

CARTA

REVISTA DE PENSAMIENTO
Y DEBATE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

—
PRIMAVERA - VERANO 2014
5 EUROS

Nº 5 — *Carta de...* Estambul por Orhan Pamuk — *Reverso*. Playgrounds/La broma infinita — *Documenta*. Richard Hamilton — *Porfolio*. Chris Killip — *Debate*. Baudelaire y Buñuel vistos por Aki Kaurismäki — *Posdata*. *Miedo*, de Raymond Carver.



Mínima resistencia

El arte en las décadas de los 80 y 90

Sumario nº 5

CARTOGRAFÍAS	3	Dominique Gonzalez-Foerster. <i>SPLENDIDE HOTEL</i>, por Enrique Vila-Matas.
	8	Amos Gitai. <i>Estrategias cinematográficas</i>, por Amos Gitai. <i>Para Amos de su madre</i> , por Efratia Gitai. (<i>Agradecimientos a Leticia Sastre</i>).
CARTA DE...	14	Estambul. <i>Ante los ojos de Occidente</i>, por Orhan Pamuk. <i>En el parque</i> , por Fatih Özgüven.
PORTADA	20	El largo camino a casa. Por María Dolores Jiménez-Blanco.
<i>Sección coordinada por Beatriz Herráez.</i>	25	Grado cero: Un poco de orden en la escena. Por Peio Aguirre.
	28	Pruebas, adaptaciones, rituales. Por John C. Welchman.
	33	Vídeo español: imágenes de modernidad figurada. Por Cristina Cámara y Lola Hinojosa.
	36	Contra el archivo: sida y activismo artístico. Por Jesús Carrillo.
	38	Fuera de Formato: entre el realismo y la realidad. Por Juan Pablo Wert y José Díaz Cuyás.
	43	Los 80: de artistas ideales. Por Beatriz Herráez.
REVERSO	46	La broma infinita. Por Benjamin Shepard, L. M. Bogad y Stephen Duncombe.
DOCUMENTA	58	Richard Hamilton. <i>This Is Tomorrow</i>. Por Rafael García.
<i>Sección coordinada por Rafael García.</i>	60	Una vista interior. Por Richard Hamilton.
	64	La imagen sofisticada. Por Richard Hamilton.
	67	Queridos Peter y Alison. Por Richard Hamilton.
PORFOLIO	68	Tierras del Norte. Por Chris Killip.
DEBATE	84	El juglar de la mercancía (Aki Kaurismäki). Por Pilar Carrera.
	86	Baudelaire, delirios febriles. Por Aki Kaurismäki.
	88	Luis Buñuel y la muerte de Dios. Por Aki Kaurismäki.
POSDATA	96	Raymond Carver. <i>Miedo / Fear</i>.

La (in)utilidad del arte contemporáneo

CARTA

Director

Manuel Borja-Villel

Editora

María Luisa Blanco

Asesores editoriales

João Fernandes, Teresa Velázquez,
Rosario Peiró, Jesús Carrillo
y Chema González

Diseño y edición

Ramón Reboiras
MKL Diseño Gráfico

Maquetación

Luis Palop Fernández

Producción

Julio López

Asistentes de redacción

Gala Lázaro

Impresión

TF Impresores

ISSN 2171-9241
NIPO 036-14-011-1
DEP. LEGAL M-30653-2010

'internationale

Con el apoyo del Programa
Cultural de la Unión Europea



Cultura



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Toda generación concibe su época como si ésta fuese el inicio o la culminación de un proceso histórico. Sin embargo, determinada como está a consumirse en un presente continuo, la sociedad actual parece no entender ni de referencias pretéritas ni de propuestas de futuro. A diferencia de otros momentos del pasado, nuestro tiempo se define a sí mismo en términos post-históricos. Hablamos de post-modernidad, post-fordismo, post-colonialismo o incluso post-democracia. Un mundo sin ayer ni mañana, que no permite la alteridad o el antagonismo y donde cualquier desacuerdo queda reducido a una cuestión de estilo o moda. Nos hallamos atrapados en el instante de la transacción comercial, inmersos en un espejismo en el que, como describe Jonathan Crary en su libro *24/7*, se establece una falsa equivalencia entre aquello que es accesible, disponible o utilizable y lo que existe. Esta situación acarrea necesariamente el empobrecimiento de nuestras facultades cognitivas y afectivas.

En el terreno de la cultura, esa falta de perspectiva histórica ha ido acompañada de un énfasis en la recepción más que en la producción. Michel Foucault y Roland Barthes diagnosticaron la “muerte” del autor o, mejor dicho, su sustitución por el lector/espectador como factor central del hecho artístico. En consonancia, se entendió el acto creativo como un trabajo de recopilación, asociación y montaje de obras ya existentes. El arte devino reflexivo, cuestionaba su propia naturaleza y empujaba al espectador a discriminar constantemente lo que era arte de lo que no lo era. En los años ochenta y a principios de los noventa, los miembros de la denominada *Pictures Generation* (Cindy Sherman, Louise Lawler y otros) y también aquellos asociados a la crítica institucional (Hans Haacke, Michael Asher o Andrea Fraser) encarnaron de un modo ejemplar esta posición. Se apropiaron de imágenes reconocibles de la historia del arte, hicieron uso de las nuevas fuentes de la cultura popular e idearon piezas en las que el análisis de las imágenes iba unido al cuestionamiento de la representación y los dispositivos.

Desde Duchamp, esta corriente especulativa ha constituido una de las líneas de fuerza de la modernidad. Pero, si antes existía una cierta distancia entre el ámbito de la experiencia estética y el de la actividad económica, en la actualidad esta separación no se sustenta porque el saber y nuestra propia subjetividad ocupan un lugar privilegiado en el sistema de producción de valores. Ésa es la diferencia del mundo moderno respecto al contemporáneo. La disyuntiva ya no consiste en saber si una cosa es arte, sino en dilucidar qué aspectos de nuestro entorno no lo son. Comprobamos que, a lo largo de los noventa, el interés artístico se ha inclinado hacia prácticas más procesuales y comunitarias. En ellas la obra abandona su autonomía e incorpora mecanismos y conceptos que a menudo tienen que ver con la antropología, la sociología o la terapia. Se trata de propuestas que, al intentar cambiar nuestra forma de entender la vida, cuestionan las nociones heredadas y plantean nuevos modos de relación. No son utópicas en el sentido literal del término, ni anhelan la emancipación de un sujeto colectivo. Carecen de una finalidad definida de antemano, puesto que la comunidad imaginada siempre está por hacer, y persisten como documento (fotografía, film o texto). El trabajo que durante más de tres años (1994-97) hizo Marc Pataut en el extrarradio parisino, en la zona donde se construyó el *Grand Stade de France*, sería paradigmático de esta tendencia.

Según el canon moderno todo arte aspira a la pureza de las especialidades artísticas: la pintura debe ser pictórica, la escultura escultórica y así sucesivamente. En un reparto disciplinario de los trabajos, cada uno ha de estar en su sitio, en su clase, ocupado en la función que le es propia. Sin embargo, el arte más reciente busca la hibridación de técnicas y medios. Incorpora textos, imágenes y escenarios, tiende hacia lo teatral y su manifestación plástica más extendida es la instalación. En ella la audiencia no permanece pasiva, sino que ha de navegar por la misma, reconstituyéndola y haciéndola suya. Se entiende que el espectador escoge aquellos aspectos que le interesan y conforma su imagen de la obra, que no ha de coincidir forzosamente con la de otros espectadores, ni siquiera con la del autor. Tampoco se espera que contemple todo en la sala de exposiciones, los vídeos o documentos pueden visionarse o leerse a posteriori, en la casa, estudio o despacho. En el arte post-media no hay una experiencia artística única, sino una multiplicidad de ellas. Sea colectiva o individual, cualquier interpretación es siempre fragmentaria o parcial. La teatralidad contemporánea carece de voluntad totalizadora y es distinta de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana.

El arte actual es performativo. Despliega sus significados cuando es “interpretado” por los públicos que se agrupan a su alrededor. Aquéllos ya no responden a un patrón idéntico y cerrado en sí mismo, sino que son el resultado del encuentro y la tensión entre los diversos enunciados y situaciones. Ello aviva las potencialidades del individuo, permitiendo que éste ejerza el dominio de su cuerpo y actos. Con todo, uno de los problemas del arte contemporáneo reside en la confusión interesada entre actividad y agencia. Mientras que la primera no conlleva un cambio radical de nuestra manera de ser y pensar, la segunda implica la reinención de las relaciones, el aprendizaje constante y la comprensión de la fragilidad de la vida. Durante años nos hemos empeñado en que un público compuesto de usuarios comprometidos participase diligentemente de nuestros programas y exposiciones, a tal punto que la idea de un espectador pasivo nos resultaba inaceptable. Se ha pasado de la obra y su propiedad al uso o usos de la misma. Pero, en la sociedad del cognitariado, el uso no garantiza la agencia ni evita que éste se convierta en un gesto vacío. Si bien la instalación y el arte post-media exigen un cierto compromiso por parte de la audiencia, también pueden acarrear la espectacularización del hecho artístico y su consecuente acatamiento de la lógica del mercado. De ahí que, como ha señalado Rosalind Krauss siguiendo a Walter Benjamin, lo anacrónico, que implica mantener un punto de vista respecto al presente, constituye en este contexto un elemento de resistencia: va a contracorriente de la idealización de la novedad y la técnica.

Es revelador el interés de la estética contemporánea por la pedagogía y por el denominado arte “útil”, esto es, un arte aplicado que no busca modificar una comunidad desde fuera, sino desde dentro, y que funciona como un engranaje de mediación entre los distintos sectores sociales. Frente a la crisis de las instituciones y modos de hacer tradicionales y ante el poder casi omnímodo del mercado y de las industrias de la comunicación, esta práctica ofrecía una alternativa: debía generar formas y usos de difícil absorción, posibilitar, en palabras de Michel de Certeau, la proliferación de creaciones anónimas y efímeras y hacer que la gente siguiese viva y superase la dicotomía establecida entre arte culto y cultura popular.

El arte nos ayuda a alterar nuestra percepción del mundo y a replantearnos nuestra jerarquía de valores. Aunque esto es sustancial en cualquier época, lo es más aún en un período de crisis sistémica como el que nos ha tocado vivir. Una de las dificultades del arte actual consiste en que la experiencia estética a menudo nace cooptada. Para ser efectiva, hoy más que nunca, cualquier acción artística ha de generar ámbitos de disenso y favorecer la movilización de la gente anónima. Un arte excesivamente útil, que abogue por el consenso, corre el riesgo de convertirse en un nuevo idealismo o en una simple excusa para abrir mercados y, de paso, cancelar cualquier probabilidad de ruptura. El *Homeless Vehicle* (1987-89) de Krzysztof Wodiczko se erigió muy pronto en un referente del activismo artístico porque hacía explícita la necesaria (in)utilidad del arte contemporáneo. Wodiczko no diseñó este objeto con el fin de que fuese un producto habitual de la vida cotidiana, tampoco para que hiciese posible una sociedad conocida de antemano. La visión de centenares de vehículos empujados por personas desahuciadas, recorriendo las calles de Manhattan, reflejaba, por el contrario, la realidad distópica de un mundo donde cada vez somos más extraños a nosotros mismos. A pesar de que respondía de un modo muy crítico y ácido a las políticas neoliberales de la administración Reagan en Estados Unidos, el *Homeless Vehicle* no era un prototipo pensado para un “mundo mejor”, sino ideado como un instrumento para cuestionar y superar la insostenible realidad de un presente que no reconocemos.

El arte tiene una evidente dimensión política. En los últimos años, por ejemplo, se han establecido vínculos muy estrechos entre museos y crecimiento inmobiliario, arte y capital financiero, imagen y poder. Las formas de organización, estructuras y dispositivos de las diferentes entidades culturales responden, sin duda, a una determinada ordenación del poder. Ahora bien, no hay una transmisión directa entre el extrañamiento que provoca el arte actual y la movilización social. Cuando el arte quiere anticipar el efecto de sus acciones, cuando ofrece soluciones y respuestas en lugar de incertidumbres y preguntas, cuando se presenta como éxito y no como fracaso, se trastoca en una figura retórica, una forma novedosa de estetización. El equívoco de un arte (no realmente) útil reside en no entender el hecho artístico como un signifiante enigmático, en no reconocer la materialidad e incluso la opacidad de la obra de arte, cuya complejidad y negatividad sirven para crear espacios de difícil absorción. No pasamos de una conmoción estética a la intervención política. Pasamos, como diría Jacques Rancière, de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias.

Manuel Borja-Villel

Dominique Gonzalez-Foerster

SPLENDIDE HOTEL

La sacudida
 de lo inicial.
 Los golpes
 de Rimbaud
 expuesto

Por Enrique Vila-Matas

A principios de 2008, un divertido equívoco me llevó a creer que Dominique Gonzalez Foerster me ofrecía colaborar en *TH.2058*, la gran instalación sobre el fin del mundo que ella preparaba para octubre de ese mismo año en la Turbine Hall de la Tate Modern de Londres.

En el malentendido pudo influir que, un año antes, sin conocernos aún personalmente, Dominique me hubiera propuesto “intervenir” en el tapiz de libros que a finales de 2007 instaló en la casa familiar de los Lorca, en Granada, en el contexto de la exposición colectiva *Everstill*.

Al final, no dispuse de tiempo para “intervenir” en su tapiz, pero acudí a la inauguración de *Everstill* en Granada el 24 de noviembre de 2007, y allí se produjo una escena que marcó nuestra relación: las cosas del mundo se confabularon para que los dos llegáramos a la recepción del hotel de Granada exactamente en el mismo instante del mediodía del 24 de noviembre de 2007. Quedamos asombrados: la vida misma se encargaba de informarnos de que en arte podíamos llegar a ser buenos cómplices.

Seguramente ese encuentro tan exacto también contribuyó a propiciar el malentendido que tendría lugar meses después cuando Dominique



Splendide Hotel, Evian.
 Cortesía de L'illustration.

me escribió para contarme los preparativos de *TH.2058*, la instalación sobre el fin del mundo que preparaba para Londres. Recibí su e-mail y entendí que de nuevo me invitaba a “intervenir”, esta vez en la gigantesca Turbine Hall. Y tanto lo entendí así que a mi manera *intervine*, participé de la siguiente forma: alterando los datos que me había enviado, es decir, basándome de forma poco fidedigna en lo que por e-mail me había contado ella de sus planes para la Turbine Hall, incluí en *Dublinsca* (la novela que por aquellos días andaba escribiendo) la desatada descripción de una instalación titulada *TH.2058*, que muy poco iba a tener que ver con la que finalmente Dominique Gonzalez-Foerster montó en Londres.

Meses después, cuando en Londres visité la recién inaugurada instalación *TH.2058*, lo hice considerándome un colaborador lejano, pero en todo caso copartícipe de aquel trabajo de Dominique. Y mi sorpresa fue grande al ver que no coincidía lo que veía con lo que en *Dublinsca* había imaginado que sería aquella instalación, pues en mi novela había descrito cosas como esta: “En cada litera de los refugiados del diluvio habrá como mínimo un libro, un volumen que, con modernos tratamientos correctores, habrá sobrevivido a la humedad delirante provocada por las lluvias. Habrá ediciones inglesas de libros de autores, casi todos publicados por el editor Riba: libros de Philip K. Dick, Robert Walser, Stanislaw Lem, James

Joyce, Fleur Jaeggy, Jean Echenoz, Philip Larkin, Georges Perec, Roberto Bolaño, Marguerite Duras, W. G. Sebald... Y, tocando una música indefinida entre las literas metálicas, habrá unos músicos que serán como un eco de la última orquesta del Titánico y que mezclarán instrumentos de cuerda con guitarras eléctricas. Tal vez lo que interpreten sea el desfigurado jazz del futuro, quizás un estilo híbrido que habrá de llamarse algún día Mariem-bad eléctrico”.

Ni que decir tiene que todavía hoy estoy esperando la actuación de ese vibrante conjunto que jamás ha existido. A lo largo de todo el año 2008 estuve aguardando un concierto de la potente banda invisible, pero por fortuna, aparte de eso, me dediqué a otras cosas, entre ellas a ver precisamente a Dominique, siempre en París, en el Café Bonaparte, donde establecimos un pacto tácito para encontrarnos algunas veces al año, a ser posible en aquel mismo café, e intercambiar informaciones acerca de aquello del mundo del arte que últimamente nos hubiera llamado la atención, o bien aquello que, sin necesariamente ser artístico, nos hubiera sorprendido o turbado y viéramos susceptible de convertirse en material de trabajo en nuestras respectivas obras.

Luego, a finales de año, viajé a Londres para ver lo que había montado allí Dominique y quedé estupefacto, vivamente pasmado, como si me hubiera sorprendido que la vida hubiera modificado de aquel modo tan salvaje unas líneas de *Dublinesca*.

2 Los encuentros en el Bonaparte han sido muy creativos, al menos hasta el día de hoy, 3 de noviembre del año 2013. Encuentros muy vivos y cargados de ideas, algunas de las cuales incidieron incluso en la vida de otras personas; este fue el caso del neoyorquino Eduardo Lago, que me acompañó inocentemente un día al Bonaparte para conocer a Dominique y ella le dijo que su estilo —había leído un texto suyo— le recordaba al Nabokov del manuscrito incompleto de *El original de Laura*, lo que hizo que Lago saliera disparado de allí para comprarse el libro, con las consecuencias que todo esto trajo, ya que la pieza interrumpida de Nabokov terminó por originar *Siempre supe que volvería a verte*, *Aurora Lee*, la demoledora novela que mi amigo escribió en los siguientes meses.

Pero no solo los encuentros bonapartianos han sido importantes con Dominique, también los maravillosos e-mails de todos estos años: píldoras con las que ella y yo —siempre en tres o cuatro breves líneas— nos hemos mantenido informados acerca de lo que se iba cruzando de forma atractiva en nuestras mentes y en nuestros respectivos trabajos.

Ejemplo de e-mail de Dominique (que, leído hoy, cobra, por cierto, mayor significación que cuando lo envié): “¿Y qué me dices del Hotel One, de una sola habitación, creado y regentado por el artista Alighiero Boetti en la periferia de Kabul en 1971?”.

Ese e-mail de hace unos años parece prefigurar el Splendide, el hotel de una sola habitación del que ayer Dominique me habló por primera vez. Se trata del establecimiento que, si no he entendido mal, piensa sobreponer al Palacio de Cristal de Madrid en marzo del año que viene. El nom-

bre, Splendide, procede de un famoso fragmento de *Iluminaciones*, de Rimbaud: “Partieron las caravanas. Y el Splendide-Hôtel fue edificado en el caos de hielos y noche polar”.

Concentrarme en el Splendide que Dominique ha pensado para Madrid y del que hasta ayer no sabía absolutamente nada, me ha hecho acordarme hace un momento de The Roger Smith Hotel, el texto que en septiembre de 2009 —en esa ocasión no me equivoqué al entender que ella había solicitado una colaboración— escribí para el catálogo neoyorquino de *Chronotopes & Dioramas*, la instalación que Dominique llevó a cabo en Broadway, en The Hispanic Society of America.

3 Que el Splendide va a superponerse al Palacio de Cristal no lo supe hasta ayer (empleo el verbo superponerse, pero está por ver lo que vaya a hacer realmente Dominique allí; yo, por mi parte, lo que hago aquí es, por indicación expresa de un SMS que acaba de enviarme Dominique, “escribir una historia secreta de la exposición”).

Así que estuve sin noticia alguna del Splendide hasta ayer, aunque, a decir verdad, disponía ya de cierta información que Dominique me había ido pasando acerca de lo que preparaba. No mucha, solo notas dispersas en e-mails, pero quizá suficientes para ir haciéndome una idea de por dónde podían ir las cosas en Madrid.

En la primera de sus notas dispersas, Dominique me había hablado de una exposición internacional de finales del siglo XIX en la capital de España (dentro de la moda europea de las exposiciones internacionales que iniciara el Crystal Palace de Londres) y me había hablado también de los “igorrotos”. No entendí nada y eso me lanzó hacia las enciclopedias y finalmente al buscador de Google. Y así pude llegar a saber que los “igorrotos” eran un conjunto de pueblos filipinos afincados en los terrenos abruptos de la Cordillera Central al norte de la isla de Luzón, en Filipinas: “indígenas relacionados con la inauguración del Palacio de Cristal en Madrid, construido en 1887 con motivo de la exposición que se dedicó a aquellas lejanas islas, entonces bajo el dominio de España”.

La exhibición de “igorrotos” en el Jardín Zoológico próximo al Palacio de Cristal, una exposición al aire libre como si los indígenas fueran animales, provocó las iras de José Rizal, el prohombre filipino, que de gira por Europa en 1887 enfureció al saber que sus compatriotas eran tratados de aquel modo en Madrid.

Conseguida esa información sobre los “igorrotos” expuestos como fieras, me pareció que me había dejado igual que antes de obtenerla, pues no me sentía capaz de imaginar qué papel podían tener aquellos indígenas en una instalación de arte contemporáneo.

Pero finalmente, tras darle vueltas al asunto, me pareció entender que Dominique me hablaba de todo aquello porque había investigado acerca de la primera exposición que tuvo lugar en el Palacio de Cristal y tanteaba posibilidades a la hora de empezar a engarzar un proyecto de futuro, todavía en nebulosa.

¿Acaso se le había ocurrido repetir esa exposición de 1887, quizás evocarla con componentes

modernos? Le hice esa pregunta en el Bonaparte a comienzos de este 2013. Y ella desvió la conversación hacia Rimbaud, escritor que había aparecido desde el primer momento en nuestros diálogos sobre la instalación de Madrid.

—¿Rimbaud en Filipinas? —pregunté tratando de averiguar algo más sobre sus planes.

Perdido yo por las selvas filipinas, me resultaba imposible —como, por otra parte, era más que lógico— pensar nada menos que en el Splendide-Hôtel que imaginó el poeta.

Dominique no contestó, pero sonrió, lo que me hizo sospechar que me había acercado a una de sus ideas, aunque esta era todavía muy indefinible, quizás también para ella, y por eso no podía responder todavía.

Pensé que estábamos los dos en un leve apuro y me lancé a ampliarle algo sobre lo que ya le había hablado en anteriores ocasiones, sobre mi fascinación por Rimbaud, poeta clave para mí desde que leyera su célebre lema “Je est autre” [Yo es otro], declaración de principios más comprensible si se lee en compañía del contexto de la frase completa: “Sería falso decir que yo pienso; más bien debería decirse: *se me piensa*. Perdón por el juego de palabras. *Yo es otro*”.

4 ¿Rimbaud? . Ya su “Je est un autre” hablaba de una interioridad capaz de todas las transformaciones. Como si para Rimbaud la escritura necesitara salir de sí misma y literalmente dispersarse.

Con estas frases pensaba iniciar mi texto para el catálogo de Madrid. Después, pensaba seguir con una cita de Lichtenberg: “Nada más seguro que el matamoscas para la mosca que quiera escapar de la trampa”.

Y rematar ese aforismo con una cita del poeta cubano Lorenzo García Vega en *El oficio de perder*: “Para escapar de la trampa hay que saber estar metido en la trampa. Hay que meterse en la trampa hasta lo último, hay que acurrucarse en la trampa. Soy un viejo que se ha propuesto un lema: No mueras sin laberinto. La primera medida para construir el laberinto es permanecer siempre dentro de la trampa. O, dicho de otra manera, permanecer dentro de la boca del león donde uno vive. Meterse en la trampa. Ese es el asunto. En ningún momento debe salir uno de la boca del león”.

Esta larga cita de García Vega la había encontrado en un texto sobre Bolaño escrito por Olvido García Valdés.

Me decía a mí mismo que, de no conocerlas, estas habrían sido unas palabras que habrían enamorado a Bolaño.

“No mueras sin laberinto”.

He aquí por fin un buen lema.

Pero ¿no estábamos con Rimbaud?

Es igual, sigamos.

5 Un día, le conté a Dominique cómo en París, no hacía mucho, me había parecido ver a Rimbaud colocado de pie, casi inmóvil, a la entrada del Pont des Arts, contemplando ensimismado —totalmente *pasado*, diría yo— la Île de la Cité. Le miré bien. Parecía un fantasma apostado allí a plena luz del día, aunque también podía tratarse de un joven extraordinariamente fuera de este mundo; podía tanto ser Rimbaud como no y, por tanto, siempre que me acuerdo de aquel joven *pasadísimo* pienso que yo he visto realmente a Rimbaud, pues no encuentro argumentos suficientes para pensar lo contrario.

.....
**“El nombre,
 Splendide,
 procede de
 un famoso
 fragmento
 de las
 Iluminaciones,
 de Rimbaud”**

La exposición de Dominique Gonzalez-Foerster *Splendide Hotel*, en el Palacio de Cristal del Parque de El Retiro, Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Habían pasado unos días desde que le contara esto a Dominique y, una tarde, habiendo regresado ya a Barcelona, estaba leyendo *La Folie Baudelaire*, de Roberto Calasso, cuando encontré con el lógico susto una imagen mental muy potente de Rimbaud, pues estaba relacionada con la idea de *exponerse*.

La imagen surgía de la carta que desde Etiopía envió a su madre y donde le escribió: “La próxima vez quizás podré exponer los productos de Abisinia y, quizá, *exponerme a mí mismo*, dado que creo que uno debe tener *un aire extremadamente raro* después de una larga temporada en países como este”.

Al enviarle la frase de Rimbaud, Dominique reaccionó tan favorablemente que hasta me sorprendió. ¿Había yo dado en el clavo o simplemente en algún clavo?

Decidí enviarle algo que reforzara la idea del “aire extremadamente raro” y le mandé un conocido fragmento de *Una temporada en el infierno*: “Regresaré, con miembros de hierro, la piel oscura, el ojo furioso: de acuerdo a mi máscara, me juzgarán de raza fuerte. Tendré oro: seré ocioso y brutal. Las mujeres cuidan a esos inválidos feroces que retornan de los países cálidos”.

Con su silencio (no respondió a tan redundante segundo e-mail) me pareció que me decía: De todos modos, sigue por ahí, siempre fuiste bien con Rimbaud y su afán secreto de verse expuesto con su piel oscura y el ojo furioso.

6 Un día, pensé un texto que se titularía *Rimbaud expuesto*. Y, horas después, imaginé que Dominique había decidido buscar a algún joven parecido al poeta para exponerle allí a la

entrada del Palacio de Cristal de Madrid. Aún hoy no sé bien por qué imaginé todo esto, influencia quizás del Rimbaud entrevistado en el Pont des Arts, o del Rimbaud de la carta a su madre.

Comencé a trabajar en *Rimbaud expuesto* y muy especialmente en esa idea de que, por sorprendente que pudiera parecer (pues su mito se ha montado sobre su desaparición, quizás porque se ha entendido siempre que, aunque no lo dijera explícitamente, clamaba por el anonimato), el más oculto de los poetas deseaba en el fondo *exponerse* y hasta era posible que no mirara con desagrado la sobreexposición a la que están sometidos hoy en día los escritores.

Debido a todo esto, pensé que en *Rimbaud expuesto* peroraría largamente acerca de la necesidad de una escritura que supiera *exponerse*, en el sentido más literal de la palabra, tal como propo-



Autorretrato de Arthur Rimbaud en un jardín de bananos en Harar, Etiopía. Biblioteca Nacional de Francia.

nía Michel Leiris en *Edad de hombre*: “Exponerme cada vez que escribo, el deseo de exponerme en todas las acepciones del término...”.

7 Pensando en *Rimbaud expuesto* me fue imposible no acordarme de *La calle Rimbaud*, el texto que escribiera hace años acerca de mi infancia y que es tan perfecto que me ha impedido escribir algo más alguna vez acerca de mis primeros años; no he vuelto a escribir sobre ellos porque sé que no podré mejorar nunca el clima de verdad extrema de *La calle Rimbaud*:

“Ayer volví al paseo de Sant Joan, regresé al camino que más veces he hecho en la vida, y que tanto me ayudó a construir un mundo literario propio. Lo conozco de memoria, pero solo sobrevive ahí en mi memoria, en mi recuerdo, ya que ese mítico y fundacional camino de casa al colegio está muy transformado. Lo han cambiado a conciencia, y no precisamente para mejorarlo.

“El mundo, el mapa del planeta —lo que llamo mi *calle Rimbaud*— iba desde el entresuelo del 343

de la calle de Rosellón hasta la esquina de Valencia con el Paseo de Sant Joan, donde se hallaba el colegio de los maristas, que antes había sido convento de salesianas, y tal vez de ahí el horror que heredamos nosotros: un rebaño modelado a pupitre y banquillo de reo.

“En la calle Rimbaud —como la llamaba el gordo Lezama desde la Habana Vieja—, ofrecida como una secreta granada salvaje, se hallaba concentrado todo el mundo del poeta: la catedral, la casa del profesor rebelde, la escuela, los sombreros turcos, la librería, las escarapelas, los licores fuertes como metal fundido y, al final del trayecto —creo que tiene que ser el fin del mundo si avanzamos—, esa ardilla en jaula de mimbre que él vio cómo embarcaban en una fragata danesa.

“Todos tenemos nuestra propia calle Rimbaud, y allí todas las cosas tienen nombre. Lejos de ella todo nos es desconocido, y sabemos que ha de ser el fin del mundo si avanzamos para conocerlo, si tratamos de ir más allá del camino de casa al colegio, más allá de nuestro único mundo reconocible.

“Todos tenemos nuestra propia calle Rimbaud, y si algo nos une a todos —hablo desde mi perspectiva actual, desde mi punta de avanzada en el desierto— es cierta genialidad que conocimos en la infancia cuando andábamos por ella, por esa calle y por esa edad en la que se vive en un estado natural, incontaminados, en estado de inocencia. A esa edad todos poseemos algo de genio, pero el camino de la infancia, como el de casa al colegio, es breve e invernal, y pronto, muy pronto asoma la verdad, eso que llamamos realidad y que no tarda en obligarnos a intentar nutrirnos, como podemos, de los restos de esa genialidad inicial de la que un día disfrutamos y que, impasible, se ha ido despidiendo de nosotros con crueldad y sarcasmo, lentamente, y para siempre.

“En mi caso, la cartografía del paraíso, mi calle Rimbaud fue en su día una secreta granada salvaje que se extendía por seis puntos vitales de mi paseo de Sant Joan, seis espacios que en la memoria todavía puedo visitar como cuando de niño lentamente viajaba con un dedo por los mapas —las fronteras siempre eran franjas amarillas— de mi atlas: la luz submarina del portal de la casa de mis padres, la oscura y tenebrosa tienda del viejo librero judío, el deslumbrante cine Chile, la bolera abandonada, la misteriosa residencia de sordomudos y, al final del trayecto, las verjas de la iglesia del colegio.

“De mi calle Rimbaud, no quedan ni los vestigios. El cine Chile es hoy un vulgar parking. La tienda del viejo librero judío es hoy el obscuro snack-bar Poppy's. Y en cuanto a la bolera abandonada, los viejos ecos republicanos han cedido el paso a un homenaje funeral y hortera al dinero: un soberbio y gris banco provinciano, en crisis.

[...]

“La herencia del horror marcaría el declive de la infancia y de la genialidad. Con mi primer paso en el desierto y el descubrimiento de la realidad, todo fue cambiando, y ya no ha cesado nunca de hacerlo y, además, de empeorar. Avanzar por el desierto de la vida ha servido para constatar que al final apenas queda nada en pie de nuestro mundo, del decorado que nos fue propio, de nuestra entrañable calle Rimbaud, allí donde estaba todo nuestro mundo, y ahora simplemente no está. Nada, apenas nada queda. Solo podemos ver un viejo camino en el que el tiempo, a las puertas ya del desierto, ha escrito el fin abrupto de nuestro mundo, del mundo”.

8 Desesperado en medio de la vida enrevesada, pensé en lo que decía Rimbaud en *Illuminaciones*: “Solo yo poseo la clave de esta parada salvaje”. Y estas palabras me entregaron la llave que cerraba —como si de un recinto perfectamente inaccesible se tratara— el camino sagrado de la infancia, mis años de adoración oscura de la belleza y de gran ansiedad de lo absoluto. Atrás quedaban los años de la edad genuina, los tiempos en los que en algún momento todos sintonizamos con Rimbaud, con su rebeldía, con las tormentas eléctricas de su mente.

Llueve.

Interminablemente.

Llueve sobre la ciudad de Barcelona y también, me dicen, sobre la de Madrid. Y yo estoy aquí en mi cuarto, recinto inaccesible a estas horas, cerrado con doble llave, imaginando un pasadizo en el interior del mi retiro, un atajo serpenteante que comunicaría con mis años de la edad genuina y con la gran parada salvaje de la ingenuidad perdida. Sería el único sendero por el que aún podría

llegarme hasta la calle Rimbaud, hasta lo alto del Paseo de Sant Joan. Pero es imaginado. Imposible verlo, ni tan siquiera vislumbrarlo, imposible fuera del laberinto que construyo.

Un amigo, que también construye su propio laberinto personal y dice vivir en el cuarto inaccesible del centro de su enredo propio (construido con una firmeza alucinante, a conciencia), me dice a veces que tiene la impresión de que, al mirar los cuadros de Edward Hopper, ve escenas de su propio pasado. “Quizá eso se deba”, explica, “a que yo mismo era un niño en los años cuarenta, y a que el mundo en el que me tocó vivir era en muchos sentidos idéntico al que contemplo cuando miro estos cuadros hoy”. Quizás se deba, pienso yo, a que el mundo adulto que le rodeaba entonces le parecía tan remoto como el que surge en esas obras de Hopper. “De niño”, dice, “el mundo que me fue dado ver más allá de mi propio vecindario lo descubrí desde el asiento trasero del coche de mis padres. Fue un mundo apenas entrevisto al pasar, y sin embargo estaba ahí, quieto. Tenía una vida propia: no sabía de mí ni le importaba que yo pasara cerca en algún momento particular”.

Mi amigo ve en los cuadros de Hopper una tensión entre la idea de estar de paso y la que nos compele a querer quedarnos. Le pasa también en todas las habitaciones de los hoteles a los que va, dice. En cuanto entra en una de ellas, siente que una voz le urge a salir del cuarto de inmediato mientras que otra, superpuesta a la voz urgente, le pide calma y que se quede.

En el centro de su enredo, de su gran laberinto mental, hay un bar inaccesible (el recinto acristalado que contiene la barra del cuadro *Nighthawks* probablemente), con tres personas y un camarero. Siempre que está frente a esa vitrina eterna a la que no puede acceder (lugar iluminado en medio de la ciudad oscura), siente que tendría que seguir su camino, ir hacia delante, pero algo dentro de él mismo le insta a lo contrario, a permanecer en el lugar. Tiene la impresión, dice, de que nadie ha llegado antes que él al centro del laberinto y que su experiencia tan enredada no va a dejar de ser nunca enteramente suya.

Cuando mi amigo habla con su lenguaje humano, a veces diría que incluso demasiado humano, me hace pensar en el mundo. Y en mis hermanas. Con ellas hablamos a veces de cómo veíamos año la vida desde el asiento trasero del coche del automóvil familiar, y siempre hemos coincidido en que lo que veíamos perfectamente —con lucidez quizás hasta excesiva— era que el mundo de afuera tenía un espacio propio y no sabía de nosotros ni le importaba, estaba allí encuadrado en una ventanilla y nunca podríamos pisarlo, era el mundo de tres clientes y un camarero, cuatro seres inabordables en una caja iluminada en la noche y herméticamente cerrada, cuatro locos que nunca podríamos tocar nosotros, los eternos pasajeros del coche familiar.

Ayer Dominique me avanzó de golpe —fue toda una sorpresa— que en el Palacio de Cristal, convertido en un hotel

de una sola habitación llamado Splendide, iba a colocar unas cincuenta mecedoras.

—¡Cincuenta!

Salté mentalmente de alegría y le pregunté si sabía que la mecedora (*la chaise à bascule*) estaba entre los objetos que más aparecía en la obra de Samuel Beckett.

No respondió y no pude ver con claridad si sabía aquello o no. Fue un silencio que me molestó porque lo sentí mucho más grande de lo que era. Y digamos que, de un modo un tanto dramático, lo confundí con la callada por respuesta que suele darme el universo cuando le pregunto por el sentido de las cosas.

Pero luego reaccioné. No importa, pensé. Y como si no pasara nada, me dediqué a darle dos raudos ejemplos que mostraban cómo las apariciones de mecedoras puntuaban toda la obra de Beckett.

1) *Film*: cortometraje mudo que dura veinte minutos y muestra el recorrido de un hombre (Buster Keaton) que aterroriza a todo el mundo y que finalmente sube a un cuarto en el que se encierra y, tras modificar algunas cosas relacionadas con los animales del cuarto, se sienta en una mecedora.

2) *Murphy*: Al héroe de esa novela, haragán empedernido, lo que más le gusta es estar enroscado en una mecedora y balancearse sin cesar.

Le estuve hablando de *Film* y *Murphy* convencido de que me escuchaba con absoluta incredulidad, como si pensara que le estaba diciendo algo nada fiable. Pero una vez más había caído yo en un malentendido. En realidad,

atendía ella con interés lo que le decía. Es más, estaba verdaderamente contenta, como si una nueva luz penetrara en las vidrieras de cristal del Palacio madrileño.

—¿No se llamaba Splendide ese hotel que aparecía en *Iluminaciones* de Rimbaud? —pregunté.

—En efecto.

Que hubiera recuperado el habla me animó; todo había vuelto a cierta normalidad. La calma me permitió volver a comprender por qué, desde hacía tres meses, desde que empezara a convertirme en confidente de los preparativos de su intervención en el Palacio de Cristal, Dominique me hablaba de Rimbaud.

Me habló entonces ella de Cioran que decía de su amigo Beckett: “No olvidaré fácilmente el brío con el que me explicó un día las exigencias que debía satisfacer la actriz que quisiera interpretar *Not I*, donde una voz jadeante dominaba sola el espacio y acababa sustituyéndolo”.

Y de pronto comprendí, o creí comprender, algo me iluminó desde algún lugar salvaje y oía caer la lluvia brutalmente en las caderas de mi madre. Ayer fue un día de “iluminaciones”. Esa idea beckettiana de una voz que se apoderaba del espacio tenía mucho más de ‘instalación’ que de texto teatral.

Se hizo evidente para mí que Duchamp, con su uso de objetos cotidianos *resignificados* como obra artística, fue uno de los precursores del movimiento de los ‘instaladores’ (género de arte contemporáneo que comenzó a tomar fuerte impulso a partir de los años sesenta). Pero también muy probablemente Beckett.

Pregunté por el cuarto solitario, único, de aquel hotel. Estaría situado, dijo, en el centro mismo del Palacio de Cristal, en el centro del Minotauro que estaba construyendo. Quizás sería un cuadrado acristalado, visible desde el exterior, pero inaccesible.

Me dije: inaccesible, como hoy puede serlo el camino de casa al colegio, ya en el recuerdo para siempre.

Cuando unos meses antes Dominique había viajado a Dublín por primera vez le recomendé que viera la admirable reconstrucción acristalada, herméticamente cerrada, que habían hecho del estudio que tenía en Madrid Francis Bacon. Esa reconstrucción estaba en la Hugh Lane Gallery de Dublín.

Tal vez por eso le pregunté si la habitación única del Splendide Hotel tendría cierto parentesco con el estudio dublinés acristalado e inaccesible de Bacon. Me dijo que probablemente sí.

—¿Qué número tendrá esa habitación única del Palacio de Cristal? —pregunté.

Esperaba que dijera el 1, pero dijo el 19.

De algún modo, aquella habitación, supe después, estaría relacionada con *Extraño suceso* (So Long at the Fair).

¿Había visto la película? Era de 1950. La interpretaban Jean Simmons y Dirk Bogarde. Contaba la historia de Vicky Barton y su hermano, Johnny, que hacían un viaje a la Exposición de 1896 en París. Dormían en habitaciones separadas del hotel La Licorne. Y cuando la hermana se levantaba a la mañana siguiente, descubría que su hermano y su habitación, la 19, habían desaparecido y nadie, además, le reconocía, que su acompañante hubiera estado alguna vez en el hotel.

“Ya desembarcado de su barco ebrio, Rimbaud había conseguido convertirse en uno de esos salvajes que lo escoltaban en la orilla. Si la fortuna de su obra ha ido mucho más allá de la región de los poetas es en parte porque al fin Rimbaud triunfó en su intento: *exponerse a sí mismo*, como un ejemplar etnográfico capturado en la selva” (Roberto Calasso).

Recuerdo mi encuentro de ayer con Dominique mientras voy completando lo que imagino que puede ser la historia que hay detrás de su instalación. En marzo espero sentirme allí en el Splendide Hotel como en casa y salir y entrar como si viajara de mi hogar al colegio y viceversa. Y también que, cuando esté frente a la habitación acristalada, pueda ver allí una gran parada salvaje con un Minotauro invisible: figura imaginaria de piel oscura y ojo furioso y miembros de hierro, y aún así, figura humana, demasiado humana.

Que con “equilibrio de hecatombe” sitúe Dominique esa figura en el centro del centro del laberinto: Rimbaud oculto, pero allí expuesto.

Figura intocable y secreta, inaccesible, como la puerta ciega de nuestra edad genuina.

Y no olvidar luego nada. Pero quedarse a solas con alguien y un diálogo:

—¿Por qué dos? ¿Por qué dos hablan para decir una misma cosa?

—Porque aquel que la dice siempre es el otro.

Barcelona, noviembre 2013. ✧

Estrategias cinematográficas

Por Amos Gitai

La cámara es un tipo de fetiche. Es decir, no es simplemente una máquina de reproducción, con capacidad para replicar el movimiento, el color y la textura en colaboración con un dispositivo de grabación de sonido. Se trata de una máquina que logró, en la segunda mitad del siglo xx, la posición de poder de un objeto ceremonial potente cuya propia presencia permite a los directores penetrar en lugares a los que no hubiese sido posible acceder de otro modo. Por ejemplo, nunca me hubiese podido sentar en el avión de Rabin o entrar en la Casa Blanca (*Give Peace a Chance*, 1994) y haber visto las cosas que me interesaban y tratar de entenderlas si no hubiese sido porque llevaba el fetiche en mis manos. Hoy, podemos hablar sobre el poder de la cámara en tanto que fetiche pagano. Mucha gente cree en su capacidad para cambiar estaciones, mover cosas, hacer que ocurran acontecimientos. La disposición de una persona a ser incluida o excluida de la imagen que se esté grabando en el objetivo de la cámara se determina según la potencia de esta creencia; la capacidad ilimitada de reproducir y diseminar la imagen filmica es una de las cosas que da a este medio su dimensión política. Conviene igualmente recordar que la cámara

enmarca. Cuando filmamos, iniciamos una serie de decisiones que determinan no solo lo que se incluirá en el fotograma sino también lo que permanecerá fuera de él. Es decir, nuestras elecciones conllevan distanciamiento y marginalización. La cámara, como el cine, produce un documento subjetivo. Formula un punto de observación específico. Estos factores exigen, cada vez que se hace una película, pensar en la estrategia cinematográfica adecuada y en los usos particulares de este fetiche llamado cámara, en las proporciones correctas. En una época en que estamos bombardeados

por imágenes televisivas, ya sean las de los telediarios o las del entretenimiento-espectáculo de variedades, cuando la tecnología y la industria de producción de imágenes están en un constante estado de progreso y de sofisticación cada vez mayor, es importante seguir siendo incansablemente conscientes del acto de representación; no solo para conservar el conocimiento del *qué*,

por ejemplo, el contenido de la imagen producida, sino también del *cómo*, caso de la técnica, o, como habéis observado, los procedimientos que producen imágenes. Casi todas las películas que he hecho incorporan esta concepción estética.

Tengo que pensar en el significado, o en la función cultural de los instrumentos y materiales con los que trabajo en el contexto en el que vivo. Está claro. Precisamente por eso en el momento en que filmamos debemos pensar en las estrategias de la cámara o en el tipo de mirada que queremos generar. Por supuesto, estas cuestiones están relacionadas con la ética de formular las relaciones entre la cámara y el objeto filmado. Lo formularía así: entre la persona filmada o el objeto filmado y el director o cineasta, siempre hay un tipo de contrato no escrito que implica que ambas partes del contrato son conscientes del acto de filmar.

Creo que es como debe ser. El concepto *cinema vérité*, que los franceses lograron implantar en un determinado período, es muy engañoso. Esta *vérité*, si es que existe, no es más que una serie de perspectivas cuya suma total constituye, quizás, este *algo*. La ilusión de que la cámara puede girar sobre su eje y expresar la realidad como tal es, en mi opinión, una de las ideas más engañosas

del cine. No creo en la cámara oculta; la cámara debe ser un objeto expuesto. A veces debe ser extremadamente visible, y otras veces, ponerse al descubierto por otros medios. La resistencia de la gente al tipo de grabación que la cámara desea hacer forma también parte de esta problemática. Por tanto, sus reservas, durante el transcurso de la filmación, sobre determinadas cuestiones que hago o filmo, deben permanecer en la película, porque a través de estas reservas marcan las fronteras que desean establecer, y de este modo participan en la formulación del contrato no escrito entre el documentador y lo documentado. Estas fronteras

no solo son interesantes sino que son también importantes, incluso un asunto de principio, ya que son ellas las que definen, quizás de manera más exacta, la posibilidad o imposibilidad del cine de grabar *trozos de realidad*.

La presencia de la cámara en una situación documental siempre es una pregunta: ¿queremos que funcione como un arma o una munición,

como en *Field Diary*, donde graba la resistencia al proceso de grabación, las relaciones y el equilibrio de poder en el momento de la filmación? ¿Queremos tener una presencia modesta, como en *Wadi*, donde todas las personas filmadas eran conscientes de ello y, a veces, también expresaban reservas sobre su registro continuo y pedían parar pero no se oponían al proceso de registro como tal, a la presencia física del objeto de filmación? ¿Queremos que sea como en *Bangkok Bahrein*, donde se intenta *formular* a un hombre y a una mujer que comercian con trabajadores tailandeses a los que exportan al Golfo, y donde su movimiento exhibe facetas inesperadas de su relación? ¿O quizás queremos que sea como en *In the Valley of the Wupper*, donde se filma (intencionadamente sin iluminación) al fiscal jefe de la región de Wuppertal que, cuando en un determinado momento se encienden las luces y vemos la pizarra, pregunta: “¿Acaba de empezar a grabar?” y su discurso cambia; es decir, la cámara registra ambas situaciones y lo que las distingue?

En la película *In the Valley of the Wupper*, por ejemplo, la escena en la que hablo con gente de las calles de Wuppertal está construida totalmente alrededor de la forma en que el ojo de la cámara se coloca en relación al objeto filmado. Mi decisión básica era esta: las personas filmadas están de pie en la acera de fuera de un bar de cabezas rapadas, pero no coloco la cámara en la acera junto a ellos sino en la otra acera de la calle, y los coches que pasan y que nos interrumpen cada cierto tiempo *editan* los objetos filmados. Tampoco está siempre el micrófono cerca de la pared del bar; a veces está junto a la cámara. Esta geometría espacial, con flujo continuo de tráfico (decidí intencionadamente no pararlo), nos ofrece un sentido de la regularidad de la situación; aclara que nuestro encuentro con la gente de fuera del bar no es excepcional, sino más bien otro trozo de vida capturado en la película, una vida que sigue fluyendo en el bar mientras nos sentamos fuera y charlamos. Esto es lo que crea el ritmo de la escena, la distancia y la falta de familiaridad entre el director y la cámara y el objeto filmado. Uno debe ser consciente de estas cosas cuando rueda.

En otras situaciones queremos crear una relación casi íntima entre la cámara y el objeto filmado. Cuando rodé *Wadi* en 1980, le pedí al director de fotografía, Yossi Wein, que no usase un trípode, sino que colocase una bufanda en el suelo y pusiera la cámara en ella porque quería una sensación de proximidad con las personas a las que estábamos filmando. No quería que sintieran que el fe-

.....
“Hoy podemos hablar del poder de la cámara en tanto fetiche pagano. Mucha gente cree en su poder para cambiar estaciones o mover cosas”



Amos Gitai durante el rodaje de *Give peace a chance* [Demos una oportunidad a la paz], 1994.

tiche que los filmaba era amenazante y distante, sino que era, más bien, otro objeto entre los muchos objetos de su entorno: al igual que hay una taza, una silla o una botella por ahí, también hay una cámara. También le pedí que la cámara estuviese completamente estática, que no hiciese movimientos coreográficos. Solo quería que las cosas que hablaban y creaban los personajes se moviesen dentro del fotograma. Cuando volví a filmar en el mismo lugar una década después, en 1991, con Nurith Aviv, que es una maestra del movimiento de la cámara, le dije: “Esta vez no muevas la cámara en absoluto. La colocas, miramos juntos el visor y elegimos el recuadro; colocaremos a la persona dentro de ese recuadro, ya está. Esa es la película”.

Por el contrario, cuando filmé *Field Diary*, quería que la cámara crease las unidades de tiempo, los capítulos del diario, y fluyesen al compás con el objeto filmado de modo que contornease el espacio y el contexto de la ocupación. La cámara, en este caso, actúa al contrario que la cámara de *Wadi*, entre otras cosas debido a su presencia: no es una cámara tímida que permanece sobre una bufanda en el suelo, sino más bien una cámara agresiva, rebelde e incluso maliciosa colocada directamente en el hombro, que parece querer empujar al objeto filmado fuera de su espacio existencial, y cuando este se resiste, se produce una lucha. ¿Conseguirá la cámara registrar su objeto en celuloide, o conseguirán los soldados, cultivadores de fresas o quien quiera que sea evitar el acto de filmar? La lucha tiene lugar en la superficie del objetivo de la cámara; es decir, donde se encuentra el conflicto.

Me interesa utilizar diferentes estrategias filmicas en mis diversas películas, tanto documentales como películas de ficción.

Empezaré con *Kadosh*. Tras entender los parámetros de la película, elegí distanciarme de su lugar de origen y rodarla, en su mayor parte, en localizaciones que no son sitios de acción concretos, porque creía que era importante no entrar en conflicto debido a exigencias filmicas, algo que creía sería muy erróneo en el caso de esta película. Al fin y al cabo, una película de ficción debe conservar su hábito para lograr plantear cosas que no se pueden formular a través de una confrontación directa con la realidad. El cine de ficción es arquitectónico. Reconstruye, crea constructos donde no existen. Es un acto de ilusión, de crear algo que no tiene una existencia previa; mientras que el cine documental es, por lo que a mí respecta, arqueológico: excava. Intenta exponer estados ocultos, capas anteriores: a veces la de una estructura social oscurecida o la de un esqueleto enterrado debajo de la superficie.

En la película documental, las relaciones entre el director que filma y el objeto filmado son clave. Esta relación debe reconocerse en la película de manera explícita, y sirve como herramienta para dar sentido a los personajes que vemos. Es así en el caso de *Field Diary*, en la que somos testigos, en el sentido más simple, de la mano que está en la cámara; es así en el caso de *Wadi*, donde Miriam o Skandar piden que se apague la cámara; es así en el caso de *In the Valley of Wupper* y *Bangkok Bahrein*. Una película de ficción es para mí un tipo de alegoría. A veces en la última toma de la película

la saco a la superficie la creación de la película. Es una intervención del cineasta en el asunto filmado y la subordinación del espacio y el tiempo de la creación de la película, un movimiento que a veces surge de una colisión entre la alegoría narrativa y el contexto del rodaje, pero también del deseo del cineasta de usar esta colisión como dispositivo filmico. Existen algunas otras situaciones que justifican exponer esta relación.

Mi cine a menudo lleva trazas de mis intervenciones, tanto en el caso de los documentales como en el de las películas de ficción. A veces la cámara realmente empuja la mirada del espectador hacia la dirección opuesta, más allá del alcance de lo que se suponen que ven. De nuevo resulta así para nombrar el acto de filmar y hacernos conscientes de la existencia de estas superficies. Se trata de un movimiento que tiene lugar en la pista de sonido también, y ocurre en muchas películas.

Pienso en la ficción y el documental como distintos territorios. Cualquiera que haya tenido la experiencia de rodar documentales sabe que se pueden producir situaciones que parecen ficticias y, lo que es peor, que parezcan increíbles incluso como ficción. Sin embargo, en lo que a mí respecta, ello no cambia la necesidad de proteger la especificidad del documental. Y aunque uno puede aplicar las técnicas y las estrategias de trabajo de un género en el otro, debemos conservar, incluso acentuar, las diferencias entre ambos. El cine documental trata sobre la representación de lo real; esto no quiere decir que la ficción no trate sobre la representación de lo real, pero lo hace con materiales diferentes y con otra pretensión. En el cine

Detalle de la exposición *Las biografías de Amos Gitai*, Museo Nacional Reina Sofía, 2014.



documental nos ocupamos de personas y situaciones concretas que tienen lugar en la dimensión de lo real; estos materiales exigen un tipo de tratamiento diferente. El complejo conjunto de variables que usamos exige que sigamos reglas muy claras. De ahí que normalmente me guste excavar y exponer capas arqueológicas en localizaciones definidas y concretas en las que es más fácil observar la geometría exacta de las relaciones que representan, y no hacer afirmaciones generales. Como abordamos lo real, prefiero limitarme a contar la historia de una casa, una lata de piñas, un valle, un suceso particular de Wuppertal.

Veo el plano-secuencia como uno de los medios más subversivos del cine. Se trata fundamentalmente de un asunto de ritmo: el tipo de toma permite la creación de un ritmo que fuerza otro tipo totalmente distinto de condición de espectador sobre nosotros, una que no se corresponde con la condición de espectador mecánica a la que nos tienen acostumbrados las series de televisión, los reportajes o el cine comercial. Estirar la duración plantea preguntas al espectador. Cuando una toma continúa más allá del lugar y el tiempo en el que, supuestamente, habría llegado el corte convencional, cuando la mirada está obligada a quedarse quieta y sigue mirando a la imagen, los espectadores se encuentran en una situación en la que deben tener esto en cuenta; se vuelven conscientes de cuestiones como un desplazamiento.

En términos generales, creo que cualquier cine que nos incluya en la duración de la condición del espectador intenta mantener un determinado grado de ambigüedad en su presentación de un problema. La duración permite el registro de otra mirada. Surge de una serie de hipótesis que intentaremos expresar aquí. La realidad moderna es una realidad fragmentada, inconexa. Creo que la principal experiencia moderna es la del desarraigo, la migración y el exilio. La mayoría de las sociedades en las que vivimos están compuestas de personas que han migrado de un sitio a otro. Israel no es sino el producto de estos exilios, de gente que vino del centro y el este de Europa, África del Norte, Etiopía, sin olvidar a los palestinos, que estaban exiliados por los israelíes. Como sociedad compuesta en su totalidad por residentes desarraigados (salvo, quizás, los nacidos en ella), no tiene en realidad nada de extraordinario. Se trata de un fenómeno normal en el siglo XX. Es una realidad incoherente independientemente de cómo la miremos: arquitectónica, social, económica o culturalmente. Ni siquiera tiene la ilusión de unidad: ya no es la realidad de un pasado lejano con tradición unificadora, en la que el hombre forma parte de una comunidad, de una sucesión de generaciones que viven en un continuo una tras otra: se trata de una realidad rota, totalmente fragmentada. La experiencia vital de una persona que vive en esa realidad rota es la de la extranjería, la coincidencia, la alienación y la aleatoriedad del encuentro. La experiencia central que ofrece dicha cultura es la yuxtaposición, un tipo de vecindad inconexa por trozos de realidad, una proximidad que coloca a la gente junto a otra que luego atribuye cosas a otra que ni les pertenecen ni siguen.

Separar una forma de su contexto y colocarla en otro contexto no es nuevo: es un tema central del arte del siglo XX. De ahí que crea que la única forma de utilizar la experiencia moderna como material es envolverla en un paquete espacial. Cuando experimentamos el día a día a través de un paseo en bus o un paseo en coche, y ese es nuestro vehículo para experimentar el sistema

simbólico central del ámbito urbano en el que vivimos (sea este Tel Aviv, El Cairo, Amán, Ramala o Manila) la continuidad de movimiento a través de estos espacios formula para nosotros, subjetivamente no obstante, una serie de impresiones, movimientos y experiencias. Creo que estas cosas no se alejan de los medios que autores como James Joyce emplearon en *Dublineses*, por ejemplo, o que Yaakov Shabtai empleó en *Pasado continuo*, cuando intentaron enfrentarse al problema de la proximidad de una serie de fragmentos a lo largo del tiempo. Creo que la duración creada por el movimiento de la cámara en un plano-secuencia (si reúne una serie de fragmentos y los relaciona entre sí) responde a este problema, hasta cierto punto, desde el punto de vista cinematográfico.

Diría que no solo el plano secuencia tiene una esencia diferente de una película a otra, sino que también tiene una diferente *raison d'être*. En las películas documentales como *Field Diary*, la toma, como ya hemos indicado, tiene como objetivo realizar un seguimiento del tiempo, incluso para estirarlo a sus dimensiones reales, en lugar de cortarlo rápido en un acto de edición que condense y comprima el período de tiempo. Es un tipo de desafío que dice: ante usted se coloca el período de tiempo continuo y completo tal cual es, y eso incluye esta y aquella contradicción, estoy ofreciéndoselo sin cortes breves. Veán y juzguen por ustedes mismos. Y no solo eso: dado que la cámara también se está moviendo en esta toma, lo que puede durar como siete o diez minutos, puede ver el espacio que la rodea en un único movimiento de casi 360 grados, en un período de tiempo no adulterado. El propio acontecimiento le será transmitido en el lugar en el que se produce, sin intervención de mi parte. Puedo, desde luego, cambiar el punto de fuga y el grado de visión de la cámara, pero no cambiaré nada, ni aceleraré las cosas.

En una película como *Berlin Jerusalem*, que es de ficción, el plano secuencia tiene significados diferentes. Toda la película se empeña en esbozar dos trayectorias, la de la poeta Else Lasker-Schüler, que viene a Jerusalén desde Berlín, y la de Mania Shohat, que vino de Rusia a fundar el primer kibutz. La película está estructurada como un entrelazado: vamos de Berlín a Palestina, de Palestina a Berlín, hasta el final, cuando llegamos a Israel. Los dos estilos fílmicos de la película se complementan el uno al otro: las tomas de Berlín son un homenaje a la pintura expresionista, y las escenas en el kibutz son reminiscencias de los panfletos del realismo socialista soviético.

La última secuencia de *Berlin Jerusalem* es un transcurso de tiempo. Empieza con el continuo narrativo-ficticio de una *película de época* que tiene lugar en los años 30 y 40 del siglo XX, y finaliza con una firma que la sitúa en el período en el que se filmó: 1988-1989. Es decir, la secuencia describe una transición de cincuenta años en pocos minutos. Esta secuencia, si la comparamos con el plano secuencia de *Field Diary*, hace justo lo contrario: es un acto de montaje. Aunque es continuo y no inconexo, comprime cincuenta años en un único período de tiempo de siete minutos. Junto con la reformulación de fragmentos vocales de la banda sonora y su sustitución en un nuevo contexto,

crea un tipo de contraste entre el tiempo histórico y el tiempo cinematográfico. Se trata de una reducción deliberada y cargada. Cuando el movimiento de una toma es también un movimiento en el tiempo, diferentes períodos históricos comprimidos en una única toma acompañados de una reconstrucción asociativa de voces del pasado nos permite examinar las absurdas contradicciones de la ideología sionista. Cuando decidí el plano

secuencia de la escena en que se desarrolla la cena de cumpleaños de Hannah en Yom Yom, adquiere otro significado. Esta vez, es la toma continua de una cámara que gira sobre el eje de un trípode. Los movimientos de la cámara dependen de las réplicas de Mimi (Keren Mor), que son, supuestamente, las que la impulsan de un personaje a otro. Supuestamente, porque a veces la cámara decide no animar los textos de Mimi, ni los de los otros oradores. A veces, prefiere deambular de una manera totalmente subjetiva, indisciplinada y aleatoria, antes de volver al rostro de Mimi. No son tomas mecánicas. En cada película, y a veces en distintas tomas de la misma película, intento explotar las diversas posibilidades que esta técnica ofrece.

En *Field Diary*, un *travelling* sigue a un pequeño grupo de soldados en Ramala. Observa a los soldados durante siete largos minutos, sin abandonarlos. Quizás pueda formularse así: un grupo de soldados deambula por Ramala en busca de un chico que les tira piedras para capturarle e interrogarle. La presencia de la cámara, así aseguran, les abstiene de interrogarle. Es decir, la cámara desempeñó un papel fundamental: permitió que el chico palestino no fuese machacado. Quizás sea uno de esos raros momentos en que el cine está comprometido no solo con la documentación de la realidad, sino que está comprometido con la realidad por medio de la interferencia. Es decir, la cámara, implicada en la escena, también cambia algo de ella. El acto de documentar pudo haber evitado un acto violento que hubiese acontecido de no estar la cámara allí. Esto es lo que tenemos por un lado. Por el otro, tenemos a un grupo de soldados ahuyentados de donde están sentados porque no quieren ser filmados, que recuerda a la escena inicial de la película, en la que los objetos filmados rechazan serlo. Solo aquí, los soldados no intentan evitar la filmación directamente, no intentan bloquear los objetivos con sus manos. Se comunican por radio con sus jefes y les cuentan que ha habido un hombre que ha estado merodeando con su coche durante media hora, y le piden directrices.

Las directrices que reciben, aunque no pueden oír las y por tanto no saben exactamente cuáles son, son algo parecido a: "¡Marchaos de ahí!". Es decir, de nuevo el acto de filmar hizo algo único: ahuyentó al ejército.

A lo largo de esta maniobra los espectadores no dejan de ser conscientes de las relaciones entre el equipo de la película y los soldados. Mi incómoda presencia, como director, se siente todo el tiempo, y los espectadores saben cómo, y hasta qué punto, el director molesta a los soldados. Mirar fijamente y ser mirado, como el acto de filmar en sí mismo, son inherentes a la película y a su metadiscurso. ❖

.....
 “La realidad moderna es fragmentada, inconexa. Creo que la principal experiencia moderna es la del desarraigo, la migración y el exilio”

Para Amos de su madre

Dentro de la biografía de Amos Gitai ocupa un lugar primordial la correspondencia mantenida a lo largo de los años con su madre Efratia. En sus cartas aflora una reflexión sobre las condiciones de vida de los judíos y una meditación sobre el estado de Israel, esa criatura a la que muchos consienten y algunos afean.



Efratia Gitai en una imagen perteneciente a la *Correspondance 1929-1994*, editada por Gallimard.

CARTA DE EFRATIA A AMOS, 18 DE NOVIEMBRE DE 1984

Amos, con respecto a tu pregunta sobre vivir en otro lugar, pensé unos minutos ¿A dónde?

En mi juventud, después del kibutz, estudié en Viena y en Berlín, en 1932. Dejamos atrás la provincia y fue maravilloso. Pero ahora: no. ¿Quizás a Londres? En 1960, un año en la London School, fue formidable.

Me gustaba la lluviosa ciudad, y me gustaba estar sola. Sí, fue difícil, interesante, los estudiantes eran niños que no temían contagiarse de mi vejez. Pero ¿volver para siempre? No. Londres y los ingleses tampoco son lo que eran.

¿París?, tiene algo. Me gustaría pasear al lado del Centro Pompidou, al lado del circo, mirar el agua de las fuentes danzantes e irrumpir por las escaleras mecánicas entre el gentío.

Qué belleza. Ver los impresionistas. Los amo, los amo, los amo. Cada vez me embriaga, pero soy muda en esa ciudad, no hablo francés para nada.

Y por lo tanto, no, no tengo otro lugar para vivir. No, para gente como yo, no hay otro lugar. En general, algunas cosas facilitan la vida en Israel en el 85, una parte hermosa del Monte Carmel, la playa y el paseo por la costa en el crepúsculo, las playas Bat Galim y Dado, hermosas puestas del sol.

Está la universidad, Natan Zaj, lo pasé muy bien, un poco de A. B. Yehoshua, Gideon Efrat, el mejor. El teatro de Haifa, Jerusalén, la música y algunas amigas, las que sobreviven, nosotros sabíamos qué es la amistad, la gente de la segunda aliyá.

Aquí están enterrados mis queridos padres, siempre los amaré y nunca los olvidaré. Aquí están enterrados algunos de mis mejores amigos y mi esposo, el arquitecto, y otros más.

Yo no soy parte de los cuidadores de tumbas, no. Huesos secos y huecos, no. Pero los recuerdos se crearon aquí, y es difícil desplazarlos.

Solo viajes cortos a lugares lejanos, y volver. Nosotros no tenemos otro lugar, pero la preocupación es ¿qué pasará con vosotros? Vosotros los jóvenes, que sois parte de nuestra carne, los soñadores del sueño que falló.

¿Quizás salgáis de la oscuridad que nos envuelve?

Todo lo mejor, mamá. ❖

CARTA DE EFRATIA A AMOS, LONDRES, 3 DE AGOSTO DE 1960

Ahora algunas palabras sobre mi vida en Londres. Ya hace dos semanas que no he ido al teatro. Es una lástima, porque hay mucho que ver. Pero no cuento con demasiado tiempo libre y además tengo que ahorrar. Pero he ido a ver dos veces una exposición del grandísimo pintor Picasso (pide a Bracha o bien a un miembro del kibutz que te enseñe un libro con reproducciones de ese genio). Es español, ha vivido en Francia, pero de hecho es un ciudadano del mundo. Numerosas salas de los grandes museos del mundo están llenas de cuadros que ha pintado en distintos períodos de su vida. Amos mío, cuando veas esas imágenes, quizá te parezcan raros esos rostros que se desdoblán, porque tiene una forma particular de pintar. Pero mira bien y eso te gustará mucho, incluso si no comprendes todo. Yo me sentía muy feliz viendo los lienzos de verdad en esa exposición: lo que el pintor ha pintado él mismo permite ver más cosas que una reproducción, incluso si es buena.

Efratia Gitai, Correspondance, 1929-1994. París: Gallimard, 2010 ❖

CARTA DE EFRATIA A AMOS Y RIVKA, EL 5 DE FEBRERO DE 1985

Yo no digo que haya que dar pomada ni doblar el espinazo, pero a veces, cuando pienso en la oposición psíquica profunda de la mayoría de los israelíes (y no menos de los judíos de la diáspora) a toda forma de crítica, oposición que tiene múltiples razones —la Shoah, 2000 años de aspiración a volver al suelo natal, etc.—, me digo que mantenemos con esa tierra una relación casi maternal: este país es para nosotros como un niño pequeño, un bebé que por fin se ha podido tener, tras tantos sufrimientos, y, entonces, almas bellas, bellos espíritus vienen y no cesan de denigrarlo, de decir que es feo, chillón, sucio, etc. No te rías, lo digo en serio, y, por lo que a mí se refiere, ese bebé me parece bonito y perfecto. Algunos de sus vecinos son mucho peores. En los antípodas de La casa, está la historia de Yehudit Tahon, y el destino de su padre, que pertenecía al Brit Shalom* de su marido Yeshaiahu (Y. Helvetz, muerto durante la guerra de 1948), un amigo de los árabes al que estos mataron a las puertas de Akko (San Juan de Acre), de su hijo Gideon, que era realmente un alma bella, un antiguo kibutznik, que estaba a punto de terminar un máster en concepción de equipamiento para minusválidos: un comprometido voluntario, muerto veinticuatro horas antes de la guerra de los Seis Días en Ramat Rachel, y la propia Yehudit, enferma, que lleva un luto tan insoportable... Por eso tenemos necesidad de buenos directores escénicos. No queremos comediantes del tres al cuarto, sino filmes y piezas de calidad que también expresen el martirio de Yehudit T. y de sus amigos.

Efratia Gitai, Correspondance, 1929-1994. París: Gallimard, 2010 ❖

* Asociación política judía fundada en 1925 en Jerusalén para “promover la comprensión entre judíos y árabes, con vistas a una vida común en la Tierra de Israel, y ello en un espíritu de completa igualdad de derechos políticos de las dos entidades”. Entre sus fundadores figuraban especialmente Martin Buber y Gershom Scholem. La oposición encontrada en el seno de la comunidad judía llevó a Brit Shalom a poner fin a sus actividades en 1933.

Con la colaboración de Leticia Sastre

ESTAMBUL

Orhan Pamuk, Nobel de Literatura, estambulí de cuna, desentraña en este texto dos tentaciones que corren paralelas: el exotismo que embarga las crónicas del viajero occidental y el ansia de occidentalización impulsado desde los tiempos de la revolución kemalista.

Ante los ojos de Occidente

Por Orhan Pamuk

Tanto como individuos como comunidad, a todos nos preocupa hasta cierto punto lo que piensan de nosotros los extranjeros, los desconocidos. Si esta preocupación nos hace sufrir, si enturbia nuestras relaciones con la realidad, si alcanza las dimensiones de llegar a ser más importante que la propia realidad, entonces es que se ha convertido en problemática. Mi relación —como la de tantos estambulíes— con lo que ha visto de mi ciudad la mirada occidental siempre ha sido problemática, y como todos los autores de la ciudad que tienen un ojo en Occidente, yo también me siento confuso a veces.

Ahmet Hamdi Tanpınar, que con Yahya Kemal sería el primero en desarrollar una imagen y una literatura de la ciudad que pudieran hacer suyas los estambulíes gracias a periódicos y revistas, leyó con sumo cuidado, como también hizo Yahya Kemal, las notas de viaje de Nerval y Gautier. La parte sobre Estambul del libro de Tanpınar *Cinco ciudades* es el texto más importante escrito en el siglo xx por un habitante de la ciudad, y se puede decir que fue redactado en parte manteniendo una conversación, y a veces una disputa, con los escritos de Nerval y Gautier. En cierto lugar del texto, Tanpınar señala que el escritor y político francés Lamartine, en su visita a Estambul, había hecho “un retrato muy concienzudo” del sultán Abdulmecit I y, tras insinuar que la *Historia de Turquía* del mismo Lamartine (en la biblioteca de mi abuelo había una copia muy elegante en ocho tomos) podía haber estado sufragada por Abdulmecit I, afirma que el interés de Nerval y Gautier por el sultán era mucho más trivial porque, nos recuerda, siendo periodistas se veían obligados a satisfacer las expectativas del lector occidental «que ya tenía un juicio previo». Tanpınar encuentra *frívolo* que Gautier (como todos los viajeros occidentales, que hacían lo mismo

en cuanto llegaban a Estambul) sueñe con las mujeres del harén de palacio y que presuma de que el propio sultán le echó una ojeada a la italiana que le acompañaba, pero también nos dice que eso no debe ser motivo de que nos irrite con él, porque «el harén existía».

En este breve aviso se resume el dilema que las observaciones de los occidentales provocan en los estambulíes educados y que tanto les molestan. Por una parte, a causa de la occidentalización, para el lector estambulí las valoraciones y los juicios de los escritores occidentales son extremadamente importantes, y por otra, y por esa misma razón, el corazón del lector estambulí, que presume de conocer al autor y a la cultura occidental que representa, se rompe con facilidad cuando el observador occidental «se pasa de la raya» en cualquier tema. Lo peor es que nadie sabe en qué consiste «pasarse de la raya». A menudo se olvida que lo que forma el carácter de las ciudades, y de las personas, es el «pasarse de la raya», o ciertas cosas que el observador exterior analiza en exceso precisamente «pasándose de la raya». Un ejemplo: la observación de los viajeros occidentales de que en Estambul los cementerios se integran en la vida cotidiana es, en mi opinión, «pasarse de la raya»; pero, como muy bien señaló Flaubert, es cierto que dicha particularidad, que luego desaparecería por efecto de la occidentalización, era una importante característica de la ciudad en aquel tiempo.

Que el nacionalismo turco creciera de forma simultánea a la occidentalización llevó a esa relación a un callejón sin salida. Los temas irrenunciables para los viajeros occidentales que pusieron el pie en Estambul durante la segunda mitad del siglo xviii y todo el xix —el harén, el mercado de esclavos (Mark Twain fantaseaba sarcásticamente sobre cómo en las páginas de economía de los

grandes periódicos estadounidenses aparecerían el pedigrí y los precios de la última cosecha de jóvenes circasianas y georgianas del mercado de esclavos), los pordioseros, la carga increíble que llevaban auestas los porteadores (a todos nos molestaba que los turistas europeos fotografiaran a esos porteadores que veía de niño, y que tanto miedo me daban, en el puente de Gálata llevando a las espaldas pilas de cajas de metros de altura, pero a nadie le importaba si el que lo hacía era un fotógrafo estambulí, por ejemplo, Hilmi Sahenk), los monasterios de derviches (un bajá conocido de Nerval le aconsejó a su invitado francés que no fuera a perder el tiempo al monasterio de los derviches rufai, que se clavaban pinchos por todos lados, porque estaban *locos*) y el enclaustramiento de las mujeres— son al mismo tiempo motivos de crítica por parte de los estambulíes occidentalizados. Pero cuando se leen esas mismas críticas escritas por la pluma de un famoso autor occidental, la mayor parte de las veces surgen decepciones y reacciones nacionalistas inesperadas.

Una de las causas por la que nunca acaba esta relación de amor-odio es la ambición de los intelectuales occidentalizados por conseguir la aprobación de Occidente, por oír de las plumas más escogidas y de los medios de difusión occidentales que son como ellos. En cambio, escritores como Pierre Loti no ocultan que les gustan Estambul y los turcos por razones completamente opuestas: porque cuidan sus facetas orientales, *exóticas*, tan poco parecidas a Occidente. Cuando Pierre Loti empezó a criticar a los estambulíes porque se estaban occidentalizando y estaban perdiendo sus características tradicionales, la pequeña minoría de lectores que le leían con gusto en Turquía había surgido precisamente de entre los occidentalizados. Pero tanto Loti, con el mundo meloso de sus



La soberbia colección de tarjetas postales de Max Fruchtermann son un documento impagable para presenciar el cambio de siglo en la vieja Constantinopla.



“A André Gide no le gustaron precisamente los turcos y no utiliza la palabra *nación* sino *raza* para definirlos”

novelas exóticas y sus escritos, como los estambulíes occidentalizados encontraban un punto común de acuerdo en la *turcofilia* cuando aparecían problemas políticos internacionales.

Sin embargo, en las memorias de André Gide, en las que cuenta su viaje a Turquía en 1914, no aparece esa panacea de la *turcofilia*. Justo al contrario, a Gide no le gustaron en absoluto los turcos, y lo explica no usando la palabra *nación* sino *raza*, un concepto que poco a poco iba poniéndose de moda: «¡Esta raza se merece las horribles ropas que viste!». Escribe orgulloso que su viaje a Turquía ha servido para recordarle lo superior que es la civilización occidental, especialmente la francesa. Aquellas palabras, que cuando se publicaron tanto ofendieron a los principales escritores turcos de la época, empezando por Yahya Kemal, no fueron contestadas de inmediato por la prensa popular en periódicos y revistas, algo que sí ocurre en nuestros días en cuanto se da una situación parecida, sino que los intelectuales estambulíes le ocultaron el insulto a la nación como si fuera un secreto y lo sufrieron en silencio. Una de las razones era que los intelectuales occidentalizados íntimamente le daban la razón a Gide, por supuesto. Un año después de que los escritos en que Gide despreciaba la forma de vestir de los turcos se publicaran en forma de libro, Atatürk, el mayor occidentalizador, prohibió que se usara toda aquella ropa no occidental con la revolución del vestido.

A mí también me mueve el deseo de leer, adhiriéndome a su opinión, lo que escribe el observador occidental que critica y desprecia profundamente la ciudad, y me resulta bastante más agradable que leer a autores como Pierre Loti que no paran de repetir lo bonita, lo extraña, lo maravillosa y lo especial que es Estambul. La mayor parte de las veces la cuestión no reside tanto en la belleza de los lugares y los paisajes ni en la simpatía o el respeto que muestra la gente por el viajero occidental, sino en lo que el autor espera de la ciudad y lo que el lector espera de sus escritos. Desde mediados del siglo XIX, en las literaturas anglofrancesas apareció una imagen de Estambul que se iba enriqueciendo a partir de los mismos temas y los mismos estereotipos. Como los escritores, que se influían unos a otros y que a veces se hospedaban en los mismos lugares y eran paseados por los mismos guías, encontraban en Estambul lo que habían leído previamente (monasterios de derviches, incendios, la belleza de los cementerios, el palacio y el harén, pordioseros, perros callejeros, prohibición de beber alcohol, la reclusión de las mujeres, el misterio de la ciudad, un paseo por el Bósforo y la hermosura del paisaje y de la silueta de la ciudad), no se decepcionaban. Esta nueva generación de viajeros occidentales, que empezaba a percibir lentamente el desplome del Imperio otomano y el hecho de que se trataba de un Estado que se iba quedando atrás con respecto a Europa, ya no se interesaba demasiado por temas como el secreto de la fuerza del ejército otomano, ni por las sutilezas ignotas del aparato del Estado, y aprendían a ver la ciudad y a sus habitantes como curiosos, divertidos y turísticos en vez de temibles, inalcanzables e incomprensibles, tal y como ocurría antes. En realidad, el mero hecho de haber llegado hasta Estambul ya era para ellos un éxito y un entretenimiento, y, como consideraban el broche de oro de su viaje ver y escribir lo que habían visto y escrito otros viajeros occidentales como ellos, ninguno tenía la menor intención de sufrir una decepción en el lugar al que habían llegado.

Cuando los barcos de vapor y el ferrocarril acercaron Estambul a Occidente, el viajero que de pronto se encontraba en las calles de la ciudad comenzó a permitirse el lujo y el placer de preguntarse para qué había venido y qué era lo que hacía en tan horrible lugar. Gracias a la suma del esnobismo con la ignorancia y de la audacia creativa con la honestidad, los viajeros *cultos* como Gide, en lugar de intentar comprender las diferencias culturales, la diversidad de usos y costumbres o las particularidades estructurales del país y su cultura, descubrieron el derecho del viajero a reclamar diversión, entretenimiento y felicidad en Estambul. Estos escritores turistas de la última época, que tenían la suficiente confianza en sí mismos como para proclamar que si no decían nada interesante no era culpa suya sino que la ciudad era aburrida y mediocre, demuestran que creían sinceramente en la superioridad económica y militar de Occidente, algo que ni siquiera los intelectuales más *críticos* occultan que les llena de orgullo y les otorga seguridad, y en que, también para ellos, Occidente es la medida del mundo.

Estos escritores y los que les siguieron comenzaron a aparecer en una época en la que el interés exótico por Estambul había disminuido bastante. La razón de ese desinterés estriba en que, como resultado de la occidentalización y de las prohibiciones de las reformas kemalistas, muchos elementos turísticos, como los harenes, los monasterios de derviches o los sultanes, desaparecieron junto con las casas de madera, y en que el lugar del Imperio otomano lo ocupó la pequeña República de Turquía, que imitaba a Occidente. En 1985, a finales de esa época en que nadie venía a Estambul ni escribía sobre ella y en que la prensa local entrevistaba a cualquier extranjero que viniera al hotel Hilton, el poeta ruso-norteamericano Joseph Brodsky publicó en el *New Yorker* un largo artículo titulado «Huida de Bizancio». Influidor por el estilo sarcástico y despectivo de un artículo que el poeta Auden había escrito sobre Islandia, Brodsky, al principio de su escrito y con un aire de disculpa, enumera exhaustivamente los motivos de su viaje (en avión) a Estambul. En aquel tiempo yo me encontraba muy lejos de la ciudad y me apetecía leer algo agradable sobre Estambul, así que su sarcasmo me rompió el corazón, pero, con todo, me gusta esa frase de Brodsky en la que dice: «¡Qué envejecido está todo aquí!». E insiste: «¡No antiguo, ni destartado, ni anticuado, ni pasado de moda, solo envejecido!», y no le faltaba razón. Cuando el Imperio otomano se hundió y desapareció y la República de Turquía, indecisa sobre lo que era su esencia, no supo ver sino su carácter turco y se apartó del resto del mundo, Estambul perdió sus viejos días de victoria, ostentación y diversidad de lenguas y todo comenzó a envejecer lentamente allí donde estaba y a despoblarse, y Estambul se transformó en un lugar vacío, en blanco y negro, con una sola voz y una única lengua.

El Estambul de mi infancia y mi juventud era un lugar que iba perdiendo a toda velocidad su configuración cosmopolita. En 1852, cien años antes de mi nacimiento, Gautier, después de observar como tantos viajeros antes que él que en las calles de Estambul se hablaba turco, griego, armenio, italiano, francés e inglés (y debería haber añadido ladino, que se usaba más que estos dos últimos) y que en aquella *torre de Babel* mucha gente sabía varias de aquellas lenguas, se avergüenza un poco de hablar solo francés, como la mayoría de los franceses. El

que la conquista prosiguiera después de la fundación de la República de Turquía, la violencia de la turquización de Estambul y el hecho de que el Estado provocara una especie de limpieza étnica en la ciudad restaron presencia a todas aquellas lenguas. En mis recuerdos de infancia queda como parte de aquella limpieza cultural la manera en que se callaba a los que por la calle hablaban en voz alta griego o armenio (la verdad es que por aquel entonces no se veían por ahí a demasiados kurdos ni se oía su lengua): «¡Ciudadano, habla turco!». También había letreros por todos lados con el mismo mensaje.

Mi interés por los escritos de los viajeros occidentales, a veces incluso por los menos fiables, no se debe solo a una relación de amor-odio ni a un complejo deseo de sufrir y obtener su aprobación. Si dejamos de lado a un puñado de corresponsales de la ciudad que criticaban a los ciudadanos que se comportaban indebidamente en la calle y una serie de detallados documentos oficiales, la verdad es que los estambulíes escribieron muy poco sobre su ciudad hasta principios del siglo xx. Durante siglos, únicamente los viajeros occidentales se ocuparon de la descripción como un todo de las calles de la ciudad, de su atmósfera, de su ambiente, de los detalles de la vida cotidiana y de la transcripción de cómo respiraba y de lo que temía a cada momento del día, todo este trabajo que solo se puede realizar mediante la literatura. De la misma forma que si quiero saber cómo eran las calles de Estambul en la década de 1850 y quién iba con qué atuendo tengo que acudir a las fotografías de Du Camp o a los grabados de los artistas occidentales, si tengo interés por saber lo que ocurría hace cien, doscientos o cuatrocientos años en las calles, en las avenidas y plazas en las que ha transcurrido mi vida, o qué plaza era antes un solar vacío, o en qué solar vacío había una plaza con soportales, o cómo se vivía por aquí (si no quiero pasarme años en el laberinto de los archivos otomanos), solo puedo leerlo en las páginas de los viajeros occidentales. Y la atención de la mayoría de ellos se desvía hacia lo exótico y lo pintoresco.

En un artículo titulado «El regreso del flâneur» en el que presenta el libro de Franz Hessel *Paseos por Berlín*, Walter Benjamin dice: «Si dividiéramos por su lugar de nacimiento en dos grupos a los autores de las descripciones de ciudades que se han hecho hasta el momento, quedarían en franca minoría los que han nacido y crecido en dichas ciudades». Según Benjamin, lo que más emociona a los que vienen de fuera son las imágenes exóticas y pintorescas. El interés de los que han nacido y crecido allí siempre se mezcla con sus propios recuerdos.

Como resultado de la occidentalización, mis circunstancias particulares, como las de todos los escritores y lectores de Estambul (y probablemente las de todo el mundo como resultado de la inevitable occidentalización), son las mismas, no demasiado específicas, de los que viven en ciudades fuera de Occidente. Para las generaciones anteriores, lo que forma la visión de la ciudad en la que vivo, es decir, los diarios de la vida cotidiana y los cuadernos de recuerdos de Estambul, lo escribieron extranjeros.

Quizá por eso a veces leo lo que han escrito sobre la ciudad esos viajeros no como sueños exóticos de otro, sino como si fueran mis propios recuerdos. Además, siempre me ha gustado que detalles de los que ya me había dado cuenta, aunque no era consciente de haberlo hecho porque nadie los había mencionado, los perciba

y los ponga por escrito el observador occidental. El que Knut Hamsun percibiera que el puente de Gálata de mi niñez, construido sobre pontones, se meciera suavemente con el peso del tráfico, o que Hans Christian Andersen escribiera que los cipreses de los cementerios eran *oscuros*, son de ese tipo de observaciones. Observar Estambul como un extranjero ha sido siempre un placer para mí y una costumbre necesaria contra el sentimiento de comunidad y el nacionalismo.

Me parecen tan alejados de mi vida el harén, a veces descrito con realismo, y aquellas ropas y costumbres del pasado que, aunque sepa que no se trata de un sueño, me da la impresión de que todo eso no es el pasado de mi ciudad sino el de la de algún otro. La occidentalización nos ha dado a mí y a millones de estambulíes el placer de encontrar «exótico» nuestro propio pasado.

Me miento pensando que ver la ciudad con los distintos puntos de vista de otros mantendrá viva mi relación con ella. A veces reconozco que no salgo de casa, que ni siquiera voy en busca del otro Orhan que me espera pacientemente en algún lugar de Estambul, e imagino que eso me puede osificar el cerebro y que el pertenecer de una manera tan exagerada a la ciudad puede matar el deseo de verla que existe en mi mirada. Entonces me consuelo pensando que en mi forma de verla hay bastante de extranjero porque la he contraído a fuerza de leer libros de viajeros occidentales. En ocasiones, cuando leo lo que ha escrito un observador occidental sobre ciertas avenidas y callejones que no cambian nunca, sobre las ruinosas casas de madera, sobre los vendedores ambulantes, los solares vacíos y la amargura, me parece estar leyendo mis propios recuerdos.

Por supuesto, en todo esto influye el que la población de Estambul se haya multiplicado por diez a lo largo de mi vida y el que algunas plazas y calles, a pesar de no haber cambiado nada, parezcan haberse convertido en lugares distintos a causa de la multitud. Siempre echo de menos los tiempos en que la ciudad estaba desierta y vacía.

El que los viajeros occidentales adapten a Estambul sus propias quimeras o sueños de Oriente nunca le ha hecho el menor daño a los estambulíes, porque la ciudad no ha sido una colonia occidental. Por ejemplo, si leo que Gautier dice que los turcos no lloran ante el desastre que suponen los incendios y que se comportan con solemnidad porque son fatalistas (al contrario que los franceses, que en situaciones parecidas lloran a moco tendido), ni le doy la razón ni tampoco pienso que está cometiendo una injusticia conmigo. Pero me da la impresión de que los lectores franceses, que se creerán a pies juntillas ese razonamiento, no entenderán por qué entonces los estambulíes no han podido desprenderse en ciento cincuenta años de su sentimiento de amargura.

Lo que de verdad duele de lo que han escrito los viajeros occidentales sobre Estambul es percibir que todas las cosas que estos autores, algunos de ellos muy brillantes, mencionaban exageradamente como específicas de la ciudad y sus habitantes han ido desapareciendo en tan poco tiempo. Porque a los observadores occidentales les gustaba ver y escribir sobre todo lo *exótico*, lo que no era occidental de Estambul, y el movimiento occidentalizador que comenzó a adueñarse de la ciudad disolvió y destruyó en poco tiempo todas aquellas particularidades, instituciones y tradiciones, precisamente porque eran un obstáculo



“Observar Estambul como un extranjero ha sido siempre un placer para mí y una costumbre necesaria”



Fruchtermann fue un observador atento a los grandes estambulíes: cementerios, derviches y mezquitas como la de Santa Sofía, en imagen.

para la occidentalización. He aquí una pequeña lista de ellas:

Primero se disolvió el cuerpo de jenízaros, uno de los temas favoritos de los viajeros occidentales hasta el siglo XIX. El mercado de esclavos, que tanto había interesado a aquellos, desapareció también después de que se hubiera escrito tanto sobre él. Los monasterios de los derviches rufai, que se clavaban pinchos por todas partes, y de los mevlevíes, tan del gusto a los observadores occidentales, se cerraron con la República. Las vestiduras otomanas que tanto habían dibujado los pintores occidentales dejaron de usarse poco después de que se publicaran las críticas de André Gide. Y el harén, uno de los temas favoritos de los autores occidentales, ya no existe. Setenta y cinco años después de que Flaubert le dijera a su querida amiga que haría que los calígrafos del Bazar le escribieran su nombre, toda Turquía pasó del alfabeto árabe al latino y así se acabó el placer de disfrutar de ese exotismo. De todas estas pérdidas, la que yo creo que ha sido más dura de sobrellevar para los estambulíes es la de que las tumbas y los cementerios dejaron de ser sitios integrados en jardines, plazas y en la vida cotidiana para convertirse en lugares horribles rodeados por altos muros, parecidos a prisiones, sin cipreses, sin ningún tipo de árboles, sin vistas, y todo en nombre de la occidentalización. Los porteadores que tanta curiosidad han despertado entre los turistas a lo largo de toda la historia de la República y los viejos coches americanos que llamaron la atención de Joseph Brodsky, por ejemplo, desaparecieron poco tiempo después de que se escribiera bastante sobre ellos.

Solo una cosa ha sido capaz de eludir ese proceso de «observación occidental-desaparición»: las manadas de perros que todavía campan a sus anchas por las calles traseras de Estambul. El segundo objetivo de Mahmud II, que disolvió a los jenízaros porque no aceptaban la disciplina occidental, era acabar con los perros, pero fracasó en su empeño. En otro movimiento de reforma hecho después de la Época Constitucional, y con la ayuda de los gitanos, se recogieron los perros uno a uno y se les desterró a la isla de Sivri, pero los animales supieron regresar victoriosos a la ciudad. Puede que una de las razones sea que a los franceses, a quienes les resultaban muy exóticas las manadas de perros por las calles, les pareció todavía más exótico que los encerraran a todos juntos en una isla y escribieron mucho y con bastante sarcasmo sobre el tema (incluso Sartre bromeaba años más tarde al respecto en su novela *La edad de la razón*).

Max Fruchtermann, el fotógrafo de tarjetas postales, consciente de este exotismo, supo darles un lugar a los perros callejeros, como a los derviches, a los cementerios y a las mezquitas, en una serie que editó a finales del siglo XIX y principios del XX sobre paisajes de Estambul. ❖

Orhan Pamuk (Estambul, 1952), Premio Nobel de Literatura 2006, es autor de libros fundamentales sobre la capital turca como *El museo de la inocencia* o *Cevdet Bey e hijos*. El presente texto pertenece a *Estambul. Ciudad y recuerdos*, publicado como toda su obra por la Editorial Mondadori, a la que agradecemos su cortesía.

En el Parque

Fatih Özgüven

“Amar significa, en sentido literal y figurado, comer y nada más”, dijo un gran escritor¹. Habíamos estado comiéndonos, devorándonos durante horas. El placer de devorarse entre sí, en un interior, en habitaciones de la ciudad, puede llegar a tal punto que sature, y de hecho, sobresature el espacio. Se escapa y presiona las paredes. Choca contra los cristales de las ventanas. El espacio cerrado se resquebraja.

“Deberíamos ir a Gezi,” dijo él.

Salimos. Caminamos hacia Gezi. Al parque donde se habían derribado muros y donde ahora el aire libre era, aún estando en la ciudad, única y absolutamente aire libre.

Fue la noche anterior a la gran redada nocturna y a la quema de las tiendas de campaña. En plena madrugada, caminamos por entre los huecos de las tiendas y salimos a la plaza; luego volvimos atrás.

Era imposible regresar a casa.

Nos tumbamos en el suelo. La superficie era irregular, un poco dura y húmeda. Nos acurrucamos, o lo intentamos. No solíamos acurrucarnos. Lo intentamos... con torpeza pero con determinación lo intentamos. Algo nuevo pero deseado.

Estábamos en ese punto en que nuestra fe en intentarlo no estaba destrozada por la ira, el cinismo o la autodenigración. Todo el mundo tenía más

o menos ese estado de ánimo. Se podían intentar los actos más extremos. Como la compasión, la auténtica emoción y las lágrimas, y cosas aún más extremas. Podíamos salir de nuestros cuerpos y su esfuerzo y nuestras partículas podían mezclarse con el aire.

Alguien extendió una manta sobre nosotros. Auténtica y candorosa compasión.

Otro gran escritor dijo: “Un hombre que duerme tiene en círculo a su alrededor el hilo de las horas, el orden de los años y los mundos. Al despertar los consulta por instinto y en un segundo lee en ellos el punto de la tierra que ocupa, el tiempo que ha transcurrido hasta su despertar...”².

Este era realmente “el punto de la tierra que yo ocupaba”, pero las partes de la ciudad eran ahora diferentes; un Talimhane en Taksim diferente, una bocacalle en curva diferente, una calle Mete diferente, la casa en la que vivían mis abuelos también era diferente, la panadería Stella regentada por griegos ya no existía, el país era diferente... había pasado mucho tiempo.

“[...] y cuando despertaba en mitad de la noche, por ignorar dónde me encontraba, en un primer momento no sabía siquiera ni quién era; [...] pero entonces el recuerdo —aún no del lugar en que me hallaba, sino de algunos sitios donde había vivido y

donde habría podido estar— venía como una ayuda a mí desde lo alto para sacarme de la nada de la que nunca hubiera podido salir solo [...]”³.

Uno a uno iban llegando los recuerdos, aunque no fuesen ayudas venidas desde lo alto. Porque no necesitaba ninguna ayuda. El tiempo y el espacio se habían restablecido, y empezaban de nuevo.

“Lo cierto es que cuando despertaba así, con mi espíritu agitándose para intentar saber, sin conseguirlo, dónde estaba, todo daba vueltas a mi alrededor en la oscuridad; las cosas, los países y los años. Mi cuerpo, [...] intentaba determinar [...] la posición de sus miembros para deducir por ella la dirección de la pared y la ubicación de los muebles, para reconstruir y dar nombre a la morada en que se encontraba”⁴.

No lo intenté. El lugar en que me encontraba no era un interior. Había salido del Interior. ❖

1 *The Garden of Departed Cats* [El jardín de los gatos desaparecidos], Bilge Karasu, traducción propia a partir de la traducción al inglés del turco de Aron Aji, Nueva York: New Direction Books, 2003, p. 7.

2, 3, 4 *A la busca del tiempo perdido I (Por la parte de Swann. A la sombra de las muchachas en flor)*, traducción del francés de Mauro Armijo, Madrid: Valdemar, pp. 8-9.

Jo Spence y Terry
Dennett, *Remodelling
Photo History (The
History Lesson)*.
Gelatinobromuro de plata
sobre papel montado en
cartulina, 35 x 26 cm.
Colección MNCARS.

PORTADA



Mínima resistencia

Las décadas de los 80 y los 90 fueron el escenario de complejos debates sobre el arte contemporáneo, casi un terreno de confrontación. Tras el activismo que caracterizó a la década precedente, los artistas se enfrentan a un nuevo imaginario político donde el pensamiento neoliberal se consolida

con fuerza. En España, la renovación de las prácticas artísticas convivirá de manera controvertida con los albores de un mercado incipiente y la euforia institucional en la creación de nuevos museos y eventos culturales. Revisitamos un periodo en el que en muchos aspectos se volvió a partir del cero.



El largo camino a casa

La muerte de Franco y la llegada de la Transición aceleraron un proceso de aclimatación del arte contemporáneo y la nueva sociedad española. Entre la euforia y la institucionalización sigue habitando en aquellos años el fantasma de un museo desangelado y vacío de contenidos.

En julio de 1975 y en un flamante edificio de la Ciudad Universitaria de Madrid, el general Franco asistía a uno de sus últimos actos públicos: la inauguración del Museo Español de Arte Contemporáneo, que provocaría ruidosas protestas en la prensa especializada por su falta de representatividad. El nuevo museo descendía del originalmente creado en octubre de 1951, alojado en unas salas de la planta baja del Palacio de Bibliotecas y Museos y del que quedaron unas fotografías de Kindel con un espacio cuidadosamente remodelado pero vacío y silencioso: no contaba ni con una colección adecuada ni con los medios económicos o políticos para conseguirla. El helador vacío que había en el interior de aquellas salas era simétrico al vacío social hacia el arte contemporáneo que había fuera de ellas. Entre ambas fechas había pasado casi un cuarto de siglo, y aunque el acto de 1975 se propusiera indicar lo contrario, la situación no había cambiado: el Estado, el arte contemporáneo y la sociedad seguían recorriendo en España caminos diferentes, aunque se cruzaran de vez en cuando para ofrecer una imagen de apertura que podía leerse en todos los sentidos, pero que cobraba un especial significado en el terreno de lo político. Entre aquel 1975 y 1988, el año de la creación oficial

del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el cambio parecía mucho mayor. No se trataba solo del marco político, obviamente distinto a partir de la muerte del dictador en noviembre de 1975. Después de las primeras elecciones en 1977, de la aprobación de la Constitución en 1978, y de la victoria socialista en 1982, en la opinión publicada en los medios de gran tirada se instaló el consenso acerca de la transformación del país: la dictadura quedaba definitivamente atrás, la democracia aparecía como la puerta a la modernidad, y el apoyo institucional al arte contemporáneo se había convertido en emblema del cambio.

¿Era todo realmente así de simple? Evidentemente no. Ni antes de 1975 el panorama era tan plano, ni después de 1975 todo cambió de la noche a la mañana por efecto de un cambio político que, en todo caso, había tardado demasiado en producirse. Es cierto que lo ocurrido en el terreno de la cultura durante la llamada Transición fueron tan notables que Juan Antonio Ramírez apuntó en 2010 que “ninguna transformación más visible como [sic] la de las instituciones artísticas. El vuelco ha sido especialmente deslumbrante”. Con el escepticismo que producen varios años de crisis económica y política, y después de incontables reuniones, simposios, informes y

publicaciones académicas surgidos para analizar lo ocurrido en los últimos treinta (o cuarenta!) años, somos quizá más conscientes de hasta qué punto el proceso que ahora debemos analizar tuvo fases distintas, caminos de ida y vuelta, y también luces y sombras, logros ciertos y contingencias de todo tipo, especialmente importantes las derivadas de la instrumentalización política. Es difícil no compartir con Juan Antonio Ramírez la idea general de transformación positiva, pero es importante recordar que la construcción del mapa actual precisó de un camino largo, mucho más largo que el que ocupa la Transición aunque a partir de ella se acelerase el paso.

Entre 1951 y 1975, de forma cauta pero innegable, se registraron hechos puntuales que, unas veces en clave oficial y de alta difusión pública, y otras veces en clave privada y de alcance menor, sirvieron si no para cambiar, sí para erosionar e incluso alterar parcialmente el *statu quo* de un panorama cultural a menudo esquematizado como demasiado romo. Todos ellos adelantaron una cuestión clave: la conexión, para bien o para mal, con las circunstancias políticas. Basta mencionar, en el contexto del deshielo político de los años cincuenta, el solemne empeño institucional de las bienales hispanoamericanas o el mencionado

y frustrado Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, cuya tarea se proyectaría en los cursos de verano de la Universidad Menéndez Pelayo de Santander con sus respectivas exposiciones y, más adelante, en el espacio alternativo de la Sala Negra en Madrid; o propuestas de diverso carácter e influencia como las actividades del Grupo R, que mostraban la centralidad de lo arquitectónico en el impulso modernizador del momento; o las exposiciones de la Sala Gaspar en Barcelona. También en esta ciudad, ya en los primeros años sesenta, debe mencionarse la corta actividad de un museo de carácter coral, el Museo de Arte Contemporáneo S. A., cuyo cierre coincidiría sintomáticamente con el acuerdo del Ayuntamiento de la ciudad para acoger el Museo Picasso, de impacto publicitario comparativamente mayor, que se inauguraría en 1963; por su parte, desde 1966 y en pleno desarrollismo, el Museo de Arte Abstracto en Cuenca, que contaría también con la colaboración del Ayuntamiento de la ciudad, albergaría la colección reunida por el pintor Fernando Zóbel y prestaría a los artistas informalistas de su generación el espacio del que no gozaban en ningún otro museo del país aunque sus obras, expuestas de la mano de lo oficial en foros internacionales con importantes réditos para la diplomacia cultural franquista, perteneciesen ya a la historia del arte. Por su parte los Encuentros de Pamplona, celebrados en 1972 y calificados como “fin de fiesta del arte experimental” en nuestro país, consiguieron dar una mayor visibilidad pública a propuestas de revisión del concepto de lo artístico que venían desarrollándose desde algunos años antes. Desde posicionamientos que en términos generales podían relacionarse con el mayo del 68 francés, y que daban por finalizado el ciclo de la modernidad como cristalización de la cultura

burguesa, aquellas propuestas planteaban también cuestiones latentes en relación con la situación política, social y cultural de la España del momento. Por lo general, además del cuestionamiento del objeto artístico desde las ópticas que englobamos en el término de conceptualismo y que actúan desde

“La construcción del mapa actual precisó de un camino más largo que el que ocupa la Transición. A partir de ahí se aceleró el paso”

la idea genérica de la necesidad de transformar las relaciones de poder que gobiernan la cultura, compartían también un posicionamiento antifranquista y de izquierdas desde el que se planteaban cuestiones de carácter local. En ese marco se incluyeron propuestas sobre la situación de la mujer en línea más o menos directa con los movimientos feministas internacionales que, en ocasiones, han parecido quedar subsumidas en la

corriente general de contestación a lo establecido.

Si puede decirse que en Europa y Estados Unidos las posiciones ejemplificadas respectivamente por el Museo de Cuenca y por los Encuentros de Pamplona —la institucionalización burguesa del arte moderno, de una parte, y su cuestionamiento desde posicionamientos de compromiso político, de otra—, correspondían a marcos cronológicos sucesivos, ambas se superpusieron en nuestro país en los años finales del franquismo y en los primeros de la Transición, creando dos corrientes contrapuestas que, irónicamente, compartían el objetivo de sincronizar el ritmo de la cultura nacional con lo que ocurría fuera. Hay que recordar que la dicotomía interior-exterior, que aún ocupa un lugar importante en las reflexiones y preocupaciones de los profesionales del sector, cobraba entonces mayor importancia por la percepción social de aislamiento que se seguía arrastrando desde la posguerra, y que ni el turismo ni la emigración habían borrado.

La idea del pasado como herida daría lugar, a lo largo de toda la década de los setenta —antes y, sobre todo, después de 1975—, y de forma más decidida en los ochenta, a iniciativas en favor de lo que aparecía como tarea urgente: recuperar el tiempo y la modernidad perdida. A esta misión se dedicarían muchos esfuerzos desde posiciones geográficas y desde planteamientos políticos diversos. A efectos mediáticos, en todo caso, ese objetivo prioritario alcanzaría su clímax en 1981 con la llegada del *Guernica* de Picasso procedente del MoMA, donde no solo había jugado un papel fertilizador para la llamada Escuela de Nueva York, sino que además había servido para defender que compromiso

En la página anterior, J. M. Prada Poole, *Cúpula Neumática*, Pamplona, 1972.

Abajo, el *Guernica* durante su regreso a España desde el MoMA de Nueva York.

Foto Keystone-France/ Gamma-Keystone /Getty Images.



político y modernidad artística eran compatibles, una noción clave para los propósitos reformistas del momento. Javier Tusell, quien desde su puesto de Director General de Bellas Artes participó activamente en las negociaciones con el MoMA, señalaría que la llegada del *Guernica* a España tendría “un significado crucial en lo que respecta a la vida pública española al margen de lo estrictamente cultural”. Y efectivamente aquel acontecimiento se presentó como el encuentro definitivo entre las instituciones oficiales y el arte moderno, y como espaldarazo internacional a la naciente democracia española. Pero la instalación del *Guernica* en el Casón del Buen Retiro indicaba, entre otras cosas, la inexistencia de un museo de arte contemporáneo que pudiese acogerlo. Lo que era como decir que, en lo que se refería a la institucionalización de la modernidad en España, en 1981 estaba todo por hacer. Después de varias décadas de vacío histórico, que los hitos antes enunciados no conseguirían desmentir por su excepcionalidad, se hacía evidente la necesidad de construir modelos sobre los que edificar una nueva legitimidad social para el arte, que ahora se entendía como la mejor expresión de la evolución política del país.

La sensación de cambio de ciclo histórico y su reflejo en el arte moderno y contemporáneo eran un fenómeno constatable por muchas vías. Ya en 1977, la importancia concedida a la cultura como elemento transformador de la realidad nacional había quedado plasmada en la creación del Ministerio de Cultura del que dependía la mencionada Dirección General de Bellas Artes. Este, antes de que algunas de sus competencias comenzasen a ser transferidas a las comunidades autónomas en un proceso descentralizador sin precedentes, realizó desde la Dirección General de Bellas Artes una programación de actividades, fundamentalmente exposiciones, diseñada para cumplir dos fines: uno educativo, el de acercar los grandes hitos del arte moderno y contemporáneo a una población que había tenido poca o ninguna oportunidad de conocerlos; y otro político, proyectar una imagen renovada del país. En el contexto que estamos describiendo, el segundo —que en cierto modo siempre estuvo ahí, como el dinosaurio del cuento de Monterroso— acabaría por imponerse como guía de toda la política oficial del arte contemporáneo. Por su parte, las tempranas muestras dedicadas a Picasso, Miró, Dalí o Blanchard en el Museo Español de Arte Contemporáneo, así como la dedicada a Renau, además de traer a las salas de exposiciones oficiales la obra de algunos de los artistas clásicos de la vanguardia española, vendrían a escenificar la misma política de reconciliación nacional que se quiso ratificar con el *Guernica*, y mostraban también que el país entraba en una fase cuyo anhelo de proyección internacional podían ejemplificar aquellos artistas.

Ahora bien, si mientras se deja atrás el franquismo se confirma la apuesta institucional y social por el protagonismo de la cultura en la vida del país, hay que decir que este protagonismo se entendería de modos muy diversos. Las propuestas contraculturales siguen presentes en el espacio de lo público, pero la cultura institucionalizada acabaría por ganar una visibilidad que, a la larga, le otorgaría la centralidad del relato historiográfico. Y por cultura institucionalizada nos referimos no solo a la promocionada desde la esfera de la administración propiamente dicha (Ministerios, Consejerías de Cultura, Diputaciones Provinciales, Ayuntamientos,

Parlamentos central y autonómicos...), sino también desde fundaciones, colegios profesionales y galerías comerciales, que inciden no solo en un incremento notable de actividades, sino también, aunque en una dimensión menor, en un aumento del coleccionismo. Comenzaba así a definirse el camino que, partiendo del “reducto regido por unos pocos” que conformaba la organización del arte en la España de los setenta, conduciría con mayor o menor fortuna a la configuración del sistema del arte “rico y complejo” que, ya entrado el siglo XXI, Juan Antonio Ramírez describiría como “entramado de intereses que vincula a galeristas, creadores, museólogos, críticos, historiadores, comisarios, coleccionistas y profesionales varios, cuyas tareas interactúan entre sí”.

A finales de los sesenta y primeros ochenta, las inquietudes y esperanzas propiciadas por la sensación de cambio darían lugar a exposiciones e iniciativas de todo tipo en favor de lo que se llamó *arte joven*, un concepto que encajaba en las políticas culturales del momento como metáfora y reflejo de la corta trayectoria de la democracia, y también de la energía y vitalidad con la que se encaraba el futuro. Como contrapartida, la consciencia de encontrarse en un punto de inflexión histórico

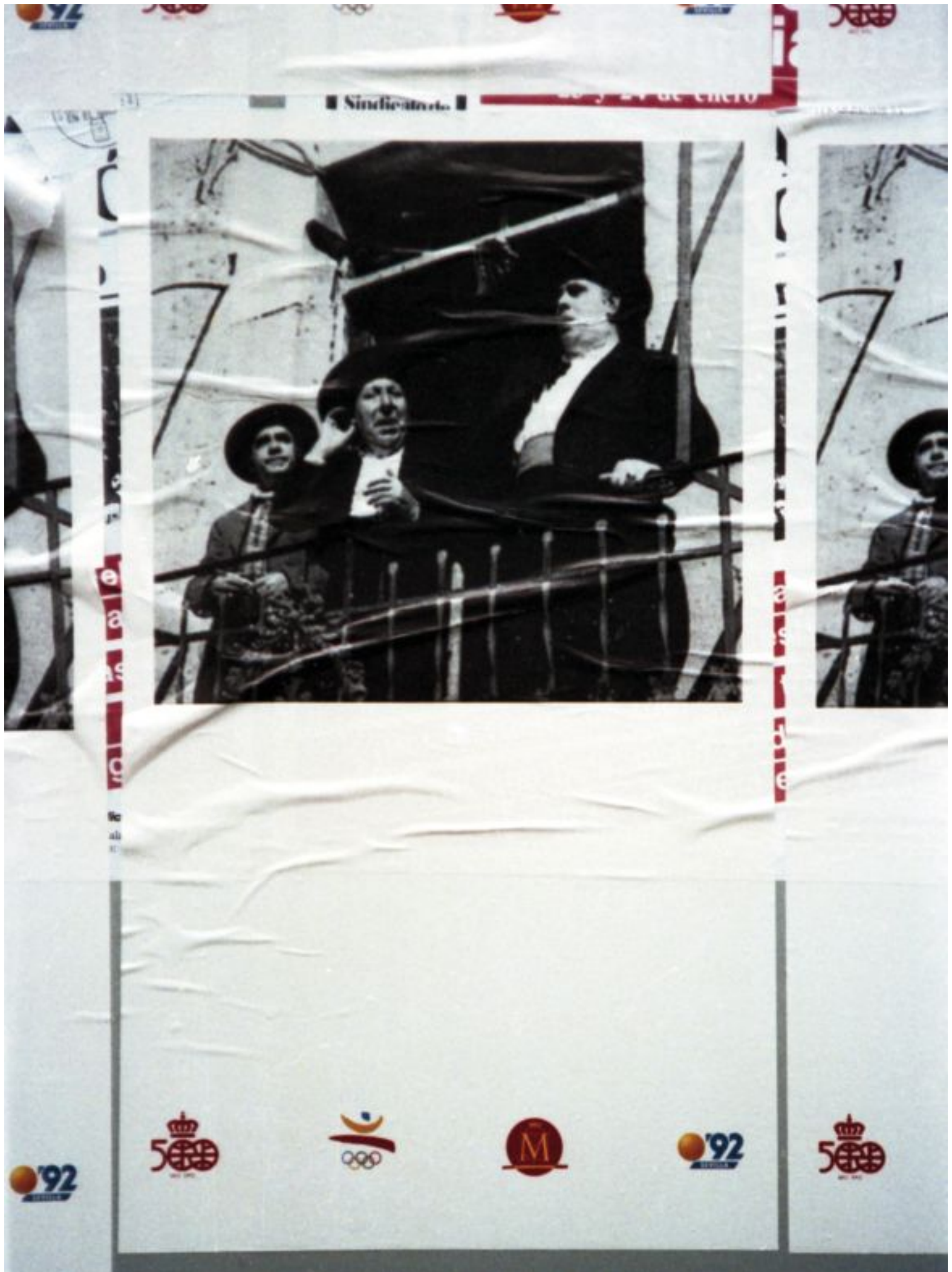
“El ansiado objetivo de modernidad alcanzó su clímax con la llegada en 1981 del *Guernica* de Picasso procedente del MoMA”

propiciaría igualmente reflexiones sobre el pasado más o menos reciente. Pero más que ajustes de cuentas, lo que críticos, historiadores y artistas parecían plantearse era la obtención de informaciones hasta entonces deliberadamente silenciadas y la apertura de nuevas perspectivas que permitiesen hacer balance y recuento de daños antes de comenzar una nueva etapa. En un ambiente muy cargado de connotaciones políticas los resultados de aquel ejercicio podían resultar polémicos y producir intensos debates públicos, como ocurrió con la exposición presentada en el marco de la Bienal de Venecia en 1978 con el título de *España. Vanguardia Artística y realidad social. 1936-1976*. Pero en todo caso a la larga sirvieron para canalizar y desdramatizar el estudio de la compleja recepción de la modernidad clásica en España, algo de lo que se pretendían extraer enseñanzas que iluminaran un porvenir que se intuía distinto. En ese contexto empezaron a aparecer en el ámbito académico las primeras tesis doctorales, ensayos y monografías que exploraban la dimensión real de las vanguardias y sus consecuencias posteriores, tanto en el exilio como en el interior, así como las circunstancias de su encubrimiento. También empezaron a celebrarse toda una serie de

exposiciones y actividades públicas, a menudo en fundaciones y galerías comerciales, pero no solo en ellas, con el fin declarado de recuperar a figuras y episodios del arte de la llamada Edad de Plata y de la Guerra Civil con una mirada entre nostálgica y crítica. Se trataba de recuperar la memoria perdida, pero también de reivindicar una historia propia desde una posición que a veces parecía situarse cerca de la implicación emocional de la generación del 98. En muchos sentidos aquella mirada retrospectiva (que se llevaba a cabo tanto desde posiciones de centralidad geográfica o política como desde las diferentes sensibilidades reflejadas en las comunidades autónomas) implicaba una noción fundamental: la obsesión por las cuestiones identitarias explicadas en función de una historia que justificara o al menos explicara nuestra supuesta peculiaridad.

A partir de la fecha simbólica de 1982, marcada por la victoria electoral socialista que daría paso a la llamada *segunda transición*, y más claramente a medida que avanzaba la década de los ochenta, en lo relacionado con la cultura institucionalizada una perspectiva historicista dejaría paso a un tono cada vez más festivo y complaciente (del que era buena muestra, en otro registro, la movida madrileña por ejemplo). Del lamento por el pasado se pasaría a la euforia por el presente y al entusiasmo ante el futuro. La *peculiaridad* sería sustituida, como argumento principal, por el concepto contrario: el de *homologación*. La política oficial de exposiciones, cada vez más consciente de la importancia concedida a la cultura como instrumento de transformación (de la imagen nacional, aumentó considerablemente su incidencia y sus objetivos, espoleada por las expectativas de un segundo cambio político del que se esperaban consecuencias casi taumaturgicas para el país. El programa de exposiciones oficiales, ahora organizado desde el Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura, se tornaría más contemporáneo e internacional. Se complementaría además con un plan de promoción de artistas españoles en el exterior cuya selección, que favorecía una pintura de tipo expresionista llena de colorido que pudiese conectar con modas comerciales y críticas internacionales y sirviese de emblema de la renovación del país, resultó polémica y fue posteriormente caracterizada como continuación de algunas de las políticas culturales de los cincuenta. Aquella opción, apoyada desde la prensa de tirada nacional, secundaba una imagen del país despreocupado ya de cuestiones políticas, que *solo* quería ser moderno y cosmopolita. Algo que, en cierto modo, se había visto ya reflejado en polémicas previas, como la que enfrentó en la Barcelona de los setenta al Grupo Trama, defendido ni más ni menos que por Tàpies, con los artistas conceptuales catalanes (esteticismo frente a compromiso), o que rodeó en el Madrid de 1980 a exposiciones como Madrid D. F. La apuesta oficial por un arte despolitizado y colorista constituiría, quizá, una de las pocas líneas narrativas reconocibles en una política artística más bien marcada por lo que podríamos considerar un *relato único*: la modernización general del país, una idea de límites imprecisos pero de gran fuerza política.

Desde finales de los ochenta, de la fase de carácter expansivo que acabamos de describir, centrada en la promoción a través de las actividades, se pasaría a otra caracterizada por la fundación de nuevas estructuras permanentes o



Rogelio López Cuenca,
Sin ir más lejos, 1991.
70 x 40 cm. Offset
sobre papel. Fotografía:
Xurxo Lobato.



Juan Ugalde, *Retrato del Presidente Reagan*, 1987. Acrílico sobre lienzo (115 x 90 cm).

Colección MNCARS. Donación de Dionisio Cañas, 2010.

la renovación y consolidación de las ya existentes. La creación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1988 supuso el pistoletazo de salida para la puesta en marcha de toda una nueva generación de museos y centros de arte que, en el plazo de dos décadas, se asentaron en un buen número de ciudades españolas. El concepto de *era del contenedor* aplicado a este período de nuestra historia cultural se ha convertido ya en un lugar común que no precisa muchos comentarios. Esta imagen, de indudable fuerza plástica, tiene mucho de cierta, pero no basta, en todo caso, para resumir lo ocurrido: hay que recordar que junto con algunos edificios pomposos encargados a grandes arquitectos y recordados más por su aspecto icónico que por su capacidad de albergar propuestas culturales reales y sostenidas, también son fruto del furor museístico algunas estructuras que, como el MACBA de Barcelona, se han consolidado como centros de cultura y reflexión político-social en sus respectivas comunidades y

han sido capaces de articular alianzas con diversos sectores de la sociedad civil.

Desde el escepticismo que siguió al entusiasmo, y desde la alarma producida por la crisis de 2008, este crecimiento ha dado lugar a críticas que, en algunas ocasiones, no ocultan el conservadurismo de quienes las hacen. Cuando se habla de burbuja de centros culturales se olvida que, también en este sentido, el arte es reflejo de la sociedad en la que se inscribe. Es fácil darse cuenta de que el boom de museos y centros de arte registrado en los noventa y en el cambio de siglo presenta los mismos puntos de fragilidad que cualquier otro sector de los que, en las últimas décadas, han crecido en nuestro país precisamente como emblema de un enriquecimiento que, por lo que ahora vemos, tenía más de ficción que de realidad. En el caso que nos ocupa, es fácil objetar que la falta de una verdadera tradición de aceptación social de lo moderno (pues nunca se contó con museos o centros para ello, o al menos no con la proporción y calidad de otros

países occidentales) hacía muy artificial la súbita aparición de estructuras que se situaban ya en el terreno de lo posmoderno. Este hecho explica la dificultad que los nuevos centros encontrarían para conectar con los públicos locales, y también su azarosa, incluso errática programación de actividades que, con honrosas excepciones, no llegaron a proponer discursos articulados ni a delimitar líneas de actuación claras.

Ahora bien, todas estos problemas, a los que habría que sumar la dificultad de los nuevos centros para crear una verdadera red o para dialogar con las universidades y otros centros de conocimiento, así como su fracaso en el intención de facilitar el acceso a la cultura y a través de ella, la integración social; o la constatación de la coincidencia exacta de muchos de ellos con puntos estratégicos de la política urbanística y territorial de los gobiernos de turno, o con sus intereses electorales a corto y medio plazo, permiten e incluso aconsejan problematizar la orientación y los criterios que vertebraron la transformación de la trama artística en España a finales del siglo xx. Más que llevar a impugnar el mapa actual, todo lo anterior debería servir de punto de partida para redimensionarlo y formular propuestas que permitan crear una situación de correspondencia entre problemas y soluciones, estableciendo una mejor conexión entre todos los agentes implicados.

Tanto o más que la crisis económica, la perspectiva histórica que comenzamos a tener nos hace más conscientes de los contradictorios resultados de todo aquel vértigo, y pone de manifiesto que, a pesar de lo que en algún momento pudo parecer, no se consiguió conmovir la displicente actitud general de la población frente al arte contemporáneo (en la que, salvando todas las distancias, sigue latiendo el eco del vacío que rodeó al Museo de Arte Contemporáneo creado en 1951), ni tampoco crear verdaderas plataformas de actuación y discusión para los artistas. En 2010, y como señalando dos fases sucesivas, Juan Antonio Ramírez decía que se había “generado una concepción más sofisticada de unas instituciones que ya no pretenden ser solamente meras salas de exposiciones temporales o receptáculos de una colección permanente, sino fábricas de arte, promotoras de proyectos”. Desde la consciencia de la necesidad de replantear el lugar que debe ocupar la institución cultural en la sociedad actual, y desde la necesidad de reordenar y coordinar a todas las partes interesadas, en los últimos años han comenzado a surgir propuestas que, más allá de conceptos como privado y público, imaginan la cultura como el lugar de lo común. Algo así parece estar ocurriendo no solo en espacios diseñados en los últimos años (algunos de ellos ya orientados más a la producción de conocimiento y al apoyo a la creación que al almacenamiento y exposición), sino también en museos convencionales, que en algunos casos han girado claramente la forma de concebir sus actividades y funcionamiento general. Si la reordenación a la que asistimos está produciendo, de algún modo, una tendencia a la desinstitucionalización, solo en unos años podremos evaluar su capacidad de contrarrestar el largo y complicado proceso de institucionalización del arte contemporáneo que comenzó antes de 1975. ❖

María Dolores Jiménez-Blanco

1 Ramírez, Juan Antonio: *El sistema del arte en España*. Madrid, Catedra, 2010, p. 11.



Fernando Sinaga.
Sin título, 1988.
Colección MNCARS.

Fotografía: Joaquín
Cortés / Román Lores.

Grado cero: Un poco de orden en la escena

La búsqueda de nuevos derroteros en las prácticas artísticas de las décadas de los 80 y 90 se enfrenta a la poética que arroja su propio espejo. Comenzar de cero parece ser el imperativo que manda. Y cada representación parece abordar esta frontera desde distintas temperaturas.

Desde cierta perspectiva crítica e histórica, no resulta descabellado pensar el arte de los ochenta desde una simple cuestión de temperatura: frío y/o calor. De este modo tan poco científico, la crítica de arte en España abordaba en aquel período los paradigmas artísticos desde un punto de vista exclusivamente inmanente de la obra de arte; el juicio de la apariencia, la valoración de la objetualidad, el sopesar de la materialidad, etc. Parte de este juicio venía determinado por un binarismo cargado de intencionalidad que reproducía dos modelos en abierta oposición; por un lado la adhesión de la obra de arte a los lenguajes reduccionistas herederos del posminimalismo, y, por otro, la incorporación del gesto y la expresividad de la pintura neoexpresionista entonces en boga. Podría argumentarse ahora que el termómetro con el que se medían entonces las obras de arte ha quedado completamente inservible o necesita una revisión. Quizá, más que en un apagamiento de la expresión o en la exacerbación de la subjetividad, el arte producido en ese período no responde a ningún binarismo. Ni frío ni calor. O los dos a la vez. Si damos por bueno que existe una música bien temperada, e incluso una arquitectura bien climatizada, ¿por qué no pensar también un arte bien atemperado?¹

En el recorrido hacia este arte reflexivo y analítico resulta imposible evacuar el desarrollo de tendencias precedentes. Enmarcar el poso de las corrientes del minimalismo (de los sesenta) y el posminimalismo (de los setenta) en décadas posteriores resulta una tarea tan compleja como vana sin atenernos previamente a consideraciones geográficas y de contexto. No obstante, durante los ochenta todavía era posible contemplar una continuidad del reduccionismo estético en lugares geo-

gráficos tan distintos como alejados unos de otros. En España, el arte de la primera generación de artistas minimalistas norteamericanos comenzaba a aparecer en instituciones y museos, a la vez que el mercado experimentaba un meteórico ascenso y también un interés por esas propuestas. Sin duda, ese mismo tiempo está rodeado por una condición cultural y económica ineludible, esto es, el posmodernismo, bajo cuya luz es necesario leer toda la producción cultural del período en cuestión. El posmodernismo establecía una revaluación crítica con los principios de los modernismos clásico y tardío, a la vez que reinventaba formas regresivas de arte o descatalogadas del manual moderno (el neoexpresionismo o la transvanguardia italiana) en un giro que encontraba justificación en todo aquello que oliera a retorno al pasado, nostalgia e historicismo. En esa situación, la estética minimalista (enfaticando esta condición de estética, incluso de superficie) está ya desligada del marco social y económico que le dio origen en sus comienzos. Sin embargo, la *utilidad* del minimalismo (unido a su otro par, el arte conceptual) constituía una interesante vía de escape para una generación de artistas nacidos en una coyuntura política donde la recepción del modernismo estaba sujeta a no pocas distorsiones y anacronismos.

Estas poéticas (o minimalismos impuros) servían entonces para tender un puente entre un modernismo truncado y una actual condición posmoderna caracterizada por el advenimiento de la sociedad de la información. El recurso a estas líneas formalizantes permitía además otro distanciamiento, esto es, un desmarque del expresionismo (o allí donde la decoración y el ornamento representan precisamente cualquier elemento ficcional que debe suprimirse) fomentando el

carácter analítico de los trabajos y sus procesos cognitivos. No pocos artistas en España (desde Ángel Bados a Fernando Sinaga) hicieron efectiva la intuición de *objeto específico* acuñada por Donald Judd en 1965, si bien cuando este escribió que “más de la mitad de la mejor nueva obra de los últimos años no ha sido ni pintura ni escultura” obviamente no tenía en mente futuras interpretaciones de su legado. (Una lectura atenta del texto de Judd desvelaría un desapego hacia cualquier voluntad totalizadora, evitando caer en el dogmatismo al desmarcarse de cualquier intento de leer el nuevo objetualismo como geográfica y temporalmente excluyente). Pero la presencia de rasgos minimalistas en el arte de finales de los ochenta y comienzos de los noventa no podía hacerse efectiva siguiendo exclusivamente su manual de uso (autorreferencialismo, serialidad e industrialismo). Fue más bien una poética expandida de la estética minimalista que invadió principalmente el territorio de la escultura. La *nueva* obra era minimalista (o constructivista) y al mismo tiempo no lo era. Precisamente por esa condición posmoderna a la que apunto, el manual de patrones dispuesto para ser reutilizado (el catálogo de todas las formas artísticas del siglo xx) resulta obsoleto como simple investigación sobre sus propios límites. Más bien al contrario, la poesía que emanaba de ese archivo de formas era la herramienta con la que comunicar. El desarrollo y la presentación de la escultura como un lenguaje propio con sus reglas internas es característico de un período en el que las numerosas ideologías de la forma se hacían efectivas a través de procesos formalizantes que corrían el riesgo de ser (mal) interpretados como *formalistas*. A ello se contraponía (en la misma versión binaria) el término de *informalista*. Al arte conceptual le ocurre algo si-



Vista exposición. Juan Luis Moraza. *Ornamento y Ley* (ARTE DE ARMARIO), 1994.

Fotografía: Joaquín Cortés / Román Lores.

milar a lo que le ocurre al minimalismo: la idea de progreso y la investigación científica de los límites de la obra de arte como una solución cede ante un nuevo subjetivismo donde tiene cabida la ficción, la imaginación y el juego, y que, en el caso español, tiene a Isidoro Valcárcel Medina como figura ineludible.

Se entra entonces en un paisaje de *oscurecimiento* del objeto minimal y conceptual cuya forma saliente más sofisticada son los *objetos inespecíficos* y un neoconceptualismo alegórico cargado de un *maximalismo reduccionista*². Entonces, las relecturas críticas de la modernidad encuentran en la condición posmoderna abogada por Lyotard y Jameson todo un terreno abonado para el desplazamiento semántico. Esta intensificación se manifiesta por ejemplo en el pensamiento y en el trabajo de Juan Luis Moraza, quien a través de una obra como *Ornamento y ley* (1994) yuxtapone el puritanismo moderno de Adolf Loos contra el ornamento con los estatutos de los derechos de los trabajadores en delicadas serigrafías sobre juegos de sábanas o ajuares domésticos. La *nueva* obra de arte está saturada, es barroca, o neobarroca.

Más y/o menos orden. La década de los ochenta fue también la del espíritu del tiempo y el pensamiento de época localizado en cualquier resquicio de la cultura debido, no cabe duda, al debilitamiento de toda posibilidad para pensar históricamente

en términos de progreso y evolución; sobrehistorización como protección ante la idea de futuro. Comenzó a carburar en 1982 con la Documenta 7 de Kassel de Rudi Fuchs, y la inmediatamente posterior exposición *Zeitgeist* en la Walter-Gropius-Bau de Berlín (comisariada por Christos Joachimides y Norman Rosenthal), que sirvió de consagración a los lenguajes figurativos y expresionistas y al abandono de la aventura vanguardista. Este retorno al orden (o *rappel à l'ordre*) recordaba al repique de campanas en las administraciones Reagan y Thatcher. Pero este hecho no justifica por sí mismo toda la producción cultural y artística. El *Zeitgeist* de los ochenta se alargó en España hasta bien entrados los noventa. Pero ahora, de manera distanciada y periodizadora, pensar una escena de finales de los ochenta y comienzos de los noventa autónomamente verosímil supone diseccionar a través de estos neoconceptualismos que socavan la asimilación del período como la de un retorno al objeto artístico que rompía con la tradición de lo conceptual.

Por ejemplo, más que una aproximación al minimalismo, lo que gran parte del arte del período parecía evidenciar era un alejarse todavía un poco más de todo aquello. Sin embargo, el minimalismo también significaba estructura, o sistema, incluso método. Pero en lugar de tautología, lo que se pone en mar-

cha es un sistema indirecto que invierte el canon modernista de “lo que ves es lo que es” a través de un complejo y contradictorio juego de asociaciones sutiles. Surge así un manierismo donde el objeto aporético encarna una dificultad para su propia plenitud. Por ejemplo, la superficie de la escultura bidimensional de Sinaga contiene su significado por ausencia; esta superficie plana de su obra sobre la que se posa la mirada es una urdida trama de significados latentes que están ahí esperando ser liberados a través de la lectura, esto es, la experiencia. La capacidad holística de las estructuras simples reside en esa misma negación, pues cuanto más reduccionista parece en la forma, menos lo es en el contenido, o más sobrecargado de este está. La obra de arte es un canal para la inclusión de todo el contenido posible ajeno al arte (filosofía, pensamiento, sociología, ciencia, alquimia y demás), solo para demostrar que el arte no es más que el receptáculo vacío que se rellena con todo eso. La obra de arte deviene así en el recipiente de ese anhelo por la totalidad ausente amparada bajo el reduccionismo de las formas modernas y, de paso, es además un contenedor para la alegoría.

En esta historia no es posible evacuar de cierta manera el modo ético de entender el arte de Joseph Beuys, cuya metafísica de la presencia servía como correa de transmisión en unos valores educativos y éticos que calaron en artistas que adoptaban patrones reduccionistas y en donde la herencia hege-

liana de la dialéctica de la historia (como suma de contradicciones históricas no resueltas que tami-
zan en la obra de arte) era rastreable. Pero el reduc-
cionismo al que he apuntado sale de una conciencia
moderna que no deriva de ninguna teología profa-
na ni especie de religión aún conteniendo trazas de
idealismo (la figura de Hegel se deja caer aquí). Sin
duda, el trabajo del alemán Reinhard Mucha ejem-
plifica bastante de todo esto, a lo que habría que
añadir la vocación e intencionalidad autorreflexiva
de la obra de arte y su relación con el entorno mu-
seístico, autorreferencial y tautológico. Cualquier
pieza de Mucha plantea una serie de complejas re-
flexiones en torno a la presencia de la obra de arte
en relación al ámbito o contexto espacial y archi-
tectónico que ocupa. Mucha representa de manera
clarividente la categoría del *objeto inespecífico* al
que hay que sumar una vena beuysiana y cierta ex-
tensión de las estrategias de Daniel Buren, Michael
Asher y Marcel Broodthaers en sus críticas varias
al museo. Pero más importante que esta genealogía
es el retrato del temperamento del artista que su
obstinado perfeccionismo le confiere, un carácter o
una sensibilidad analítica y melancólica extensible
a todo un proceder epocal.

El arte de Mucha supone un viaje en el
tiempo y en la historia de Europa, en la
de Alemania en particular, conectando
puntos dispersos de un viaje estético
que nunca alcanza una claridad significativa y de-
finitiva³. *Stockholmer Raum* (Für Rafael Moneo),
1998, rememora una situación en el Moderna Mu-
seet de Estocolmo (cuya remodelación remite a
dicho arquitecto español) y en donde a partir de
seis cortes específicos en la pared del museo se
construye un pedestal o escultura *flotante* tita-
lada *Eller Bahnhof*, cuya primera versión data de
1983 en la Kunsthalle Dusseldorf. Lo que contienen
los cortes, en el interior de las paredes de aquellas
instituciones, se nos presenta a modo de ausencia,
misterio y falta (esta última también en el sentido
psicoanalítico). Junto a esta pieza otra, de nombre
Krupp, otra versión de las numerosas esculturas
del alemán realizadas a partir de bases, taburetes,
mesas y sillas. *Eller Bahnhof* y *Krupp* forman un
díptico a modo de dispositivo que atraviesa el es-
pacio como una cápsula de tiempo. Arte imbuido de
silencio. Las metáforas de las estaciones de tren y el
sistema de ferrocarril alemán han tenido siempre
en el imaginario de Mucha un espacio privado des-
de donde elaborar toda una poética del arte como
presentación más que como representación. (En
la actual configuración de la colección del Museo
Reina Sofía, la obra de Mucha se confronta con la
de otro alemán, Lothar Baumgarten, concretamen-
te con algunas de sus fotografías sobre la relación
de las culturas con los sistemas ferroviarios en el
paisaje norteamericano, las cuales forman parte de
su corpus *Carbon* (1989-1992).

Si bien resulta bastante probable que Rein-
hard Mucha pudiera recoger aquel otro adjetivo
de moda entre la crítica del período para des-
pachar todo aquello que se presentaba tímidamente
reconcentrado en sí mismo, me refiero a
hermético, no es menos cierto que su actividad
se distingue por conectar puntos aparentemen-
te separados entre sí en un esfuerzo por dibujar
una totalidad ausente o irrepresentable. Se trata,
eso sí, de un arte bien temperado. Bastantes de
sus obras portan toda una dualidad al ser al mis-
mo tiempo objetos y superficies. De este modo,
algunas de sus obras emblemáticas (pienso en
Hagenow Land, 1986, y también en todas aque-

llas que bidimensionalmente se fijan a la pared),
se asemejan a vitrinas que no contienen nada en
su interior más que su materialidad: vitrinas y su-
perficie ensambladas manualmente a base de un
material caliente (el fieltro o la tela), y otro frío y
distante (el cristal), los cuales devienen en espe-
jos especulares donde la mirada del espectador
rebota capturando el espacio museístico circun-
dante. Esta condición reflectante del cristal y de
su *hermano gemelo*, el metacrilato, esta cualidad
de efecto de superficie, pasa de convertirse en una
cualidad inequívoca tanto para una mirada melan-
cólica (propia de Walter Benjamin), a significar el
cuestionamiento de la realidad ontológica del arte
versus la representación de la realidad. El reflejo
deviene elemento signifiante para la escultura,
pero también para la fotografía. Por algo las *ciba-
chrome* de Jeff Wall (otro artista decisivo a la hora
de pensar cierto *grado cero* barthesiano en la obra
de arte) están hechas de luz y reflejo. La idea de
que el significado de la obra de arte varía o cambia
según la amplitud de la mirada que en él posa es,
de hecho, uno de los *tropos* más persistentes y re-
currentes en el arte del período en consideración.

“Fotografía, archi- tectura y objeto o artefacto comien- zan un intermi- nable proceso de mudanzas y co- rrespondencias”

En un ejercicio de síntesis, del metalenguaje
de Mucha, cuyo recurso hacia la asimilación de
la escultura en mueble y de este en arquitectura,
y del cuestionamiento representacional de Jeff
Wall nace todo un compendio donde fotografía,
arquitectura y objeto u artefacto construido comi-
enzan un interminable proceso de mudanzas y
correspondencias. No por nada Mucha represen-
tó a Alemania en el pabellón alemán de la Bienal
de Venecia de 1990 junto a Bern & Hilla Becher.
Esta reflexibilidad de marcado acento germano
encontraba prolongación en la obra de Candida
Höfer, Thomas Struth y Thomas Ruff en fotografía,
en la escultura de Rosemarie Trockel y en cierto
maquetismo ejemplificado por Thomas Schütte.
La teatralidad, la ficción y la arquitectura dan pie
a repensar el espacio de la representación desde
múltiples puntos de vista, donde la obra de Juan
Muñoz y Cristina Iglesias puede verse en com-
petente sincronía con la de sus contemporáneos
alemanes. Repensar las condiciones de la repre-
sentación supone, en este marco, imaginar toda
posibilidad de enunciación desde la asunción de
una conciencia de límite o una dificultad o balbu-
ceo enunciativo directo, transparente. El teatro, el
set, la escena y el escenario deviene entonces un
topos, una morada desde donde proyectar la estra-
tegia ante el problema del decir. Pero si la obra de

Mucha supone *escenificar el escenario*⁴, entonces,
¿cuál es el significado otorgado a las retóricas y a los
discursos sobre la suspensión o clausura del efec-
to de la representación? ¿cuál el inevitable camino
que conduce a un punto de llegada y que parte del
vaciamiento o silenciamiento moderno que recorre
el programa de las vanguardias desde la página en
blanco de Mallarmé?

El cuadrado negro suprematista de Malevich
situado en la obra *Homeland* (1992) de Txomin
Badiola actúa entonces de cierre, negación e inte-
rrupción, receptáculo vacío no exento de un sen-
tido de la tragedia, melancólico y severo, que nos
confronta e interpela sobre la utopía, lo familiar y
el *Unheimlich* freudiano. Esta tensión entre el es-
pacio doméstico (otro *topos* obligado) y el espacio
para la representación, así como la interiorización
de la necesidad de un punto de partida que lo can-
cele o suspenda, se encuentra claramente presente
en el trabajo de Ignasi Aballí, Jordi Colomer y José
Maldonado de comienzos de los noventa. Este arte
saliente cuando la distancia entre representación y
realidad queda reducida a mínima expresión. Pero
quizá sea *Distància Zero* (1994) de Pep Agut la pie-
za que de manera única simboliza esta forma de
autocuestionamiento (a la vez que realiza un eco
al título de la exposición seminal *Anys 90: Distàn-
cia Zero* de José Luis Brea en el Centre d'Art Santa
Mònica de Barcelona ese mismo año). Una placa
de metacrilato tintado aprisionando una tela de
algodón crudo contra la pared. Una lámina donde
coinciden los cambiantes y efímeros reflejos del es-
pacio circundante y que proporciona al observador
la experiencia de su proyección sobre el objeto ob-
servado⁵. Esa es la única imagen, el punto cero de
comienzo, la negación del lienzo como lugar para
la representación de la realidad y la afirmación
radical de que cada intento enunciativo no es más
que un comenzar de nuevo. Mundo espejo. Quizá
esta obra pueda resumir, quien sabe, esta pasión de
los fríos sistemáticos. Una llama que lejos de estar
apagada resplandece perdurable e inextinguible
aún a baja intensidad o frecuencia. ✧

Peio Aguirre

- 1 El autor se refiere a la escala musical ajustada a los doce sonidos que Johann Sebastian Bach fijara en su *Clave bien temperado*, esto es, bien afinado, y también al libro *The Architecture of the Well-Tempered Environment* de Reyner Banham, Londres: The Architectural Press, 1969.
- 2 El término *objeto inespecífico* adquiere una resonancia vital en el pensamiento y obra de José Luis Brea, quien en su libro *Nuevas estrategias alegóricas* (Madrid: Tecnos, 1991) dedica un capítulo a dicha categoría. La exégesis de la *nueva objetualidad* descrita por Judd se encuentra también en bastantes escritos del período de Juan Luis Moraza. Ver Juan Luis Moraza, “Alusiones e ilusiones: La parte del minimalismo”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, n.º 30, primavera de 1996.
- 3 Ver Reinhard Mucha, *Raumbilder: cinco escultores alemanes en Madrid*, Madrid: Museo Reina Sofía, 1987, textos de Aurora García, Rainer Borgemester y Patrick Javault. Véase también Patrick Frey, “Reinhard Mucha: Connections”, *Parkett*, n.º 12, 1987, pp. 113-119. Philip Monk, “Reinhard Mucha: The Silence of Presentation”, *Parachute*, n.º 51, 1988, pp. 22-28.
- 4 Brea, José Luis, *Las auras frías*, Barcelona: Anagrama, 1991, p. 70.
- 5 Ver Pep Agut, *Als actors secundaris*, Barcelona: MACBA, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, p. 141.

Pruebas, adaptaciones, rituales

Artistas clave de los años 80 y 90 como Kelley, Kippenberger o West desmontaron gran parte de las estrategias del arte hegemónico del momento. Para lograrlo emplearon un humor de gran espectro y una poderosa descarga irónica con respecto al manido ritual contemporáneo.

Ha transcurrido casi un cuarto de siglo desde que tuvieron lugar los acontecimientos de finales de los ochenta y principios de los noventa que sirven de bisagra y de centro inestable del segmento histórico que abarcó la exposición de obras de esta época del Museo Reina Sofía. En Europa, a la caída del muro de Berlín (1989) y a la disolución de la Unión Soviética (1991) les sucedieron los conflictos de Bosnia (1992-1995) y de Kosovo (1996-1999), así como la consolidación de la compleja transformación sociopolítica que se produjo en España después de la llamada *Transición democrática* posterior a la muerte del generalísimo Francisco Franco en 1975. América Latina fue testigo del principio del fin de una era reaccionaria caracterizada por el triunfo de las dictaduras de derechas, mientras que en Asia el estancamiento de la economía japonesa coincidió con el ascenso de los llamados *tigres* del sudeste asiático (Singapur, Tailandia, Malasia, Indonesia), y con una tasa de crecimiento sin precedentes del capitalismo organizado que se promulgó en China gracias al programa de *modernización socialista*, un sistema que vino acompañado de significativos recortes en la libertad de expresión y de información, y por la represión del movimiento estudiantil en 1989. En los Estados Unidos, los programas económicos y sociales neoliberales promovidos por Ronald Regan y George Bush, padre, en los ochenta y principios de los noventa fueron precedidos e interrumpidos por las recesiones de 1981-1982 y 1987, y sucedidos por una expansión centrista impulsada por el boom tecnológico y la globalización económica que caracterizaron a los años de la presidencia de Clinton (1993-2000), y que terminó de forma dramática con el estallido de la burbuja *puntocom* entre 2000 y 2001 y los sucesos del 11-S en la Costa Este de los EE. UU.

El sector cultural fue a la vez heredero y testigo de estas fuerzas, que dieron lugar a un auge sin precedentes en la construcción de museos y galerías a escala regional e internacional (un fenómeno que contribuyó a redibujar el mapa de la cultura en España y en otros países), a la consolidación del poder y la influencia de las galerías de arte comerciales y las casas de subastas, y a la proliferación de exposiciones colectivas internacionales y bienales temáticas. Mientras que, a comienzos de los ochenta, Nueva York era aún en cierto modo el

centro neurálgico de una próspera escena artística internacional, a principios de la década de los 2000 este mundo se había convertido en un ámbito policéntrico y en cierta medida fracturado, con nuevos centros en desarrollo en Londres, Berlín, Pekín y otros lugares, conectados a través de un sistema operativo en el que las grandes galerías se establecieron en numerosos nudos comerciales siguiendo el ejemplo de la industria de la moda de lujo (Milán-París-Londres-Nueva York).

Si se pudiera hablar de una orientación particular de los artistas cuya obra se presentó en la exposición del Reina Sofía, algunos de los cuales se han incorporado por primera vez a la colección del Museo, esta estaría basada en una resistencia general a la hegemonía de las narrativas asignadas al

“A principios del nuevo milenio el mundo se había convertido en un ámbito policéntrico y fracturado”

arte de vanguardia neoyorquino en los años ochenta, narrativas que se formularon y se publicaron en su mayoría en Manhattan en estos mismos años. Aún a riesgo de caer en un esquematismo excesivo, podríamos resumir las posiciones divulgadas en Nueva York —posturas que se encuentran interconectadas, por supuesto— de la siguiente manera. En primer lugar, encontramos un rechazo, a menudo virulento, de lo que se veía como un regreso reaccionario a la pintura de orientación gestual bajo la bandera del neoexpresionismo, un movimiento que adquirió un atractivo considerable en

el mercado del arte y en numerosas publicaciones especializadas desde mediados de los setenta hasta principios de los ochenta. Esta reacción vino acompañada por los recelos que suscitaban en aquel entonces la austeridad y la reducción del arte conceptual y la atenuación del legado minimalista. Existía, en segundo lugar, un compromiso con la naturaleza y la función de los objetos que se compraban y vendían en un volumen cada vez mayor en los años ochenta, uno de los estímulos de la aparición del llamado *commodity art*. El lenguaje dominante que empleó para desarrollar estas obras y otras afines un grupo que ahora se considera canónico, afincado en Nueva York e integrado por Haim Steinbach, Jeff Koons, Ashley Bickerton y otros artistas, se basaba en una forma renovada de apropiación que se convirtió en una especie de lengua franca en los ochenta y que, en diferentes formatos adaptados, ejercería una profunda influencia en los presupuestos y las etiquetas de la década posterior¹.

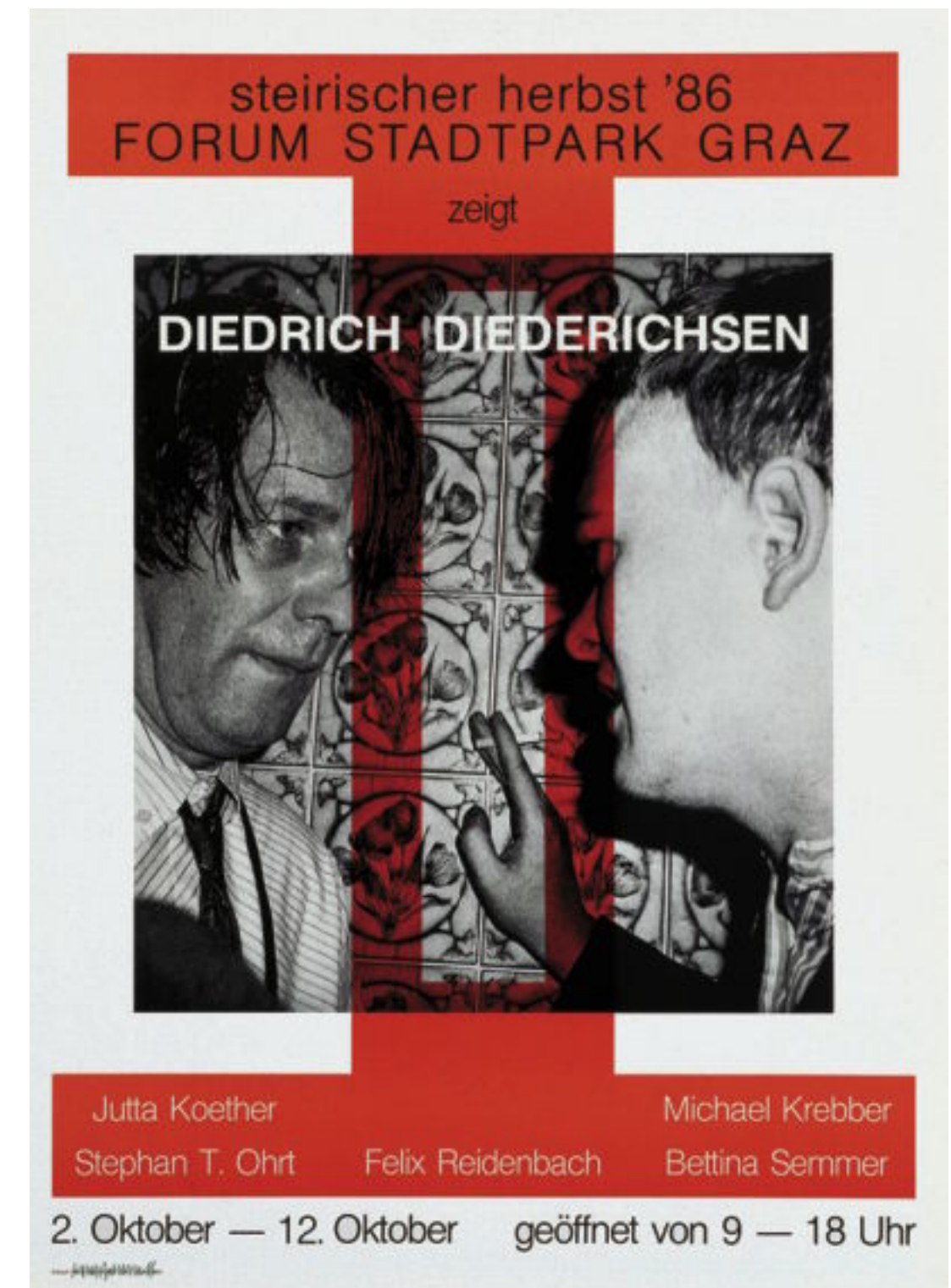
La apropiación que cultivaban Steinbach y otros artistas, centrada sobre todo en el objeto, vino acompañada de una variante fotográfica (que englobaba a su vez una tendencia que se bautizó con el nombre de *refotografía*) asociada con la obra de Barbara Kruger, Richard Prince y Sherrie Levine, entre otros. En tercer lugar, podemos hablar de una correlación entre la técnica general de la apropiación y un giro deliberadamente crítico que contaba con varios frentes solapados. Uno de ellos provenía de la importación al por mayor de la teoría crítica posestructuralista, principalmente a través de traducciones de las primeras obras de algunos renombrados filósofos franceses (entre ellos, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y Félix Guattari), que se entremezclaba con ideas relacionadas con la posmodernidad social y cultural y que se utilizó para respaldar una amplia variedad de prácticas que se definían explícitamente como *interrogativas* o *críticas*.

Otro frente tomaba como punto de partida la investigación (y la primera definición) de la crítica institucional que se había puesto en marcha entre mediados y finales de los años setenta y que reformularon a finales de los ochenta y en los noventa Andrea Fraser, Renee Green y otros artistas. Algunas de estas prácticas se caracterizaban por un tercer aspecto crítico integrado en los programas específicos

formulados bajo los polémicos auspicios del feminismo, el poscolonialismo y otros discursos basados en las premisas del género o en los mecanismos de compensación racial. Y estos discursos, a su vez, proporcionaron horizontes y recursos a la variedad crítica más animada que se sumó al mundo del arte en estos años, el activismo social y cultural relacionado con la crisis del sida, las guerras culturales, la falta de vivienda y otras discriminaciones sociales del programa neoliberal. Está claro que las relaciones —escenificadas o no— entre estas posturas y acentos eran polémicas. Hal Foster, por ejemplo, aludía a la controversia de la ubicación en una línea de trabajo de los noventa y hablaba de la *ausencia de lugar* refractaria de la tradición moderna, precipitada por el advenimiento del simulacionismo y otros discursos en los años ochenta².

Enseguida veremos que muchos de los artistas que se dieron cita en la exposición, si bien recurrieron en cierta medida a las posturas y las cuestiones que hemos bosquejado sinópticamente, no utilizaron estos conceptos y estas técnicas como predicados destacados. Aunque Cindy Sherman, Louise Lawler, Allan McCollum y Dara Birnbaum desarrollaron su carrera en Nueva York y James Welling y Matt Mullican dieron sus primeros pasos en esta ciudad antes de trasladarse a otros lugares (Italia, Los Ángeles y Berlín, respectivamente), la obra de todos ellos se formó en las fronteras más alejadas de los aspectos más combativos del mundo artístico de Manhattan. Otros artistas cuya obra se presentó en la muestra habían vivido y trabajado en ciudades de la Costa Oeste o de Europa que contaban con una animada escena artística: Los Ángeles (Guy de Cointet, Mike Kelley), en Colonia (Martin Kippenberger), en Viena (Franz West), en Eindhoven (René Daniëls) y en Zúrich (Peter Fischli y David Weiss).

Me gustaría analizar algunas de las maneras en que muchos de estos artistas abordaron un conjunto de predicados, preguntas y acentos algo diferentes de los que hemos bosquejado brevemente con anterioridad. Su *disidencia* adoptó numerosas formas —algunas se expresaban conscientemente y otras no—, e incluía una devoción general por las prácticas intermedia y multimedia en las que la cultura de la música, la danza y el sonido, y las actividades literarias y teatrales se entremezclaban con referencias populares y contraculturales. Asi-



mismo, la experimentación con distintos lenguajes performativos se aderezaba con el humor negro, el humor físico o el absurdo situacional. Una prueba de la constelación de materiales, técnicas y cuestiones que abordaron los artistas afincados en Los Ángeles y en Europa en particular es, por supuesto, un rechazo categórico impulsado por la contagiosa *contaminación* de las formas y la reformulación paródica de los sistemas y formatos establecidos, acompañado por el exceso semántico y la reducción lógica. En combinación con la falta de interés común por cualquier orientación programática, cualquier movimiento o cualquier actividad condicionada por los resultados, esta pluralidad de medios, significados y materiales, debería hacernos reflexionar antes de intentar establecer generali-

Martin Kippenberger,
Diederich Diederichsen.
Steirischer herbst '86.
Forum Stadtpark Graz. 2.
Oktober-12. Oktober, 1986.

Serigrafía e impresión
offset sobre papel.
84 x 59,8 cm. © Estate
of Martin Kippenberger,
Galería Gisela Capitain,
Colonia.

zaciones en relación con los rasgos potenciales que comparten estos artistas.

Con esta salvedad en mente, querría, no obstante, señalar la existencia de un espacio concreto que nos permite hablar del modo en que las diferencias que caracterizan a los artistas de esta exposición les alejan de las etiquetas críticas establecidas de los ochenta y los noventa. Mi tesis es que estos artistas se desmarcaron y se instalaron en la cara oculta de una de las lunas críticas más luminosas que orbitaron alrededor del mundo del arte de los años ochenta, heredera de la famosa distinción que estableció Walter Benjamin entre actividades *auráticas* y actividades *rituales*, por una parte, y, por otra, aquellas prácticas asociadas con las técnicas de reproductibilidad y lo que definía



Guy de Cointet. *De toutes les couleurs*. 1981-1982. Fotografía: Joaquín Cortés / Román Lores.

como el *valor de exposición*. Aunque no puedo aludir en este ensayo a los diversos y ocasionalmente contradictorios estudios sobre el funcionamiento y las implicaciones del ritual en el conjunto de la obra de Benjamin —y no es ni mucho menos mi intención afirmar que la última palabra, o al menos la más importante, de este autor sobre este tema se basa en la polaridad en torno a la cual gira su ensayo sobre la reproducción mecánica— me gustaría afirmar que, en buena medida, muchos de los artistas reunidos en la exposición organizaron su obra a través del estudio de los modos rituales de comportamiento social y cultural y de sus formas visuales concomitantes. Estaban interesados en la renegociación fracturada de los tipos rituales históricos (la religión, las estructuras familiares, los vestigios del ocio formalizado); en las fulminantes discrepancias entre la totalización de la modernidad y sus falsas utopías y formas de interpretación social comunes y heredadas; en la resistencia pactada provocada por la reinención *amateur* de actividades rituales fosilizadas; y en el derroche, las obsesiones y las aporías que surgen cuando estos intereses se llevan hasta el límite o más allá.

En lugar de relacionar estos intereses con los debates artísticos que surgieron en la época quizá sería mejor asociarlos con el giro que se produjo en el discurso antropológico en los años setenta y ochenta en favor de las teorías de la *acción simbólica*. En este sentido, los trabajos de Victor Turner sobre la idea de una liminaridad inducida por el ritual³, “un campo de indeterminación recombinada” que actúa como “la puerta giratoria de la cultura: un marco que permite varias salidas, un dominio protoestructural en el que el abandono de la forma, la disolución de las categorías fijas y la aproximación autorizada de una sensibilidad lúdica o un *humor subjuntivo* —el humor del “fuera”, en la expresión “si yo fuera usted”— permite la recreación”⁴.

Los artistas que analizamos en este artículo, en concreto Kelley, Kippenberger y West, salieron a la búsqueda de la cara oculta del concepto de la *liminaridad ritual*, una noción que aprehendieron a través de la degradación de la encarnación moderna de las acciones rituales, mientras trabajaban con el primer

término —normalmente reprimido— de la polaridad de Benjamin. Kelley, por ejemplo, respondió a la teoría de las relaciones afectivas generadas por un estado de *comunidad espontánea* que surge cuando los “individuos se interrelacionan de manera relativamente fluida a través de las diferencias socioculturales de rol, estatus, prestigio, clase, casta, sexo y edad, y otros nichos estructurales”, con la vertiginosa concatenación de descabelladas contingencias experienciales precipitada por conjunciones inesperadas o situaciones de coerción simbólica motivadas por la disfunción y el prejuicio —pero también por la sublimación humorística—, que caracteriza a *Day is Done* (2005) y a otras obras afines. La feliz ruptura o sometimiento de las *divisiones socioculturales* que recorre implícitamente el pensamiento de Turner como un riachuelo de utopismo hippie es desviada totalmente por Kelley y compañía, lo cual no significa que las aguas de este río se represaran y se les negara la oportunidad de expresarse.

Los *Paßstücke* u *objetos adaptables* de West, la *Test Room* de Kelley y los *objetos escénicos* de De Cointet eran los instrumentos o ámbitos emblemáticos con —o dentro de— los cuales se sondeaban y se ampliaban enigmáticamente las fronteras de las formas rituales contemporáneas. Uno de los diversos principios rectores que guiaban a estos tres artistas y a otros reunidos en esta exposición a la hora de desarrollar esta idea era la propia noción de desarrollo, el intento por comprender cómo algo se puede presentar o representar a través del uso y de la manipulación, a menudo sin un objetivo prioritario. Esta atención a la naturaleza inescrutablemente funcional (o supuestamente simbólica) de las cosas, al modo en que se utilizan, colisionan o sencillamente se sienten, se revestía con una referencia de medición debilitada al cambio de paradigma, cuyo referente definitivo surgió en los márgenes plurales de la referencialidad vacía de los *sucedáneos* de McCollum.

Como reconocen tanto los críticos como el propio artista, las esculturas *Paßstücke* (traducidas indistintamente como *accesorios* o *adaptables*) que West empezó a producir en 1974 representaban una conexión con los actos rituales. Aunque se podían relacionar con los “rituales, los excesos y las baca-

nales del accionismo”, reconducían estos elementos en una nueva dirección, y se alejaban del “erotismo sangriento, teatral” en favor de la “confrontación directa y la interacción con el espectador”⁵. El propio West intentó transformar gestos similares a los del ritual en una variedad de democracia estética: “Mientras que la palabra *ritual* siempre hace referencia a algo religioso o místico”, señalaba, “mis reflexiones seguían una línea más emancipadora. Me había tomado en serio algunos eslóganes, como el famoso comentario de Joseph Beuys, que afirmaba que *todo ser humano es un artista*”⁶. Para West, al igual que para Kelley y otros, esta propuesta no dio lugar a una satisfacción chamánica ni a un paternalismo de nuevo cuño, sino a un rechazo de la experiencia “interiorizada” y al desarrollo de proyecciones sinestésicas, que permitían que su obra se pudiera interpretar, en sus propias palabras, como “una danza sin coreografía y sin música... [o] como una pantomima o un combate de boxeo imaginario chino”⁷. Nacidos en las articulaciones intermedias de espacios interculturales compartidos, los objetos de West se camuflaban además en virtud de una sensación de adaptación biológica, la alteración formal derivada de los cambios que se producen en los entornos y los contextos⁸. De este modo, una sensación de inexorabilidad o estricta casualidad sustituía a las presiones de la exteriorización abstracta y respaldaba la presunta naturaleza explícitamente crítica de la obra de arte.

Una transacción similar tenía lugar en el marco de la escenografía simbólica de *Test Room* de Kelley, derivada en parte de una genealogía de objetos *performativos* o *manifestados* que se remontaba a sus primeras esculturas performativas. Entre ellas había objetos concebidos como instrumentos que había que *tocar* o *activar*, bien en forma de tambores (*Moaning Drum* y *All Seeing Eye*, ambas de 1977); de megáfonos y otras variaciones (*The Base Man*, 1979; *Perspectaphone*, 1977-1978), o los instrumentos de cartón elaborados a mano relacionados con *Tube Music*, *Wind and Crickets* (1978-1979), *The Flying Flower* (1977-1978), y *Unstoppable Force vs. Immovable Object* (1978-1979). En algunos de los montajes compuestos más complicados, como *Spirit Collector* (1978) y *Spirit Voices* (1977-1979),

que incorporaban aparatos de reproducción y grabación (una grabadora y una pletina, respectivamente), se gestionaban relaciones delicuescentes con sistemas rituales, de creencias y trascendentales definidos a través del sonido. Otros, como *Main Prop* (Indianana) (1978), un pequeño fuerte de forma circular, servían de accesorios para *performances* específicas. En este caso el artista establecía una relación directa con las campañas militares contra los pueblos indígenas americanos⁹.

Ahora bien, el arte de apropiación que dominaba la escena artística de Nueva York en los ochenta no se encontraba divorciado de las nociones de ritual ni procuraba aislarse por completo de ellas. Steinbach, por ejemplo, definía su estrategia fundamental en los siguientes términos: “Lo que hago con los objetos no es muy distinto de lo que puede hacer cualquiera, de lo que en realidad hace cualquiera con ellos, es decir, hablar y comunicarme a través de un ritual de movimiento, situación y organización compartido socialmente”¹⁰. En cierto sentido, esta declaración recuerda al llamamiento a la democratización de West, del mismo modo que su interés por la “función lingüística y social de los objetos”¹¹ no se encuentra demasiado alejada de las reformulaciones basadas en el lenguaje de Mullican y otros artistas. Pero estas influencias resuenan en un tono declaradamente menor, caracterizado además por un enfoque aséptico, de tal modo que el ritual en cuestión, aunque es compartido y premeditado, no es exactamente popular o apasionado, en la medida en que se basa en las sutilezas complementarias de la decoración, los caprichos de las preferencias personales y los dictados potencialmente seductores de la mercancía almacenada. Mientras que los objetos de West, Kelley y De Cointet se forman y se deforman, se usan y se abusa de ellos, se manifiestan y se interpretan —literalmente poseídos por interminables rutinas de creación, utilización o activación—, los de Steinbach son infaliblemente estáticos e inertes, inexorables en su planteamiento y se consumen conscientemente. Lo que han perdido, o se les ha sustraído es, por supuesto, la urgencia de la animación del ritual. Pues en el momento en que el ritual se reduce al simple acto de situar algo (prácticamente cualquier cosa) aquí (en la obra) en lugar de allí (fuera de la obra), se convierte en un reflejo binario de permutaciones estructurales interrumpidas por un factor indeterminado calibrado por la esencia (la *condición*) de la creación en cuestión. Por supuesto, captar la abstracción o el silencio de una acción ritual apenas residual era una parte esencial del proyecto de Steinbach, una experiencia que se sumaba al acto de transmitir a los objetos una ritualidad vicaria basada en el voyeurismo fetichista.

En última instancia, esta sutil continuidad alude únicamente a la desconcertante diferencia entre el *commodity art* y el apropiacionismo, por una parte, y los experimentos más radicales de West, Kelley, De Cointet y otros artistas. Otro indicativo del espacio social y estético que medía entre estas prácticas se puede encontrar en lo que casi se puede considerar la relación antitética entre la ironía austera, prácticamente desprovista de humor de Steinbach y sus colegas neoyorquinos, y los abundantes recursos cómicos de West y compañía, basados en la profusión colateral de una agudeza multiforme, física, situacional y performativa. La incongruente *adaptabilidad* y la discordancia biomórfica de las *Paßstücke*, por ejemplo, dieron pie a una serie de encuentros con las esculturas que “terminaban como auténticas bufonadas”¹². Kelley también experimentó con la farsa bulliciosa y



Mike Kelley, Sala de pruebas que contiene múltiples estímulos conocidos por suscitar la curiosidad y actitudes manipuladoras

y Una danza con movimientos derivados de los experimentos de Harry F. Harlow coreografiada a la manera de Martha Graham, 1999.

Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York.

el humor físico en el primer vídeo que realizó en solitario, *The Banana Man* (1983), basado en el actor de vodevil A. Robins, que aparecía con un traje amarillo con bolsillos aparentemente infinitos en el programa de televisión infantil *Captain Kangaroo* (que se mantuvo en antena entre 1955 y 1984), un personaje a quien en realidad el artista no había visto nunca¹³. Pero los recursos cómicos que definían —y desordenaban— los proyectos intergenéricos de Kelley eran aún más ricos, y sus bravatas insistentes y corrosivas dieron pie a la parodia, la ironía y la sátira cáustica; al humor negro y obsceno; a la farsa y a la exuberancia de juegos de palabras. Kelley trasladaba su agudo sentido del humor incluso a los objetos más refractarios, entre ellos a los accesorios que empleaba en sus *performances* y a otros materiales encontrados o *asistidos*. Este artista forma parte del selecto grupo de artistas modernos y contemporáneos que supieron inculcar a la escultura o a las formas tridimensionales un travieso sustrato cómico. Kelley dejó su huella personal en esta senda satírica con sus inocuas y absurdas series de casetas de pájaros, cuyo desarrollo formal se encuentra inseparablemente unido a los principios religiosos presuntuosos o a las inestables maquinaciones de la sabiduría popular. Sin embargo, este humor procaz y chusco característico de Kelley también produjo una especie de

enrama negativo, pues muchas de sus obras posteriores revelan que fueron concebidas como una serie de encuentros *abusivos* en los que el propio artista se sometía servilmente a una amplia gama de restricciones institucionales y estéticas.

La reformulación del orden cómico de las cosas que caracteriza la práctica de Kelley a menudo se realizaba interpretando la circunstancia del humor como un sistema operativo o un mecanismo ritual basado en una serie de reglas. Ya he apuntado que es posible que este cambio de paradigma tuviera su origen en el formato de sus primeros objetos performativos y que el rebote sinestésico de canción y danza, diarios de vampiros y apócrifos rejuvenecidos, telenovelas y monólogos místicos que anima las ironías interfoliadas de *Day is Done* quizá fuera el punto de convergencia de las estrategias acumuladas posteriormente. Pero aunque la obra de Kelley se basa en momentos de pantomima paródica o bufonada satírica, el registro predominante en sus actividades cómicas era el humor negro. El diablo chistoso que introduce Kelley en *Day is Done* es al mismo tiempo el eje cómico y el *agent provocateur* irónico de la obra: este demonio lascivo no solo subraya la idea benjaminiana de que “la mejor opción” para pensar es activar la reflexión a través de la *risa*¹⁴, sino que es además la versión actual del género particular del humor diabólico cuya expresión más completa es

el ensayo de Charles Baudelaire *De l'essence du rire* (“De la esencia de la risa”, publicado en 1855), que *expone* según Benjamin, “nada más y nada menos que la teoría de la risa satánica”¹⁵.

Mi análisis de Kelley ha sido tan prolijo que he de despachar rápidamente a los demás artistas de la exposición. Muchos de ellos cultivaron el humor y la ironía prácticamente en la misma medida que Kelley. Basta pensar en los sustratos quijotescos, sardónicos y autorreferenciales de la obra que llevó a cabo Kippenberger en los últimos veinticinco años de su vida antes de fallecer en 1997, una obra aún más extraordinaria si tenemos en cuenta que surgió en la Alemania Occidental después de la infalible gravedad de la generación anterior y que se desarrolló en paralelo al humor local de la aislada escena de Colonia de los años ochenta, en la que los chistes privados se empleaban al mismo tiempo como un “mecanismo de imitación y como herramienta crítica”¹⁶; o en las astutas y enigmáticas pinturas de René Daniëls, en las que el artista representaba figuras en forma de pajarita basadas en una proyección isométrica de las pinturas montadas sobre la pared; o en los chistes largos y pesados y los inexorables encabalgamientos de las carreras de obstáculos misteriosamente alegóricas de Fischli y Weiss. Un amplio espectro de humor —desde el humor negro a la ironía, la parodia o el vodevil— es el principal medio al que recurrieron los artistas aquí reunidos para organizar su compromiso disidente con el ritual contemporáneo y para asegurar que estos compromisos nunca se clausurarán ni se librarán de las salvedades y las contingencias.

Los procesos en virtud de los cuales se engendraron gran parte de estas obras no solo se han incorporado a sus resultados y a sus efectos, sino que además se activan a través de su propia *lógica* interna o de los esfuerzos de los espectadores que se enfrentan a ellas. Rara vez algo tan estable, icónico —y comercializable— como los productos más estandarizados de los ochenta, el sustrato performativo que he analizado en este ensayo, conectado con la improvisación, la apertura y la imperfección, puso en marcha una renovación de las estrategias

Franz West, *Paßstück* [Adaptable], 1996 (ca.). Metal, epoxi, pintura y cartón. Modelado. 52 x 41 x 17 cm. Edición/Nº de ejemplar: 2/4. © Franz West.



rituales con el fin de *probar*, renovar y *adaptar* las condiciones y las experiencias del arte. No se trata de una obra tan *participativa*, sino que utiliza los objetos rituales recibidos y reformulados para abordar la propia formación de las preguntas, en lugar de buscar unas respuestas concretas. De este modo la constitución de las formas y alusiones rituales, la activación corpórea y la evitación de la teorización *a priori* y de los protocolos explícita-

mente politizados corroe creativamente la orientación instrumental de las numerosas prácticas artísticas anteriores (y posteriores) a estas obras, aquellas que actuaban en nombre de la sobredeterminación estética, conceptual o social. ❖

John C. Welchman

1 Véase John C. Welchman, *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, Londres: Routledge, 2001.
 2 Véase Hal Foster, “The artist as ethnographer”, en *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996 [*El retorno de lo real*, Madrid: Akal, 2001].
 3 Véase, especialmente, Victor Witter Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1974.
 4 Graham St John, “Victor Turner and Contemporary Cultural Performance: An Introduction”, en *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*, Nueva York: Berghahn Books, 1984, p. 20.
 5 Declaración del artista para *Franz West: Merciless, Mass MoCA*, junio de 2002 - abril de 2003, se puede consultar en http://www.massmoca.org/event_details/
 6 Entrevista realizada por Roxana Marcoci, conservadora de fotografía del Museum of Modern Art, con ocasión de la exposición *Comic Abstraction* (2007); se puede consultar en http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/comic_abstraction/
 7 *Ibid.*
 8 Véase la reseña de Christopher Knight de Franz West, *To Build a House You Start with the Roof: Work, 1972–2008*, Los Angeles County Museum of Art, *Los Angeles Times*, 31 de marzo de 2009: “En biología, la adaptación es una estructura o una forma modificada para adaptarse a un entorno que cambia. Las esculturas interactivas de West intentan lo mismo en

relación con la nueva situación del arte”. Knight señalaba además que “la escultura en la que una botella de cristal en el extremo de un largo palo se presenta recubierta de papel maché lleno de grumos parece un instrumento ritual que hay que hacer circular en una ceremonia religiosa primitiva”. <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2009/03/franz-west-lacm.html>.
 9 *Poetry in Motion* de Mike Kelley se programó en “An Evening of Performance, Audio Tape, and Film”, en Los Angeles Contemporary Exhibitions [LACE], el 4 de marzo de 1978. Véase John C. Welchman, “Performances 1978-86” y “Early Performative Sculptures” en *Mike Kelley* [cat. exp.], Múnich: Prestel, 2013; y Timothy Martin, “Janitor in a Drum: Excerpts from a Performance History” en *Mike Kelley: Catholic Tastes* [cat. exp.], Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1993, pp. 56-88.
 10 Haim Steinbach, se cita en Tricia Collins y Richard Milazzo, “Double Talk: McDonald’s in Moscow and the Shadow of Batman’s Cape. Haim Steinbach”, *Tema Celeste*, n.º 25 (abril-junio 1990), p. 36.
 11 Haim Steinbach, se cita en Joshua Decker, “Haim Steinbach”, *Journal of Contemporary Art*, n.º 5 (otoño 1992), p. 120.
 12 Jan Verwoert, *Frieze*, n.º 76, junio-agosto de 2003, se puede consultar en <http://www.frieze.com/issue/article/adaptation/>.
 13 Las siguientes observaciones sobre las estrategias cómicas de Kelley están basadas en el ensayo “Mike Kelley and the Comedic” que he escrito para el catálogo

de la exposición *Mike Kelley*, Múnich: Prestel, 2013 (Stedelijk Museum, Ámsterdam; Beaubourg, París; MOMA|PSI, Nueva York; Museum of Contemporary Art, Los Ángeles), 2012-2014.
 14 “No hay mejor punto de arranque para el pensamiento que la risa”, escribió Benjamin. “Y una conmoción del diafragma ofrece casi siempre mejores perspectivas al pensamiento que la conmoción del alma. El teatro épico solo es opulento suscitando carcajadas”. Walter Benjamin, “The Author as a Producer”, John Heckman (trad.), *New Left Review*, n.º 62 (julio-agosto de 1970), p. 95 [“El autor como productor”, en *Iluminaciones III*, Madrid: Taurus, 1975].
 15 Walter Benjamin, “Central Park” (section 32), en *Walter Benjamin: Selected Writings Volume 4, 1938–1940*, Michael W. Jennings y Howard Eiland (ed.), Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2003, p. 182 [*Parque central*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2005]. El ensayo de Baudelaire “De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques” (1855) está traducido en Baudelaire, *The Mirror of Art*, Jonathan Mayne (trad. y ed.), Londres: Phaidon, 1955 [“De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”, en *Lo cómico y la caricatura*, Madrid: Visor, 1989].
 16 Gregory H. Williams, “Retreat to the Private Sphere: In-Jokes in West German Art of the 1980s” en *Black Sphinx: On the Comedic in Modern Art* [Volume IV del simposio SoCCAS], John C. Welchman (ed.), Zürich: JRP|Ringier, 2010, p. 156.

Vídeo español: imágenes de *modernidad* figurada

La producción de los videoartistas españoles sufrió en los 80 y 90 una excesiva dependencia de certámenes como el Festival de San Sebastián o Bideoaldia. Su controvertida relación con el cine y la televisión le han deparado, por su parte, la incómoda conquista de un espacio propio.

1 El Festival de Vídeo de San Sebastián. El Festival Internacional de Vídeo de San Sebastián —en sus tres ediciones de 1982, 1983 y 1984— supuso un punto de inflexión en la difusión y el impulso institucional del medio vídeo en el Estado español. Hasta ese momento, había sido utilizado como medio de creación artística principalmente por los artistas procedentes de las prácticas conceptuales de la década anterior, y analizado por un grupo de teóricos del contexto catalán, con Antoni Mercader y Eugeni Bonet a la cabeza, que editó en 1980 el primer libro en castellano sobre el tema: *En torno al vídeo*¹. Sin embargo, todavía se trataba de un medio apenas conocido, ni en las artes plásticas ni en los medios de comunicación, ámbitos entre los que pivotará su presencia.

Guadalupe Echevarría fue la impulsora del proyecto y quien propuso a la junta directiva del Festival Internacional de Cine la creación en paralelo de un festival de vídeo. Procedente de París, Echevarría conocía la escena francesa y europea del medio pero no estaba tan familiarizada con la española. Su propuesta llegó en un momento de crisis para el festival, que en 1980 había perdido su categoría A dentro del circuito internacional de festivales de cine y necesitaba de nuevos estímulos para su resurgir. Por tanto, fue bien recibida y aceptada desde el contexto del cine, aunque tomada con recelo por parte del entorno especializado, tanto el local, en concreto el grupo vasco en torno a Jon Intxaustegui y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHB), como el catalán. Lamentaban su falta de relación, contactos y conocimientos del medio en la escena española. El grupo vasco finalmente se negó a participar, pero el catalán, con Muntadas, Mercader y Bonet, decidió incorporarse a la organización prestando su asesoría y experiencia.

Aquella primera edición, celebrada en 1982, obtuvo un éxito relativo como punto de partida —a pesar de la ausencia del grupo vasco—, que garantizaría su continuidad. La relación entre cine y vídeo, explorada por cineastas como Jean Luc Godard y Chris Marker, escribía un nuevo capítulo desde una de las plataformas clave para la exhibición de películas: el festival. A pesar del entusiasmo manifestado por algunos críticos ante la perspectiva de un acercamiento entre los dos formatos, lo cierto es que el único denominador común en el certamen fue precisamente su convivencia bajo el

paraguas del festival. Los contenidos de la sección dedicada a vídeo se plantearon como un primer intento por poner sobre la mesa el gran espectro de lo videográfico: una retrospectiva de lo realizado hasta ese momento, así como un escaparate de todas las posibilidades que el medio ofrecía no solo a la creación artística, sino al medio televisivo, a la industria cinematográfica y como soporte para otras disciplinas como la educación y la arquitect-

“Ni la idea de expandir el cine hacia lo videográfico ni la de acercar el vídeo a la industria tuvieron un eco”

tura. Desde el punto de vista conceptual, podría decirse que se siguió la estela de lo formulado por Gene Youngblood en *Expanded Cinema* (1970), que el cine es un único lenguaje, al igual que la música, que puede ser trabajado desde diferentes medios (o instrumentos) como el cine, el vídeo, la televisión y el ordenador. En este sentido, Román Gubern declararía en *El País* (17 de septiembre de 1982): “Ante esta nueva situación, a San Sebastián se le ofrece un reto gigantesco que ningún festival ha asumido todavía: el de empezar a convertirse en un gran festival de la imagen, en el que quepa lo más avanzado o novedoso de cada campo de expresión icónica, verboicónica o audiovisual”.

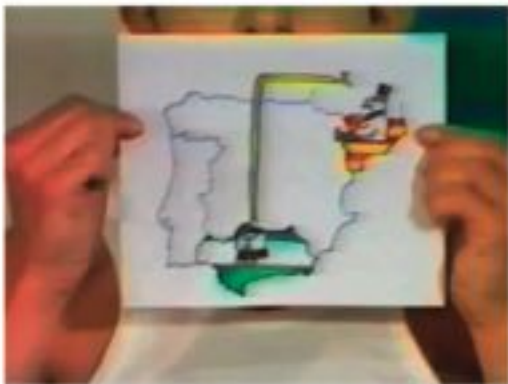
En la publicación que acompañó a la segunda edición del festival, en 1983, Antoni Mercader vuelve sobre este tema y afirma que “en nuestro país, hasta los ochenta no se demostró un interés de los ambientes del cine por la nueva forma de hacer lo audiovisual: el ‘video-tape recording’ y fue en el festival de vídeo del Festival de Cine de San Sebas-

tián”. Sin embargo, ni la idea de expandir el cine hacia lo videográfico ni la de acercar el vídeo a la industria tuvieron un eco en la práctica. Una parte de la nueva generación de creadores que surgía en este momento miraba hacia las artes plásticas y a la creación artística, mientras que otra encontraba sus referencias y su aplicación en los medios de comunicación de masas, con una inevitable mirada al cine, por supuesto, incluyendo el análisis de las relaciones entre ambos. Durante estos años el vídeo, como práctica artística, se encuentra en plena búsqueda de un lugar propio. Los pasos dados desde Cataluña por Antoni Mercader pasaron no solo por proponer programas y ciclos para su exhibición y difusión, sino por plantear la necesidad de crear escuelas de formación y empresas de producción. Dos temas clave para el medio videográfico y que no se desarrollarían tanto desde la creación experimental como desde la publicidad y la televisión, su aplicación más práctica.

Tras la introducción al medio planteada en la primera, la segunda edición presentó una propuesta más centrada en el vídeo de creación y la promoción del medio en el País Vasco con la finalidad de convertir el certamen en referencia y, en palabras de Guadalupe Echevarría, “sacar al vídeo del ghetto (sic) de las galerías”². Se incluyeron dos secciones a concurso: una internacional y otra vasca —en la que esta vez sí participaron alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU—, que contribuiría a la difusión de nuevos autores, otra de las finalidades del certamen. Además, se introdujo la presencia de la asociación internacional MoniEur, creada en 1982 y formada por artistas, productores, críticos y organizadores europeos, que aportó visibilidad internacional.

En 1984 se celebraría la tercera y última edición. Tras el impacto internacional de las dos citas anteriores, esta ya era un encuentro esperado pues suponía un valioso lugar de visionado de producciones europeas y norteamericanas y un lugar para el debate entre creadores, críticos y programadores. En esta ocasión, uno de los objetivos marcados era la televisión, entendida y defendida como vehículo natural de las producciones videográficas, pero al mismo tiempo se fomentó especialmente el encuentro entre realizadores de cine y de vídeo, cuya presencia se multiplicó con relación a las otras ediciones.

A pesar del éxito y la repercusión internacional del Festival de Vídeo, la falta de entendimiento con el patronato del festival de cine provocó su final.



Peña Wagneriana,
(Málaga, 1980-1989),
*Hirnos de Andalucía. ¡Ojú
qué calor!*, 1987. Vídeo
(Color, sonido, 4'19'')
Colección MNCARS.

Guadalupe Echevarría requería para el vídeo un tratamiento de sección dentro del festival de cine, con autonomía económica, pero para el patronato las prioridades eran otras, como la mejora de la sección de nuevos realizadores, por ejemplo³. De esta forma, se produjo la dimisión de Echevarría, quien propondría una fórmula alternativa que pasaba por constituir un taller permanente de producción videográfica y de distribución siguiendo modelos europeos, algo que no fue apoyado por el festival de cine. El vídeo desapareció del certamen, aunque la propuesta de Echevarría sería ensayada parcialmente más adelante en el Festival de Vídeo y Música de Vitoria (1985), que junto al Bideoaldia se constituiría como otro de los grandes festivales de vídeo de Euskadi.

La importancia del Festival de Vídeo de San Sebastián reside en su contribución a normalizar el vídeo de creación en el Estado español. Para algunos teóricos que se convertirían más tarde en especialistas del medio y organizadores de eventos, programas y debates como Manuel Palacios, Santos Zunzunegui y José Ramón Pérez Ornia, el festival supuso su primer contacto con el vídeo. Asimismo, como indica Eugeni Bonet, “al ser pionero, su modelo influye decisivamente en la puesta en marcha de otros festivales”. Y es que la repercusión que tuvo en la prensa nacional, con una gran cobertura por parte de *El País* que dedicó prácticamente una crónica diaria de su enviado especial, el mencionado José Ramón Pérez Ornia, y en la local, como el diario *Egin* o la cadena de televisión autonómica Euskal Telebista (ETB) —que para la tercera edición reservó un espacio de su programación para emitir algunas de las obras presentadas en el festival—, supuso un efecto de llamada para los respon-

sables políticos de cultura que encontraron en el vídeo el símbolo de modernidad que necesitaban para actualizar sus programas. De esta manera, en los años sucesivos se produjo una proliferación inaudita de festivales y certámenes videográficos por toda la geografía española: el Festival Nacional de Vídeo de Madrid, las Xornadas de cine y vídeo en Galicia, el Zaragoza Vídeo, el Salón Internacional del Vídeo de Oviedo... por citar solo algunos. Plataformas de difusión que, efímeras en su continuidad, pronto pondrían en evidencia las carencias en torno a la creación videográfica: la falta de apoyos para la producción y la dificultad para su distribución. A finales de los ochenta, el vídeo ocupaba un lugar, pero de futuro incierto.

C. C.

2 • **A partir de Bideoaldia.** Las dos primeras décadas de la entonces jovenísima democracia española, tras la constitución de los Estatutos de Autonomías, ha sido un período dominado por similares políticas culturales impulsadas desde los diversos gobiernos autonómicos, con frecuencia dotadas de abultadas inversiones económicas, y encaminadas a la proyección nacional e internacional de los artistas de cada territorio. Tal y como se ha apuntado, en el campo del vídeo este fenómeno tuvo especial repercusión, gracias al tinte extra de modernidad que se percibía asociado a este medio, en especial, durante los años ochenta. A raíz del mencionado éxito mediático de San Sebastián, los festivales de vídeo constituyeron una de las estrategias más rentables políticamente durante la primera década, y

pese a la inicial sensación de euforia que también experimentaron artistas y demás agentes del *territorio vídeo* implicados en la organización de dichos eventos, el tiempo demostró que la enorme inversión de esfuerzos y medios no se traducían en la consolidación de una producción o un corpus de obras con la calidad esperada. De hecho, la mayor parte de los artistas que participaron en los programas de estos festivales o incluso ganaron premios dejaron de dedicarse al arte del vídeo para profesionalizarse mayoritariamente en las industrias del cine o la televisión. Faltaba formación, y parece claro que una difusión basada en fastos anuales o bianuales⁴ no ayudó a consolidar un tipo de prácticas abocadas a la precariedad y la subsistencia durante los siguientes once meses del año. Es por ello que un festival poco analizado hasta el momento, surgido al margen de la iniciativa política (aunque posible gracias al apoyo público de Ayuntamiento y Diputación), y organizado en una pequeña localidad alejada del circuito de capitales Barcelona-Madrid-San Sebastián, como fue el Bideoaldia de Tolosa (Guipúzcoa), merece una especial atención.

El *Bosgarren Kolektiboa*⁵, ideólogo del proyecto, contó con la colaboración de diversos asesores del vídeo, que como se ha mencionado ya habían participado en anteriores festivales (Eugeni Bonet, Manuel Palacio, Simon Biggs y Aart van Varnefeld), creadores de música experimental (Víctor Nubla o Juan Crek) y de artistas como Muntadas o Joan Rabascall, quienes participaron con diseños de carteles e intervenciones en prensa. Como la mayoría de certámenes que poblaron la geografía española durante la segunda mitad de los ochenta, este festival contó con una programación internacional, otra nacional, sección a concurso —eliminada de las dos

últimas ediciones por considerarla una herramienta de jerarquización entre los autores, sin tener en cuenta la trayectoria global de los mismos— y la exhibición de instalaciones de vídeo —junto a obras de *copy art*, *mail art* o revistas de música—. De entre esta intensa actividad, pues llegaron a expandirse por toda la ciudad de Tolosa hasta llegar a Donostia, dos episodios hicieron a este festival diferente: los debates que se originaron⁶, así como su evolución hacia lo formativo y la idea de taller.

En tan solo cuatro ediciones (1987-1990), y con medios más limitados que otros eventos de estas características, Bideoaldia consiguió introducir nuevas formas de hacer, al implicar a los artistas y demás actores participantes dentro de la propia concepción y producción de las distintas ediciones. Sin embargo, el cese del festival fue inevitable. Los motivos fueron económicos e ideológicos. El grupo de integrantes del *Bosgarren Kolektiboa* denunciaron la imposibilidad de sostener un programa independiente, manteniendo la dependencia de los cambiantes poderes políticos. En un número especial de *Cinevideo 20*, Marcelo Expósito sostenía que los productores del vídeo se encontraban “sometidos al marco regulador hegemónico de una nueva economía: el festival de vídeo”. Palabras publicadas el mismo año en que el Estado español celebraba una suerte de bautismo internacional mediante la gran fiesta de homologación con el resto de países democráticos vecinos que supuso 1992, con celebraciones como los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la capitalidad cultural otorgada a Madrid. Para entonces, el modelo de festival demostró estar agotado.

Las particulares formas de trabajo planteadas por *Bosgarren* hicieron posible el encargo en 1988, por parte de la Diputación de Guipuzcoa, de la creación y selección de fondos de la futura mediateca del Centro de Producción Arteleku. Esta se convirtió en modelo para otras mediatecas y archivos de todo el Estado español. Además, su presencia sirvió como soporte a una serie de talleres y encuentros con invitados nacionales e internacionales, por lo que también funcionó como escuela no formal de los artistas vascos y del resto de la península que pasaron por dicho centro⁷. Esta generación, que comenzaba su carrera a inicios de los años noventa, incorporaría el vídeo de forma permanente al resto

de lenguajes aprendidos. Se consideraban artistas, rechazaron la generación de “audiovisualistas” de la década anterior y, por tanto, concibieron la exposición como su medio natural. Gracias a archivos como el de Arteleku, los cuales comienzan a surgir por todo el territorio nacional y a las exposiciones que se realizan en la primera mitad de los noventa⁸, dichos artistas vuelven la mirada hacia los conceptualismos de la década de los setenta, momento en que la imagen en movimiento supuso una vía de experimentación sin colonizar por el sistema del arte dominante.

De forma paralela, a comienzos de los noventa parecen asimilados los debates teóricos en torno a la *videoinstalación* como forma natural de inserción del vídeo en el museo, de adaptación a la lógica estética de esta institución. La aparición de la imagen expandida del proyector de vídeo permitió liberar la imagen del monitor de televisión, de las connotaciones de este objeto a la dimensión doméstica de la programación televisiva de consumo⁹. Este distanciamiento de lo televisivo también supuso la desaparición de obras en vídeo de las parrillas de las televisiones autonómicas, otro recurso que resultó muy útil en la construcción de la nueva idea de Estado a través de la instrumentalización de la cultura. La imagen proyectada supuso una aparente desmaterialización del vídeo como objeto artístico. Sin embargo, el abuso de las novedades tecnológicas sustituyó el fenómeno de festivalización del vídeo por el de bienalización. Se experimenta una excesiva presencia en muestras internacionales de la estetizante y, en ocasiones, ensordecedora instalación multipantalla, cuya sobreexposición sensorial no solía corresponderse con una calidad en los contenidos de las obras¹⁰. Fenómeno que disparó el alineamiento de estas obras con el mercado del arte, al igual que la fotografía lo hacía años antes, aunque se tratasen de medios reproducibles.

Sin embargo, la intención es escapar de los debates con frecuencia estériles, aunque casi inevitables, en torno a la idea de institucionalización de un medio que supuestamente nacía como crítica al mercado del arte. Con el tiempo, el vídeo parece haber encontrado en el museo y el formato de exposición un espacio apto para la articulación discursiva, así como cierta madurez crítica y es-

tética. La mayoría de los artistas españoles, que comienzan a trabajar con el medio vídeo en la década de los noventa y aún continúan, pertenecen a una generación nómada, que ha vivido durante largos períodos de tiempo en el extranjero, participando de un lenguaje internacional basado en el uso de muy diversos medios y materiales. Tan solo algunos artistas se mantienen en el trabajo con el vídeo de forma exclusiva, ya sea mediante una experimentación cercana a lo cinematográfico o al análisis crítico del poder de las imágenes en movimiento para producir relatos en torno a la historia, la memoria y el documento¹¹.

En un momento como el actual, en el que los cineastas —comerciales o no— realizan sus películas en vídeo, y el cine de exposición creado por artistas, en su obsolecente versión fotoquímica, invade el espacio de la galería en convivencia con obras de cualquier soporte, abordar una narración que ensaye una historia del vídeo como un medio autónomo podría parecer un anacronismo. Es precisamente en 1999 cuando Rosalind Krauss formula su condición post-media como término de resistencia ante la tendencia, propia de la modernidad, de asociar el medio a la técnica y atribuir la especificidad de una obra únicamente a sus propiedades materiales. Condición, a su vez, históricamente unida a los inicios de la definición crítica de posmodernidad y a la consolidación de la instalación como forma de arte¹². Por ello, al abordar el contexto español, parece pertinente mencionar ciertas políticas públicas y privadas o autogestionadas —revistas, distribuidoras independientes, etc.—, puestas en marcha durante aquel momento prehistórico¹³, las cuales dieron lugar a varios acontecimientos que de alguna manera han funcionado como móvil y coartada para el desarrollo de un proceso de *normalización* plagado de tentativas que hoy nos ayudan a reflexionar sobre cómo la imagen en movimiento, en su diversidad de materializaciones, se ha instalado en el corazón del dispositivo museográfico. ✦

L. H.

Cristina Cámara y Lola Hinojosa

1 Eugeni Bonet, Joaquim Dols, Antoni Mercader y Antoni Muntadas, editorial Gustavo Gili. En él se incluye una parte dedicada a la técnica, lo que visibiliza la carencia y la necesidad de información en aquel momento.
2 Citada por José Ramón Pérez Ornia en “El II Festival de Vídeo busca la promoción del medio en el País Vasco. Una nueva forma de creación artística”, *El País*, 10 de septiembre de 1983.
3 Para información adicional sobre el Festival de Vídeo de San Sebastián, consultar González Antona, Ander, *El vídeo en el País Vasco (1972-1992): reflexiones en torno a una práctica artística del vídeo* (tesis doctoral), Servicio editorial Universidad País Vasco, Bilbao, 1995.
4 Como ejemplos, el Festival Nacional de Vídeo (‘84 y ‘86) en el Círculo de Bellas Artes o la Bienal de la Imagen en Movimiento (‘90 y ‘92) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ambos en Madrid.
5 Formado por Xabier González, Marian Ortega, Marcelo Expósito, José Mari Arín, Iñaki y Alberto Ruiz, Armando Dolader, Itziar Arratibel, Javier Lozano, Jokin Aizpurua y Brigada Murillo.
6 Estos debates, una vez cancelado Bideoaldia, tuvieron una continuación natural en los Encuentros de Vídeo de Pamplona (‘96 y ‘98), en cuya organización

participaron algunas de las voces que habían sido más activas entonces. Entre ellos, Eugeni Bonet, cuyo texto “Vídeo español, el mejor vídeo de España”, publicado en el catálogo de Bideoaldia 89, fue crucial para el germen de masa crítica dentro de la generación de artistas e investigadores que en torno al vídeo se estaba conformando.
7 De todas las líneas de trabajo en talleres y encuentros de Arteleku, la imagen en movimiento fue uno de los ejes de mayor presencia a partir de la creación de dicha mediateca, cuyo rastro puede seguirse en la revista *Zehar*.
8 Al margen de posibles críticas a la línea curatorial de alguna de estas exposiciones, supusieron la primera oportunidad para conocer la obra de artistas internacionales influyentes: *El arte y su doble*, Fundación La Caixa, 1987; *Cocido y crudo* e individuales como la de Bruce Nauman, ambas en el MNCARS, 1994. Otras fueron importantes por los textos de sus catálogos, como es el caso de *100%*, Museo Arte Contemporáneo Sevilla e Instituto de la Mujer, 1993, etc.
9 Una filiación, sin embargo, ampliamente defendida por profesionales del medio televisivo como José Ramón Pérez Ornia, quien encontraba en el arte del vídeo un elemento modernizador de la imagen televisiva, en

su dimensión estética, desde una postura un tanto crítica con los contenidos de este medio. Pérez Ornia fue partícipe en varias colaboraciones con el ámbito museístico.
10 Una tendencia a la espectacularización, rasgo que críticos como Kevin Power o José Luis Brea definieron en aquel tiempo, con cierto pesimismo, como propio del arte de este período.
11 Con textos de referencia en los noventa como “Videocombate” de Marcelo Expósito, publicado en un número especial de *Ars Vídeo o Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos y (abusos) de la imagen* (Bilbao-Rekalde, 1993), editado por Expósito junto a Gabriel Villota.
12 El vídeo como medio autónomo sigue siendo un tema de investigación recurrente. Juan Crego ya en 1996, al hilo de su artículo “El vídeo ya no es moderno”, se preguntaba cuándo el vídeo había abandonado su condición de medio nuevo para dejar de cuestionarse a sí mismo y convertirse tan solo en una herramienta y no en su propio objetivo.
13 Anterior a la multitud de *historias y contrahistorias* publicadas por la generación de críticos e historiadores que comienzan una extensa labor teórica sobre este medio, también en aquel momento inicial.

Contra el archivo: sida y activismo artístico

El sida escenificó como ninguna otra cosa el advenimiento de una frontera inédita entre el arte y la sociedad. La representación de la epidemia contra el silencio y el miedo operó una catarsis inédita hasta ese momento. Nadie se libró de los síntomas de un período enfermo.

Se suele considerar la oleada de arte activista que surge en los años 80 alrededor de la pandemia del sida como *sintomática* de un nuevo modo de plantear la relación entre arte y política. Cuando la crítica institucional de los 70 parecía haber sido finalmente asumida por el museo y el mercado, y la crítica feminista de la representación parecía ir por el mismo camino, de repente la vida misma se veía amenazada por el secuestro de las imágenes. Sin duda, el sida tuvo el gran poder de *sintomatizar* todo un período, o mejor dicho, de *sintomatizar* una fractura infranqueable entre unos modos de enunciación crítica percibidos como insuficientes y otros percibidos como vertiginosamente inciertos.

Se podría afirmar que las primeras víctimas de la crisis del sida fueron sus propias representaciones. La designación de un fenómeno de salud se vio infectada por la virulencia de una intensa dislocación y re-locación de significados: vida, muerte, homosexualidad, sexo, vulnerabilidad, contagio, enfermedad, que, tal como apuntó Susan Sontag, tenían al cuerpo como su referente principal¹. El sida pasaba de nombrar solamente una enfermedad a ser uno de los tropos reguladores de las relaciones entre los sujetos y los lenguajes del poder que emergían durante las dos últimas décadas del milenio, coincidiendo con el empuje del neoliberalismo y el fin de la Guerra Fría.

El sida de alguna manera configuraba el nuevo imaginario del mundo globalizado, en que el enemigo dejaba de estar detrás de un muro reconocible y acechaba en cualquier lugar, escondido en el cuerpo de los otros. La noción de frontera se interiorizaba y multiplicaba favoreciendo la clausura y privatización del espacio público².

Por aquel entonces las luchas tradicionales se veían despojadas de su capacidad de imaginar un nuevo orden social debido a una oclusión simbólica intensificada por el éxtasis mediático y por el miedo al contagio atizado desde la sociedad del control. Se trataba de dos caras aparentemente contrarias de una misma y única moneda. El campo de batalla fundamental iba a ser desde entonces, como se hacía patente para la multitud de los excluidos, el de las representaciones, y su enemigo fundamental el silencio y el miedo. En el caso del sida, la batalla en este campo de signos iba a ser literalmente a vida o muerte, dado que la concatenación de omisiones e imágenes interesadas garantizaba un acelerado exterminio de ciertos modos de vida *desviados*, tras ser borrados del espacio de la comunicación. El

biopoder, la ordenación de la vida, que argumentó Foucault en su análisis de los procesos de subjetivación en los sistemas disciplinarios iba a decantarse en necropoder: en gestión de la vida y la muerte³.

Aunque derivara en muchos sentidos de los *civil-rights movements*, de Stonewall y de las revueltas libertarias de los 60, sin embargo aquí no existía en el origen de esta lucha ni una reivindicación identitaria al uso ni un horizonte utópico de emancipación. El sida llegaba en un momento en el que los movimientos de liberación homosexual en los Estados Unidos y Europa occidental llevaban más de una década enfocando su esfuerzos en la denuncia de la homofobia y la equiparación de derechos, dentro de una lucha por el *reconocimiento* y bajo la rúbrica del *orgullo* que llamaba cada junio a manifestarse en las calles. Sin embargo, la violencia de las campañas televisivas que apuntaban a los homosexuales como culpables de la epidemia y demonizaban cualquier desviación de la norma heteropatriarcal mediante el discurso médico y moralista ponía de manifiesto de manera letal la insuficiencia e inadecuación de tales estrategias y objetivos políticos. Las nuevas alianzas del poder mediático conservador y capitalista de la era Reagan-Thatcher desafiaban los marcos de las tradicionales luchas basadas en la reivindicación de las libertades individuales al pretender penetrar en el corazón mismo de la producción de subjetividad, mediante la gestión de los deseos y de los miedos, de los cuerpos, de la vida y de la muerte.

El activismo del sida iba a ser tristemente pionero en un nuevo tipo de política en la que representación y vida se veían indisolublemente ligadas. Lemas como Silencio=Muerte, Ignorancia=Miedo, Acción=Vida, diseminados profusamente por ACT UP en *flyers*, pegatinas y banderolas cuidadosamente diseñados, revelan la urgencia política de romper el bloqueo simbólico y religar conceptos ideológicamente separados por las pantallas mediáticas. La apropiación del triángulo rosa, que hacía alusión al exterminio durante el régimen nazi, pretendía agitar las conciencias adormecidas de finales de los 80 señalando la continuidad en la estigmatización y represión de gays y lesbianas que seguía significando, en último término, muerte. Un grupo de artistas, autodenominados *Silence=Death Project*, diseñaron e imprimieron el logo a sus expensas en el contexto de la fundación de ACT UP en Nueva York en 1987. El emblema se reproduciría en carteles, chapas y camisetas desde las primeras manifestaciones norteamericanas y se diseminaría rápidamente por toda América, Europa occidental y Australia.

Poco más de un año después el logo aparecía en luces de neón a modo de instalación en la vitrina del New Museum, respondiendo a la invitación de Bill Olander, enfermo de sida y a la sazón miembro de ACT UP. A modo de retrovirus que había de inocularse en el cuerpo social, se veía necesario traspasar los límites del apropiacionismo vanguardista y la crítica institucional y pasar a la acción y a la intervención en la arena pública y no solo aquella del arte. Que se pareciera a las intervenciones de Hans Haacke o de Jenny Holzer no les preocupaba, al contrario, proclamaban un desbordamiento de los parámetros de la autoría y la originalidad en pos de una reproducibilidad y una diseminación que *de facto* ignorara los límites convencionales del sistema del arte⁴.

Este desbordamiento, que vino detonado por la particular virulencia que el sida había tenido en la comunidad artística, iba a hacer de la fosa común una trinchera en que iban a tener lugar alianzas de una nueva naturaleza. Las redes de afecto expandidas y la *promiscuidad*, que eran el objeto principal de la reprobación pública, iban a ser reapropiadas precisamente como aglutinante de una nueva subjetividad resistente, no identitaria, y no moralista, que rechazaba tanto los modos de vida tradicionales que la nueva ola conservadora quería reimponer, como las imágenes normalizadas del sujeto homosexual en las que se les quería invisibilizar y que el primer movimiento por los derechos de los homosexuales había asumido mayoritariamente como propias.

Aún está por narrar la historia del movimiento artístico y activista que se aglutina alrededor de una subjetividad resistente a los procesos de normalización sexual a comienzos de los 90. Un primer intento de investigación y archivo se inició en 2002 dentro de un ejercicio más general de impugnación de las genealogías del arte español coordinado por Marcelo Expósito bajo el título *1969...* que, a su vez, se integraba en el ambicioso macro-proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el arte español*. Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila, en el ensayo producido a partir de estas investigaciones, enlazaban el giro *queer* que adopta el movimiento LGTB a comienzos de los 90 con un nuevo tipo de subjetividad política⁵, que Marcelo Expósito enmarcaba dentro de una repolitización de las prácticas estéticas y la emergencia de una “nueva clase de luchas”⁶.

Esta narración reflejaba la *promiscuidad* de un grupo de disidentes de la ortodoxia feminista y del

movimiento proderechos de los homosexuales que, desde comienzos de los 90, iban a movilizarse a partir de unos presupuestos marcadamente diferentes y conscientemente biopolíticos. Esta generación, nacida en los últimos años de la dictadura, compartía una desafección y una insatisfacción profundas por los términos del *statu quo* definido durante la primera década socialista, y desbordaban mediante sus gestos y sus actos los límites de un espacio público secuestrado y monopolizado por la institución. La alternativa *queer*, articuladora de una subjetividad refractaria a cualquier proceso de normalización, iba a atraer por entonces a un grupo de jóvenes activistas madrileños bajo los provocadores títulos de Radical Gai y LSD. La crisis del sida iba a servir de catalizador de su movilización contra un sistema que manifestaba en la gestión de la enfermedad toda su violencia, aunque no sería en absoluto ámbito exclusivo de acción. Lejos de convertirse en una célula aislada de reivindicaciones sectarias, en el camino se iban a encontrar a otros grupos de insumisos al sistema, que se aglutinaban predominantemente en rebelión contra la obligatoriedad del servicio militar y con los que compartían modos de vida y referencias políticas y estéticas.

El descrédito de los modos de simbolización convencionales de la política instituida y la búsqueda de una nueva imaginación radical que permitiera religar lo político a la vida iban a hacer del arte un espacio privilegiado de acción para esta amalgama de insumisos. Las estrategias de ACT UP, conocidas directamente por algunos de sus miembros a través de su célula parisina, proveían por su inmediatez y adaptabilidad de un modelo ejemplar para intervenir sobre el recortado horizonte simbólico de la sociedad española. A partir de premisas similares, la Radical Gai y LSD iban a desplegar durante unos intensos años un campo de operaciones indiferenciadamente estético y político, interviniendo en las calles, en las aulas, en los bares, en fiestas y manifestaciones, en donde lo personal y lo público estaban indisolublemente enlazados, experimentando con formas de subjetividad que desbordaban con mucho los marcos preexistentes.

Salvando las distancias respecto a los casos de Nueva York o París, es necesario apuntar que más allá del ámbito estrictamente activista, la escena artística local iba a ofrecer puntualmente espacios de enunciación y disenso que difícilmente podían encontrarse en otros ámbitos institucionales. Un caso, no por excepcional menos representativo, fue el proyecto *Carrying* de Pepe Espaliú, desarrollado el emblemático año de 1992 con gran repercusión mediática en San Sebastián y en Madrid, donde llegó a contar incluso con la colaboración del Museo Reina Sofía. Los proyectos editoriales y curatoriales de Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés que pudieron desarrollar para la Generalitat de Valencia durante la segunda mitad de la década son también reseñables en este sentido. La creciente normalización y mercantilización de los modos de vida gay —que no LGTB— durante la década siguiente iba a desactivar la potencia de esta brecha crítica en el sistema institucional del arte.

El contexto en que se produjo aquel primer intento de archivo de las prácticas artístico-activistas LGTB, casi una década después de su acontecer histórico, no era en absoluto casual ni arbitrario. A comienzos del nuevo milenio, cuando la ideología neoliberal se manifestaba con toda su virulencia, parecía urgente hacer un recuento genealógico de aquella nueva subjetividad política que debía hacer frente a la hidra, dado que el sistema político institucional parecía más parte del problema que de la

solución. Las movilizaciones ciudadanas contra la reforma laboral, la intervención en la invasión de Iraq y la gestión del naufragio del Prestige evidenciaban la existencia de condiciones adecuadas para la tan ansiada renovación democrática. En aquel momento de urgencia fue posible imaginar una alianza estratégica entre activistas, artistas, investigadores e instituciones progresistas que auspiciara dicha enunciación.

Diez años más tarde, en 2013, atizados por una urgencia incluso mayor, están multiplicándose las iniciativas para visitar este punto de inflexión en las relaciones entre arte y activismo en nuestro país que se produjo en el cambio de década de los 80 a los 90. La exposición *Genealogías feministas del arte español* (1960-2010), comisariada por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga en 2012 para el MUSAC, situó las actividades de LSD y la Radical Gai dentro de una narración más general del arte feminista en España. Un año después, la exposición *Mínima resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización*, formulada a partir de las investigaciones de su equipo curatorial, exhibía por primera vez dentro del Museo Nacional sus afiches, carteles y publicaciones. Simultáneamente, el museo acogía en residencia la investigación *Anarchivo del sida* desarrollada por Aimar Arriola y Nancy Garín, que analizaba las prácticas artístico-políticas que se desencadenaron alrededor del sida a la vez que su radical inconmen-

surabilidad dentro de la noción tradicional de archivo y, por extensión, de museo. Por último, un grupo de investigadores, activistas y antiguos miembros de la Radical Gai y LSD, Lucas Platero, Fefa Vila, Andrés Senra y José Luis Carrascosa, con la colaboración del Centro de Documentación del Museo Reina Sofía en la persona de Guillermo Cobo, están conceptualizando, precisamente, aquellas otras formas que pudiera adoptar un archivo capaz de dar cuenta de esa nueva subjetividad artística y política que reivindicamos para el presente. ✦

Jesús Carrillo

- 1 Susan Sontag, *El sida y sus metáforas*, Madrid: Taurus, 1996.
- 2 Jean Comaroff, "Beyond Bare life: AIDS, (bio)politics and the Neoliberal order", *Public Culture* 19:1, pp. 197-219.
- 3 Achille Mbembe, *Necropolítica*, Barcelona: Melusina, 2011.
- 4 *Aids Demographics*, Douglas Crimp y Adam Rolston (eds.), Seattle: Bay Press, pp. 14-15.
- 5 Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila, "Trastornos para devenir: entre arte y políticas feministas y queer en el Estado Español", *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Jesús Carrillo (ed.), Barcelona, 2005, pp. 158-187.
- 6 Marcelo Expósito, "La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas", *ibid*, pp. 147-149.



Carrying XI, Pepe Espaliú, 1992. Plancha de hierro patinado. Colección MNCARS.

Fuera de Formato: entre el realismo y la realidad

En los albores de la década de los 80 dos exposiciones, *1980* y *Fuera de formato*, escenificaron en Madrid el pesado lastre del arte contemporáneo español. El discurso ideológico y la sensación, por otra parte, de estar fuera del mapa fueron los contrincantes.

1980. “¿Por qué crees tú que perdimos el poder que a finales de los setenta teníamos en el mundo del arte?”, le preguntaba en una entrevista Quico Rivas a Ángel González —según recordaba este recientemente y aclarando que Rivas se refería a ellos dos y a Juan Manuel Bonet—, a lo que este le respondía: “Porque nosotros aspirábamos a muchísimo más”¹.

Ese *muchísimo más* de la enigmática respuesta de Ángel González podría referirse a una posición compartida con su entrevistador y el mencionado Juan Manuel Bonet en el proceso artístico que se desarrolló en los años 80 en nuestro país y que se inició algo más de un mes antes del comienzo formal de la década. Efectivamente, en noviembre de 1979 se inauguraba en la mítica galería de Juana Mordó la exposición *1980* que, junto con las que jalonan la primera mitad de la década (*Madrid DF* y *New Images from Spain* en 1980, *Otras figuraciones* en 1981, *Fuera de formato* en 1983, *Madrid, Madrid, Madrid*, en 1984, etc.), constituyen una secuencia que, al margen de su influencia sobre la creación y el mercado, visualizan directamente o a través de la literatura crítica que generaron aspectos estratégicos de la situación de nuestra cultura artística y de su progreso en una coyuntura histórica tan crítica como fue la de la Transición. Si bien es cierto que otro tipo de factores, básicamente relacionados con una mayor disponibilidad de renta en los sectores ascendentes del espectro social y un drástico giro en la percepción del arte contemporáneo, cuyo coleccionismo empieza a ser considerado en este medio social como privilegiado signo de estatus, explican la expansión comercial que va a vivir el arte a lo largo de esta década y de buena parte de la siguiente, el aluvión de exposiciones de arte contemporáneo también tuvo su papel y, quizá en mayor medida, su repercusión crítica.

1980 fue un detonante, como veremos, pero también un hito en la controversia que, a esas alturas, tenía ya historia. Una historia que se fue gestando en una variada gama de eventos a lo largo de los setenta, desde la I Semana de Arte Actual de Toledo (1973) o La Exhibición Arte-Cádiz I (1974) promovida por Buades, hasta convocatorias de proyección internacional como la Bienal de Venecia de 1976 o el curso de verano de la flamante UIMP en Santander de 1977. En todas ellas, en mayor o menor medida, por más que se plantearan con un ánimo panorámico y una voluntad integradora de las diferentes tendencias en liza, se enfrentaron

dos partidos en los que, aún hoy, resulta más complicado definir sus postulados artísticos que sus posiciones ideológicas.

El partido *1980* lo constituían precisamente sus comisarios, el ya mencionado Ángel González, profesor del departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense, Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas, tándem de jóvenes críticos independientes que, todavía escolares, crearon sus primeras armas en el medio artístico sevillano al amparo de la figura del padre del primero, Antonio Bonet, catedrático de Historia del Arte primero en Sevilla y, desde los primeros 70, en Madrid.

“La exposición 1980 fue como una ofensiva lanzada desde un baluarte en ruinas”

Hay quien ha visto *1980* como una exposición esencialmente promocional y no así el resto de la secuencia, y, sin embargo, a pesar del tono de exaltado y sentido panegírico presente en el texto, se percibe que estos críticos aspiraban a *muchísimo más* que ejercer el poder en el mundo del arte. El ardor desafiante con que redactaron aquel texto estos defensores de la practicabilidad de la pintura tras el Apocalipsis conceptual trasluce el enconamiento del debate en el que se insertaba aquella propuesta.

Realmente no hubo catálogo, solo un tríptico con un texto de presentación que relaciona la identidad de los participantes (Carlos Alcolea, Chema Cobo, Pérez Villalta, Manolo Quejido, Ramírez Blanco, Broto, Campano, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño y Enrique Quejido), pero no así sus obras, ni, claro está, la reproducción de estas. El docu-

mento de *1980* es, formalmente, un panfleto, y su contenido, en simple congruencia, un manifiesto. Así lo advierten los autores cuando reclaman “otra tradición [...]: la de firmar, no ya un simple texto, sino una exposición como totalidad”².

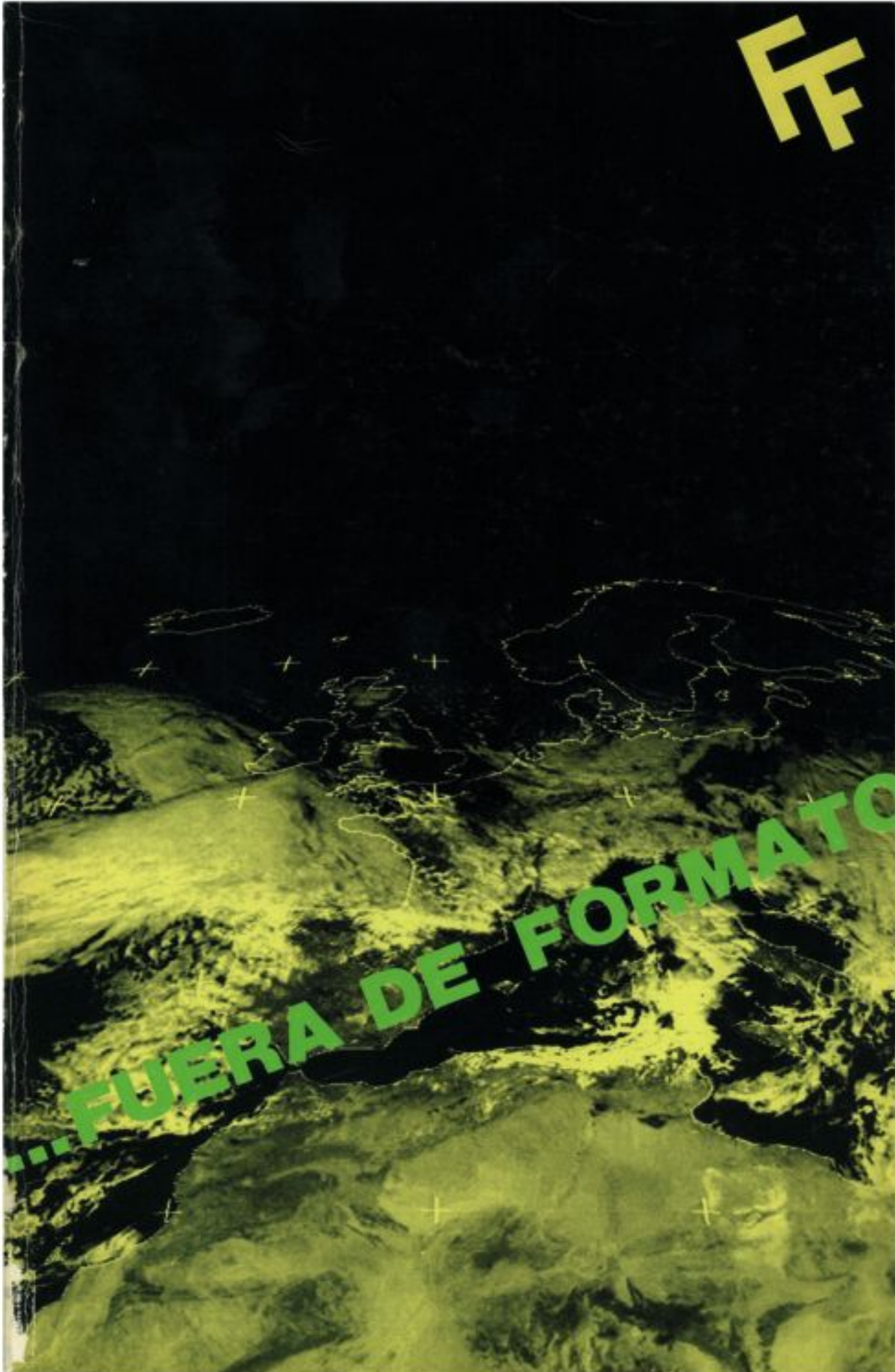
Curiosamente es un manifiesto que no presenta vanguardia alguna y que parece, más bien, una ofensiva que se lanza desde un baluarte en ruinas. Sin embargo, en efecto, es una verdadera ofensiva, no solo porque es una propuesta abiertamente prospectiva, “un muestrario de lo que va a ser la pintura de los ochenta en nuestro país”, sino porque lo que realmente combate frontalmente son esas otras prácticas, también pictóricas, que poco antes, y en esa misma galería, “se estrellaban” contra la realidad, en clara referencia a la inmediatez previa y fracasada exposición del Equipo Crónica.

El partido Crónica de la Realidad, en el que se consideraba incluido este último grupo artístico, estaba integrado en su frente crítico por Valeriano Bozal y Tomás Llorens, instalados en una perspectiva indisimuladamente ideológica y finalista cercana al *agit-prop*. Por su parte, al menos uno de los firmantes de *1980*, Ángel González, había tomado parte en una operación de reivindicación de una *vanguardia interior* en la España franquista, apartándose con ello de manera inequívoca de uno de los axiomas más firmemente instalados en el ideario de la intelectualidad de izquierda, según el cual el franquismo había hecho inviable cualquier manifestación culturalmente relevante.

Por su parte, Bozal había presentado el trabajo de Equipo Crónica como el ejemplo estético y comunicativamente más conspicuo del *realismo crítico* y como un instrumento idóneo para desmontar el efecto alienante de los medios³. Los partidarios del *compromiso del arte* retomaban con ello el debate, que ya tuvo presencia en nuestro país en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia, 1937), en un nuevo contexto y con nuevos medios.

Haciendo abstracción de la argumentación más sectaria esgrimida por ambos bandos en el debate mediático subsiguiente⁴, cabría intentar a través de aquellos artículos depurar las respectivas posiciones en el estricto terreno artístico.

Para el bando *comprometido* el problema es de los promotores del evento, que habrían “naufagado en el empeño sus facultades mentales contra el escollo teórico del mencionado principio de arbitrariedad”⁵, y cuya propuesta carecería de peso por



Portada del catálogo de la exposición *Fuera de Formato*, 1983. Diseño de Nacho Criado.

cuanto lo que plantea no es más que un *espejismo* de las *vanguardias clásicas*⁶. *Espejismos*, por tanto, a los que se aferran estos *neovanguardistas* que curiosamente ni siquiera mencionan el término vanguardia y, desde luego, no parece que pretendan en ningún momento disputarle al movimiento conceptual tan legítima prerrogativa. Así, quienes evitaban hablar de vanguardia eran acusados de *neovanguardistas* por quienes defendían de manera implícita el vínculo entre vanguardia política y vanguardia artística, y calificaban de *espejismo* aquello que describían más adelante en términos de realidad inobjetable. Pero también aquellos, los defensores de la *verdad de la pintura*⁷ intentan conjurar, sin mencionarlo, el fantasma de la desmaterialización del arte que propugnaba el arte conceptual.

Aquí es Bonet quien trata de matizar su posición advirtiendo que la hipoteca que suponen “las

muletas marxistas”, de las que se sirvió en nuestro país dicho movimiento, tienen menos responsabilidad en su progresiva anemia que su falta de entidad material, visual. Por pura coherencia y sentido de la equidad, en una sentida y divertida autocrítica también rompe la *muleta psicoanalítica* que “[...] parecía hecha a la medida de los *esquizos*”. Un poco a lo Panero, pero en demasiado cuerdos, inyectábamos Lacan, Deleuze-Guattari, Laplanche-Pontalis. Un poco más, y a Manolo Quejido o a Carlos Alcolea les hacemos retratar al mismísimo Anti-Edipo. Aquí también la propia vista nos ayudó a entender que era inmantenible un discurso que solo *servía* para hablar de tres o cuatro pintores”⁸.

Ciertamente, la operación 1980 y su secuela no parece que se planteara como una operación promocional por cuanto, aunque se presentara a un conjunto de pintores —se dice que hay mu-

chos más—, tampoco se habla de las pinturas, y si, como se ha dicho, el formato es el del manifiesto, tampoco se concreta el contenido de esa supuesta nueva tendencia. Todo ello sugiere que hay algún dato que se olvida o se oculta, o bien que tan sonada operación no era sino un mero gesto, poco más que la manifestación de eso que Bonet personaliza en Quico Rivas, “el crítico como fan”⁹.

Sin embargo, las pistas para identificar ese *muchísimo más* están diseminadas por los escritos de estos tres críticos y algunos más en la defensa de una pintura que no se puede confundir con la que identifica el relato norteamericano (greenbergiano) como la *corriente principal* de la modernidad, por más que en los escritos de A. González se pueda detectar algún eco terminológico, sino de aquella otra que retiene un tenor figurativo bastante para constituir *asunto*, o sea, para —sin caer en ninguna variedad de ilusionismo— recuperar la *pintura de historia*.

Fuera de formato. Entre las escasas dos o tres críticas que mereció la exposición *Fuera de formato* destaca una elogiosa reseña de Calvo Serraller en la que reflexiona sobre algo que, con el tiempo, se ha convertido en un lugar común: “Estoy pensando en lo que ocurre en nuestro país, donde las corrientes citadas pasaron con más pena que gloria y, sobre todo, sin dejar huella”¹⁰. Se deja en el aire lo que sea eso que ocurre o nos diferencia, pero se constata que aquella era “la primera vez que se ha hecho en condiciones una cosa así”, es decir, una muestra representativa del arte conceptual español —convenamos en que existe tal cosa—. Podemos relativizar la afirmación que niega a estas tendencias todo peso histórico, pero deberemos conceder que en general es cierto que su recepción en la escena artística de los 70 resultó muy problemática. Estas dificultades en su acogida debieron contribuir también al desinterés que suscitó, coincidiendo con la segunda convocatoria de ARCO, aquella exhibición de 1983 con obras fuera del marco pictórico. Aquel intento de recapitulación de artistas adscritos al conceptualismo estaba en cierta medida fuera de lugar, y vino a coincidir con el auge internacional de la pintura. Pero no eran estos los únicos motivos por los que no terminaba de encontrar su sitio; más allá de la marginación interior o de la situación del mercado internacional aquel evento artístico no acababa de localizarse por eso *que nos ocurre*. El propio Calvo Serraller lo dejaba caer de manera distraída cuando concluía: “Por lo demás al no haberse planteado ni con nostalgia ni con énfasis agresivo, se alcanza una naturalidad que nos hace dudar sobre la localización real de lo que contemplamos”. Era, al parecer, su naturalidad la que producía un efecto de irrealidad. Podría pensarse que esa sensación se explicaba por el abandono de las actitudes militantes de la década anterior, aunque en aquellos años esa era la tónica general en el mundo del arte. O también que se trataba de una confusión momentánea motivada por la exhibición repentina y masiva de unas manifestaciones artísticas que en España habían permanecido en la oscuridad. Podría ser, pero la situación del país era compleja, el hecho de que algo se recibiera o asimilara con dificultad no significaba que fuera desconocido. En aquella exposición, por ejemplo, se le hacía un merecido homenaje a ZAJ, un grupo que, pese al desapego de la crítica y a su vocación improductiva, realizó gran cantidad de eventos y era bien conocido en el Madrid de los 60. Otro tanto ocurre si revisamos el listado de artistas de la muestra, sus nombres



y obras —no en todos los casos aunque sí en los más significativos— eran conocidos en la escena madrileña y barcelonesa.

Todo parece indicar que esa dificultad para encontrar la localización real del conceptualismo no se habría dado si se hubiera mostrado agresivo (militante) y nostálgico (anclado en el pasado), porque era así, como un vanguardismo trasnochado (en lo estético y en lo político), como era interpretado en la escena madrileña de la segunda mitad de los setenta. De poco podía servir la elocuencia de una obra concreta ante esa realidad percibida, frente al efecto distorsionador de esa categoría, *conceptual*. El problema del conceptualismo, pues, no habría sido tanto de exhibición o desconocimiento como de recepción, aunque estuviera allí delante no era fácil de ver, no se *localizaba*. Este efecto desfigurador no era en absoluto un problema exclusivo de la categoría *conceptual*, ni tampoco se limitaba a aquellos cuyos prejuicios les prevenían en su contra, afectaba de igual modo y en distintos grados también a quienes lo defendían. Por lo que sabemos de su momento de mayor actividad, justo en los dos años previos a la muerte del dictador, aquel impulso arrollador y desarraigado con el que se produjo el *huracán* que, en palabras de Simón Marchán, fue nuestro arte conceptual, también debió resultar para quienes participaron en él algo, hasta cierto punto, *irreal*.

Nuestra hipótesis es la siguiente: sin minusvalorar la importancia de lo que entonces se decía, lo característico de la excepción cultural española era producir una percepción deformada de la realidad y desencajada de las categorías con las que se interpretaba. En lugar de dejar hablar a las obras concretas, se las silenciaba con el estruendo solemne de las categorías. Lo mismo ocurre, es cierto, en otros momentos o lugares, pero la peculiaridad española consistiría en permanecer arrebatada por una pasión categórica que resultaba en sí misma *desrealizadora*, hechizada por las idealizaciones. Es comprensible que en nuestra vida cultural todo estuviera polarizado por aquella excepcionalidad de la realidad —¿irrealidad?— política, por ello cualquier forma artística, desde el gesto subjetivo al arte normativo, era susceptible de ser interpretada en clave ideológica. Pero era también esa solemnidad categórica de la ideología, en torno a la cual giraban todos los debates, la que contribuía en buena medida a distorsionar la percepción de las obras. De manera que con el trasfondo de este estado de ánimo colectivo cercano a la idealización histórica heredado de los 70 y en un momento crítico de la transición política —dificultades económicas, recrudecimiento del terror etarra y de la extrema derecha, ruido de sables en los cuarteles— se presentaron en Madrid a principios de la década de los 80 dos exposiciones que pretendieron, cada una a su manera, influir sobre la evolución del arte español: *1980* y *Fuera de formato*.

Se trata de dos eventos no equiparables. La exposición *1980* era una apuesta programática sobre el arte futuro, de cierta pintura por venir, y se presentó mediante un tríptico en el que se incluía un texto sin firma escrito en clave de manifiesto. Fue una iniciativa privada, sin gran presupuesto, emplazada en la histórica galería Juana Mordó, y en la que se recogía la obra de diez pintores de la misma generación divididos a partes iguales entre figurativos y abstractos. La muestra generó un agitado debate crítico y tuvo su continuidad en otras exhibiciones programáticas como *Madrid DF*, 1980, y *Otras figuraciones*, 1981. Por su parte, *Fuera de formato*, Centro Cultural de la Villa, 1983, fue el primer intento de exhibir con amplitud y con un presupuesto



MIL NOVECIENTOS OCHENTA

En la otra página, páginas interiores del catálogo *Fuera de Formato*, 1983.

Sobre estas líneas, portada del catálogo de la exposición *1980*, (1980).

considerable la obra reciente de artistas adscritos al arte conceptual, eludiendo premeditadamente mostrarse como una alternativa o como un frente artístico y ofreciendo, tanto en la exposición como en el catálogo, información documental sobre el pasado de dichas prácticas. La gestión corrió a cargo de artistas, fue financiada y exhibida en un espacio público y contó con un extenso catálogo. Al contrario de la anterior, su incidencia crítica o mediática fue prácticamente nula.

Sin embargo, las dos nos hablan de eso *que nos ocurre*. Por lo pronto, si observamos las portadas de los respectivos tríptico y catálogo comprobamos que mientras una se presentaba con una fecha, la otra lo hacía con un mapa. Era urgente localizarse. La paradoja es que mientras la apuesta pictórica se presentaba con una estética vanguardista, una cifra desnuda ocupando la página y aludiendo a la conquista del futuro, la muestra conceptual lo hizo mediante un mapa meteorológico de Europa donde

el título, con sus puntos suspensivos iniciales, arrancaba en diagonal desde la península ibérica y cruzaba el continente. En ambos casos se trataba de señalar de manera enfática una *localización real*, pero por motivos distintos ambas resultaron estar fuera de lugar. La actitud beligerante de la exposición *1980* solo puede interpretarse en clave local y, como pudo comprobarse al poco tiempo, suponía un campo de batalla que resultó ser un espejismo. Es cierto que había bandos generacionales enfrentados y que las escaramuzas se habían venido sucediendo a lo largo de los 70. Las críticas de los más jóvenes se dirigían a aquellos que defendían de modo solemne y categórico que el arte debía ser un instrumento de la lucha ideológica. Esta era, con diferentes matices, la posición de un grupo muy representativo de artistas y críticos que, tras dominar la escena artística durante los sesenta, habían pasado después de la muerte del dictador a detentar nuevas posiciones de

poder. Resulta comprensible que aquella nueva generación que había descubierto la cultura pop, al tanto de los últimos debates en Francia o EE. UU. y con cierto vitalismo canalla, viera en la generación anterior, en especial en quienes desde posiciones partidistas defendían una concepción instrumental y mecanicista del arte, al enemigo (real) a combatir. Hablando de problemas con la realidad, resulta significativo que en el texto teórico más ambicioso de Ángel González aquella batalla supusiera (por lo menos para él) la reivindicación de un realismo no ilusionista (con guiño duchampiano) frente a la apropiación que había hecho de este término el realismo social.

Más allá del concepto de realismo, se trataba de una lucha por el principio de realidad. Pero si era cierto que había enemigos, no existía en cambio una línea de frente. Las posiciones de la pintura explícitamente política ya estaban siendo abandonadas por la *fuerza de las cosas*, y sin ese frente aquella patria pictórica que defendían, donde debía regir el eclecticismo, no podía percibirse como un programa unitario. El tiempo los hizo momentáneamente vencedores en su batalla *irreal* contra la instrumentalización ideológica del arte, pero escorados por reacción hacia un arte desinhibidamente autónomo perderán la batalla real, en el nuevo escenario globalizado y banalizado de los 80, por lo que consideraban su medio de acción natural: el mercado y la promoción exterior.

Si el realismo social, como exceso caricaturesco de la vieja diatriba entre vanguardia artística y política, fue uno de los principales espejismos de aquella exposición de pintura, no debe sorprendernos que su fantasma andara rondando también por la exposición de los conceptuales. Como demostración fáctica de que no debe subestimarse la capacidad de los fantasmas para mostrarse *reales*, también con las nuevas tecnologías, basta recordar lo que sucedió en el Congreso poco después de 1980 y en el momento en que se estaba fraguando *Fuera de formato*, allá por el año 1981.

El 23 de febrero fue interrumpida la programación televisiva por la intentona de un golpe militar, cuyas imágenes perviven en nuestra memoria nimbadas por su poderoso efecto de *irrealidad*. Aquel espíritu bélico estaba fuera de lugar, hubo alzados y enemigos, pero era una ilusión pretender un frente que atacar o defender. A su carácter anacrónico y extemporáneo, a esa distorsión o deformación de la realidad característica de la excepción cultural española, vendría a sumarse ahora, en los años 80, el efecto de hiperrealidad o simple surrealidad propio de una sociedad espectacular globalizada.

El protagonista de aquella esperpéntica hazaña bélica estaba tan fuera de lugar que no se le recuerda como militar, sino como *performer* televisivo, porque esa era, ya entonces, la manera

en que la realidad se construía. Los fantasmas del arte no disparan, pero tienen la misma capacidad para perpetuarse. *Fuera de formato* fue planteado con acierto por sus gestores como una propuesta de normalización, era un momento de apertura hacia el exterior y la escena internacional había dejado atrás las batallas de la vanguardia para dar paso a nuevas batallas promocionales. Pero era precisamente esa naturalidad la que en nuestro país producía un efecto de irrealidad. En el texto de presentación del catálogo se aducía “la falta de atención generalizada, la inexistencia de estructuras y la ausencia de espacios y medios específicos de difusión”, una carencia de apoyo crítico, institucional y comercial que hacía más que comprensible la urgencia de estos artistas por *localizarse* en la realidad española. El problema es que ya era demasiado tarde (o demasiado pronto, según se mire) para hacer algo así y, ya entonces, cabía dudar de la oportunidad de plantear en fecha

“Lo característico de la excepción cultural española era producir una percepción deformada de la realidad”

tan tardía una exposición del conceptualismo como tendencia¹¹.

La muestra mantuvo de hecho una medida ambigüedad respecto a la coherencia como grupo o movimiento de los artistas representados, se presentó de manera explícita como una reunión ecléctica de artistas cuyo único denominador común era su trabajo con medios no tradicionales y, significativamente, el principal motivo de polémica interna durante su larga gestación fue el peso que debía tener al apartado histórico.

La historia pesaba mucho en los 80, para unos y otros, también para los que preferían olvidar. Evitar hacer cualquier amago de balance retrospectivo fue, sin duda, la mejor opción, pero no solo por el interés manifiesto de mostrar la obra

presente y evitar melancolías, sino también porque no habría sido posible ofrecer un relato plausible —en común— de lo que había pasado. Y es que algo de razón debían de tener quienes pensaban que aquel *huracán* del conceptualismo entre los años 73 y 75 pecaba de un vanguardismo mimético y trasnochado.

Claro que esto, el que las cosas estuvieran fuera de lugar, era lo que cabía esperar en aquel ambiente de excepción cultural. En medio del ardor y la impaciencia por el final interminable de la dictadura, lo que tópicamente se conoce como conceptualismo español, que siguiendo con el tópico se suele identificar con Cataluña, tuvo algo de espejismo artístico sugestionado por los legítimos deseos de transformación política. La consecuencia para la escena artística más avanzada fue que volvió a reactivar, desde el rechazo a los medios tradicionales, el viejo fantasma del *realismo social*.

Ese mismo fantasma había sido motivo de un agrio debate en la Bienal de Venecia del 76, donde el Grup de Treball, considerado como el más representativo de nuestro conceptualismo, acabará coincidiendo con los pintores y críticos adscritos a aquella tendencia pictórica. Esa pretendida legitimación política del arte fue un motivo de peso en la animadversión del grupo de 1980 hacia aquel *conceptualismo* que veían de manera tan distorsionada, pero también fue uno de los motivos por los que *Fuera de formato* tuvo tantas dificultades para localizarse. El problema no era solo la falta de atención crítica o institucional, sino también su deslocalización interna.

Entre los más significados artistas conceptuales históricos, Nacho Criado, coordinador de la muestra junto a Concha Jerez, siempre mantuvo una posición muy crítica tanto con la instrumentalización política del arte, como con la moda huracanada del conceptual. En aquella realidad excesiva lo verdaderamente difícil era ver las obras. Por eso resulta admirable la indiferencia y la firmeza con la que muchos de aquellos artistas se resistieron a toda esa categórica solemnidad que tendía a desfigurarlos todo.

Aunque, en el caso de aquella exposición, lo cierto es que las obras, en su mayoría, no lograron resistir. Al parecer el propio personal de limpieza, y parte del público en connivencia con la desidia institucional, habían decidido que, en efecto, todas aquellas instalaciones estaban literalmente fuera de lugar. Algunas piezas fueron destruidas durante la exposición, la mayor parte se perdieron en su clausura, y solo unos pocos lograron recuperar sus obras intactas¹². ❖

Juan Pablo Wert y José Díaz Cuyás

1 Presentación del libro de Quico Rivas *Cómo escribir de pintura sin que se note*, J. L. Gallero (ed.), Madrid: Árdora, 2011. Celebrada el 15 de diciembre de 2001 en el MNCARS. <<<http://www.museoreinasofia.es/multimedia/como-escribir-pintura-sin-que-note-quico-rivas-critico-arte>>>

2 J. M. Bonet, A. González, F. Rivas, 1980, s. p.

3 V. Bozal, *Historia del arte en España*, Madrid: Istmo, 1972, pp. 415-418.

4 Véase J. P. Wert; M. Escribano; I. López, *Los esquizos de Madrid: figuración madrileña de los 70*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

5 T. Llorens, “1980. El espejo de Petronio” en *Batik*, n.º 52, 1979, p. 6.

6 *Ibid.*

7 J. M. Bonet, óp. cit.

8 *Ibid.*

9 J. M. Bonet, “Quico Rivas. Las mil y una noches”, J. L. Gallero y E. Rivas (eds.), *Cómo escribir de pintura sin que se note*, Madrid: Ediciones Árdora, 2011, p. 415

10 F. Calvo Serraller, “Arte conceptual español, memoria de sendas perdidas”, *El País*, Artes, Madrid, 5 de marzo de 1983, p. 3.

11 Uno de los participantes *periféricos*, Ángel Bados, lo

recordaba años después: “Una batalla imposible [...] fue como el *canto del cisne* del conceptual español; la sensación que tuve fue que el arte conceptual planteado como arte alternativo al oficial español posiblemente partía de una contradicción al querer mantener unas posturas que ya se habían modificado al final del franquismo”. Mónica Gutiérrez Serna, *Fuera de formato. Evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983* (tesis doctoral), Universidad Complutense, 1997, p. 287.

12 *Ibid.*, pp. 77-78.

Los 80: de artistas ideales

El mapa artístico español emergió con fuerza y mucha controversia desde los años 80 a la luz de una institucionalización interesada más en la promoción exterior que en el propio debate artístico. El siguiente texto es un análisis sobre los modelos de artista y los consensos “ideales” del periodo.



María Luisa Fernández,
Burladero. 1993.
Fotografía: Joaquín
Cortés / Román Lores.
Colección MNCARS.

El último número de la revista *Figura*¹ publicada en el año 1986 en Sevilla incluía una sección de fotografías realizadas por Luis Pérez-Mínguez, cronista de muchas de las citas culturales de la década de los años 80 en España. Con el título de *Figura/Imágenes* este dossier era un recorrido por distintas exposiciones de carácter internacional, trazado a partir de los retratos de artistas que tomaban parte en estas muestras. Exposiciones que conformaban los programas desarrollados principalmente por el Ministerio de Cultura y por la Fundación La Caixa en Madrid y Barcelona, junto a las programacio-

nes de otros espacios como la Fundación March, la Fundación Miró o la Sala Metronom. Instituciones de titularidad pública y fundaciones privadas que impulsaron distintas políticas culturales y programas expositivos, en ocasiones vinculados con las tendencias de un mercado del arte que parecía estar en un proceso de expansión permanente, algo que en España se materializó con la puesta en marcha de la Feria Arco en 1982. Un paisaje expositivo sin precedentes que tenía como objetivo *integrar* al país en el circuito del arte contemporáneo internacional tras 40 años de *excepcionalidad* marcados por la dictadura.

Entre los protagonistas de las fotografías de Pérez-Mínguez se encontraban muchos de los artistas que participaban en las exposiciones organizadas por estas instituciones; el italiano Enzo Cucchi, el grupo de escultores ingleses, o los austriacos de *Rennweg* fotografiados en la Biblioteca Nacional. El dossier también incluía una imagen de Richard Long con motivo de su intervención en el Palacio de Cristal. Escenas de grupo, y autores individuales, reunidos en torno a las categorías que organizaban los discursos del arte en el período, las nociones de nación y disciplina. Razones expositivas que se ajustaban a los intereses y objetivos de las políticas culturales de un Estado inmerso en el proceso de normalización emprendido. Un proceso que “sustituía la obsoleta abstracción de lo universal del lema franquista *España es una unidad de destino en lo Universal*, por otra abstracción, quizás más al día, pero que al fin y al cabo cumplía la misma función estructural; es decir, lo internacional como proyecto común”, en palabras de la crítica y comisaria Mar Villaespesa en la revista *Arena Internacional*². Este contexto de transformación significaba además una (nueva) adecuación de la imagen del país a su presente político, una operación en la que la cultura —y el arte— tendrían un papel relevante como elementos estratégicos en la consecución de los objetivos marcados³. Al mismo tiempo, la figura del artista adquiría asimismo una gran centralidad con su presencia no solo en espacios de exposiciones o publicaciones especializadas, también en medios de corte generalista.

De manera muy temprana, en 1981, el colectivo CVA (Comité de Vigilancia Artística), formado por M. Luisa Fernández y Juan Luis Moraza (1979-1985) se interrogaba en una de sus acciones *Sobre el arte* y la posible existencia de un *artista ideal*, un irónico juego de tensiones lingüísticas propio del arte conceptual también adscrito a una cierta *estética administrativa*. Una acción que consistía en encuestar —casi interrogar— a los espectadores sobre el grado de acuerdo, o desacuerdo, con distintas afirmaciones (contradictorias) proporcionadas sobre esta figura ideal. El artista como individuo; “Con un interés amplio, referido a los diversos aspectos del mundo del arte”/ “Con un interés referido a aspectos particulares del arte; con “Seriedad formal”/ “Aspecto informal, despreocupado”; que “Debería ser importante”/ “No debe destacar”; que “Es importante que se introduzca en los canales de la política cultural”/ “Independencia respecto a galerías de arte y otros aspectos del mercado del arte”; “Tratable en muchos fenómenos”/ “Solo tratable en consultas artísticas”; “Con interés en la transformación política”/ “Sin intereses políti-

cos”;... “Esa persona debería ser yo” / “Debería ser otra persona”...⁴

De entre todos los aspectos a valorar en la aproximación a ese ideal, muchos se ocupaban de cuestiones relacionadas con el afuera; con el sistema del arte, con la circulación de la información o la promoción de la imagen-marca que va a caracterizar los años venideros. ¿Qué constituye la figura del artista? ¿Cuáles son sus lógicas de desarrollo? ¿Cuáles los factores sociológicos a considerar? CVA planteaba un análisis crítico —una vigilancia— sobre la autoría, sus crisis —muertes y resurrecciones consecutivas— así como sus vinculaciones con la noción de autoridad⁵. Un estudio que anticipaba corrientes propias de décadas posteriores, como aquellas que apuntarán hacia la disolución del autor en la idea de marca, en la empresa. Propuestas como la desarrollada por Philippe Thomas en 1987 con la creación de la agencia de servicios publicitarios “Les readymade appartiennent à tout le monde”. Una empresa que gestionaba las plusvalías simbólicas del arte, ofreciendo no simplemente la compra de las obras, sino también su autoría, así como la posibilidad de ocupar una plaza vacante en la historia del arte cedida gentilmente por el *artista ausente*. Entre los lemas de los carteles publicitarios producidos por Thomas se encontraban afirmaciones como: “Historia del arte busca personaje... No lo deje para mañana: haga historia hoy”⁶.

En esas mismas coordenadas (de ficción) mediáticas parecían funcionar las políticas culturales desarrolladas en la década de los 80 cuando se presentaba en París —justo en 1987— el ciclo de exposiciones titulado *Cinq siècles d'art espagnol*. Un ambicioso programa descrito en las páginas de la revista *Art Press* en un especial titulado *Espagne 87* con artículos que analizaban las instituciones y las escenas de tres ciudades concretas; Madrid, Barcelona y Sevilla. Entre los protagonistas del dossier se encontraban los nombres de Carmen Giménez, María Corral, Tomás Llorens, Jean-Louis Froment, Suzanne Pagé, y un artículo sobre la nueva escultura española a cargo de Calvo Serraller. El especial incluía asimismo un texto titulado *L'art à Séville, les faiseurs d'image* [El arte en Sevilla, los hacedores de imágenes] donde Catherine Grout⁷ se aproximaba al trabajo del círculo de artistas vinculados con *Figura*: Rafael Agredano, Patricio Cabrera, Pepe Espaliú o Guillermo Paneque. Los artículos se acompañaban con reproducciones de obras, ninguna fotografía de grupo aparecía en sus páginas.

Otra aproximación muy distinta a las mismas ciudades será la ofrecida por la publicación *4 Taxis*⁸, con números especiales dedicados también a Madrid, Barcelona y Sevilla. En el caso de Sevilla, y a finales del 92, *4 Taxis* elaboraba un calendario perpetuo en dos tomos titulado *Un an à Séville (pour toujours)*⁹, un archivo de los lugares de la ciudad y de sus habitantes. Imaginarios urbanos producto de métodos propios de un merodeador o un *flâneur* que no se adecuaban a ninguna imagen oficial de estas escenas.

Regresando a *Art Press*, en una introducción nada complaciente con la operación parisina firmada por la crítica Liliana Albertazzi¹⁰, se apuntaba hacia “la falta de experiencia, y por ello profesionalidad”, “el riesgo de parcialidad en la selección de los artistas” o “la ausencia de un acompañamiento teórico” como principales amenazas a la “situación floreciente” del país. Un escrito que subrayaba las dificultades que implicaba el “confundir las estructuras culturales con el desarrollo de la creación misma”, o el establecer una lectura exclusiva en



Portada de la revista *Art Press* 117, septiembre de 1987. Imagen *Art Press*, París.

términos de *actualidad* marcada por la “voracidad de la crítica y las instituciones internacionales” sin prestar atención a la especificidad de la historia reciente de un territorio “que no coincidía con la de otros países occidentales”. Entrevistada en las mismas páginas, Giménez avanzaba un nuevo ciclo de celebraciones previsto en torno al 92 afirmando: “En 1992, con ocasión del aniversario del descubrimiento de América, será lógico preparar una gran exposición internacional que confirme el papel de España en la realidad artística contemporánea”. Una fecha también mencionada (con referencias a las Olimpiadas y el V Centenario) en otra conversación publicada en la revista (pero *fuera* del dossier) con Jorge Semprún, quién tan solo meses más tarde se convertiría en ministro de cultura

con Felipe González. Semprún hará referencia a uno de los términos más extendidos y asociados a la imagen de España, el de la juventud ligado a la movida. “On parle beaucoup de la movida”, afirmaba el entrevistador. El escritor definía la movida como una corriente marcada por la ironía y el no-respeto propios del momento posdictadura, a la que oponía el término *Movimiento* (referido al falangista) como sinónimo del inmovilismo del Régimen. También explicaba el grupo como fenómeno en el que “se reproduce desde lo cultural, y cada vez menos politizado, los viejos valores del movimiento anarco-sindicalista tan arraigados en la vieja España. La movida es libertina y libertaria”¹¹ afirmaba. Y es que la juventud (y su carácter provocador) será sin duda un valor importante y repetido en la

construcción (promoción) de esa imagen de Estado publicitada (también en la de sus artistas). Una categoría que no estará solo presente en las revistas de arte, también en muchas de las referencias a la situación política con alusiones continuas a un gobierno joven y a su joven democracia.

Sin embargo, en 1992 ya no será posible hablar de juventud en los mismos términos. En los últimos años 80, y tras la depresión del mercado en los 90, las escenas se enfrían siguiendo el trayecto iniciado en otros contextos. La distancia marcada con el “paso de una sensibilidad pictórica cálida a otra fría y objetual”¹² de José Luis Brea en *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992* (1989), y el “diálogo crítico” propuesto por Mar Villaespesa junto a los participantes de *El sueño imperativo* (1991), generaron debates (a veces polémicos). La renovación de los lenguajes del arte, la existencia de una oficialidad en las prácticas, las reflexiones en torno a la función del artista o la instrumentalización-institucionalización de la cultura serán argumentos de trabajo constantes en el contexto de crisis abierto tras la euforia de los años previos. Las metáforas acerca de los sucesivos naufragios y desencantos¹³ serán figuras repetidas en los textos de la época. También las repuestas directas a las campañas gubernamentales que cuestionaban los procesos de homologación del arte español —y de sus diferencias— en el exterior.

Será en torno a la fecha del 92 cuando se visibilicen distintas aproximaciones críticas a los sistemas de representación del arte y las políticas culturales de la década anterior. En el marco de la Exposición Universal el colectivo Estrujenbank (formado por Juan Ugalde, Patricia Gadea, Mariano Lozano y Dionisio Cañas) presentaban su *Campaña para la desinformación y el analfabetismo*¹⁴:

“El propósito de esta campaña organizada por Estrujenbank es el de poner en evidencia el terrorismo dulce, realizado a través de la manipulación de la información (como una manera disfrazada de servicio a la población) para así mejor controlar a las masas [...] El poder ha tenido siempre especial interés en hacer saber a la población el que solo un puñado de escogidos sabe cómo se administra un país y una cultura [...] ¿No será que se alfabetiza a la gente para poder controlarlos mejor?”¹⁵.

El proyecto fue iniciado en una convocatoria lanzada por el colectivo Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo No Alienado) en un espacio de celebración muy distinto, el de la estación de Atocha de Madrid, y con una acción en la que los miembros de Estrujenbank repartían octavillas a los viajeros del metro vestidos como hombres-sandwich y payasos. Una imagen de grupo que no se correspondía con la iconografía de época, y que establecía ciertos vínculos con reivindicaciones de una idiotéz vanguardista propias de otros tiempos, trasnochadas. Informados por textos como *La decadencia del anal-*

“Las metáforas sobre naufragios y desencantos son figuras repetidas en los textos de la época”

fabetismo escrito por José Bergamín en los años 30, también por figuras como las de Thomas Hobbes o Hans Magnus Enzensberger¹⁶, el colectivo cuestionaba las razones y los objetivos de esa alfabetización operada en el territorio. Una alfabetización que en el ámbito del arte —en la educación del artista— pasaba necesariamente por el conocimiento de la gramática de *lo internacional*; de sus protocolos de producción, exhibición y distribución —sin perder por ello la singularidad—. También por la instrucción en los modos de promoción adecuados. Cuestiones presentes en la construcción de ese perfil de artista ideal que parecía ser contestado con intensidad.

En el año 1993, y como parte de la muestra titulada *Burlas expresionistas*¹⁷, María Luisa Fernández desplegaba sobre los muros de una galería una nueva colección de fotografías de grupos de artistas; el galerista Michael Werner rodeado por Baselitz, Kirkeby, Penck e Immendorf; Martin Kippenberger y el grupo de los pintores neoexpresionistas, o la transvanguardia italiana con Chia, Paladino y Clemente. Junto a estas figuras de la actualidad, la artista también incluía en su recorrido imágenes de la historia del arte; una fotografía de Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst y René Magritte posando en la inauguración retrospectiva de William Copley en el Stedelijk Museum en los 60; o los artistas de los grupos vascos —Basterretxea, Mendiburu...— en una exposición organizada en México en 1970.

Imágenes en las que nuevamente se repiten composiciones y poses como las descritas. Imágenes en las que es posible reconocer los nombres ya citados de los protagonistas.

Tan solo dos mujeres aparecen en las fotografías que cubren las paredes de la sala: una es la escultora Eva Hesse, la otra es la pareja de Francesco Clemente, a quien el grupo de los pintores italianos (paradójicamente) cede el paso para que se sitúe en primer plano¹⁸. Sobre el suelo y protegidos de la serie de fotografías por estructuras de madera teñida (*Burladeros*), se situaban los artistas ideales; formas geométricas similares a gráficas circulares tridimensionales, fragmentos de pasteles, cálculos y porcentajes, reorganizados para conformar un paisaje de seres arquitecturizados, antropométricos¹⁹. Figuras que no se presentan erguidas, sino que están recostadas. Son los ensayos formales de esos artistas ideales elaborados por Fernández a partir de los resultados obtenidos en sus cuestionarios. Cabría preguntarse a partir de estas piezas acerca de las opciones marcadas, de lo elegido, para calcular la probabilidad de existir como artista (fotografiado, erguido) y además cuestionar los procesos —los acuerdos y los pactos— que hicieron y hacen posible ese consenso sobre el ideal²⁰. ❖

Beatriz Herráez

1 Revista *Figura* n.º 7/8, Sevilla, 1986.

2 Mar Villaespesa. “Síndrome de la mayoría absoluta”, *Arena Internacional del Arte*, n.º 1, febrero, 1989.

3 Ver lo apuntado por Patricia Mayayo en “Desencuadres: los años 80 fuera de campo”. *Carta primavera-verano 2013*.

4 Ítems de la encuesta presentada por CVA, “Coninferencia” Aula de cultura de Vitoria-Gasteiz, 1981.

5 Juan Luis Moraza dirige en 1991 un seminario titulado “Cualquiera, todos, ninguno. Más allá de la muerte del autor”, Arteleku, San Sebastián, 1991.

6 *Les readymade appartient à tout le monde* “Publicidad, publicidad...”, 1988. Fotografía. Colección Museo Reina Sofía.

7 Catherine Grout publicó en la revista *Figura*, “Donde se trata de arte y mobiliario en Francia I”, *Figura*, n.º 6, Sevilla, otoño, 1985. “Nueva Bienal de París. Recorrido parcial por una exposición” (junto a Pepe Espaliú), *Figura* n.º 5, primavera-verano, Sevilla, 1985.

8 *4 Taxis* es una revista (colectivo) fundada por Michel Aphenbergo y Danielle Colomine en Burdeos, en 1978. Los números de *4 Taxis* fueron realizados durante estancias en ciudades como Los Ángeles, Berlín,

Barcelona, Sevilla o Madrid.

9 Pedro G. Romero. “... Parecería que en ese momento, en vísperas de la Exposición Universal de 1992, la ciudad fuera a transformarse definitivamente, a travestirse de moderna y a perder una forma de vivir que en el calendario se recoge con precisión”. En *Taxis que se pierden*.

10 Liliana Albertazzi. “L’Espagne Embraye”, Madrid, Barcelona, Sevilla”, *Art Press*, n.º 117, París, septiembre, 1987.

11 Jorge Semprún entrevistado por Gérard de Cortanze. “La Transición española”, *Art Press*, n.º 117, París, septiembre, 1987.

12 Anna María Guasch. *Los Manifiestos del arte postmoderno*, Barcelona: Akal, Barcelona, 2000. Ver también; Anna María Guasch, “El arte de los ochenta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte”. *D’Art*, n.º 22, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, 1996.

13 Gloria Picazo, “Más allá de naufragios y desencantos”, *Arena Internacional* 4, 1989. Picazo juega con estos términos en referencia a la película *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri y a artículos como “Después

del naufragio...” de Simón Marchán Fiz, publicado en el catálogo de la muestra *Fuera de formato* (1983).

14 Presentada como parte del proyecto *El artista y la ciudad*. Exposición Universal. Sevilla, 1992.

15 Dionisio Cañas, Mariano Lozano y Juan Ugalde, Estrujenbank, Madrid: El Garaje, 2008.

16 *Ibid.*

17 Exposición *Burlas expresionistas*. María Luisa Fernández. Galería Trayecto. Vitoria-Gasteiz, 1993.

18 Ver Xabier Sáenz de Gorbea. “Lógica de la provisionalidad”. *Burlas expresionistas*, María Luisa Fernández. Galería Trayecto. Vitoria-Gasteiz, 1993. En el catálogo de la muestra, Fernández hará referencia a la exposición *Origen y visión* afirmando: “De los artistas neo-expresionistas (en la exposición *Origen y visión*) ninguno de ellos estaba allí por sus trabajos en una fábrica, ni tampoco había ninguna mujer que hubiese educado mejor a sus hijos, ni siquiera una que pintara entre los 17 pintores que exponían...”.

19 Manel Clot, *Tránsitos. Estancias innombrables. (La casa natal)*. María Luisa Fernández. Galería Berini. Barcelona, 1991.

20 “Debería existir” / “No debería existir”. Último ítem que marcar en el cuestionario CVA (1981).

REVERSO La satirización del poder y el juego como forma de superación forman parte de todas las civilizaciones. En el siguiente trabajo los autores analizan tres casos que han sido pioneros en los logros del activismo callejero: ACT UP, GEE-ATE y Bike Liberation Clowns.

La broma infinita

La *performance* frente a lo insalvable: teatralidad, activismo y movimientos sociales

Por Benjamin Shepard, L. M. Bogad y Stephen Duncombe*

En los últimos años, los observadores han llegado a describir la protesta callejera y el activismo teatral como ineficaz e incluso contraproducente (Weissberg). “Las protestas de la última semana en Nueva York fueron algo más que un desacertado y estúpido ejercicio de orgullo sin importancia. Fue una colosal pérdida de energía política”, escribió Matt Taibbi poco después de la Convención Nacional Republicana de 2004. Taibbi no era el único que pensaba así. “Sería sensato apreciar esta evidente falta de efecto y concluir que no vale de nada, que sería lo mismo quedarse en casa”, escribió Karen Loew tras la segunda toma de posesión de Bush, algunos meses más tarde. Otros sugerirían que los métodos usados por el activismo callejero implican múltiples significados que requieren de un examen más riguroso (Chvasta; Shepard, *Queer, Play*). No faltarían tampoco quienes sugerirían que dicha teatralidad requiere tanto de una aplicación táctica distinta (Bogad, “Tactical”, *Electoral*) como de una reevaluación crítica (Duncombe, *Dream*). Como observó Taibbi, la *diversión* que tiene lugar durante una manifestación ya no se considera una *amenaza*. Sin embargo, en lugar de preocuparse, los activistas de los movimientos actuales parecen estar obsesionados por el *juego* de la teatralidad callejera, las bromas y las manifestaciones.

El siguiente ensayo estudia los pros y los contras del uso del teatro callejero y de las bufonadas lúdicas en los movimientos sociales. Para muchos de los implicados, el juego es visto como un recurso con muchas aplicaciones para la actividad de los movimientos. Pero también es un área que requiere explicación. En su nivel más básico, el juego como *performance* política está relacionado con la liberación —de la mente y del cuerpo— de un gran número de fuerzas represivas, que van del Estado al super ego, ese policía que habita en la cabeza. El significado de juego para la *performance* de los movimientos sociales incluye innumerables dimensiones. En un nivel más práctico, el juego liberador es considerado por muchos activistas como un medio de eludir la represión.

Ayuda a los activistas a desarmar y a fortalecerse en lugar de a participar en la lucha callejera. También atrae al público. Frente a la coacción, la actividad de los movimientos sociales es quizás más útil al ayudar a los actores sociales a cultivar y a sostener comunidades de resistencia. En esto, las nuevas comunidades conforman, compensan y se enfrentan a sus a menudo insalvables oponentes políticos. No es un fenómeno nuevo. Tomemos como ejemplo a los *diggers* (cavadores) que ocuparon St. George’s Hill en 1649. Aunque no consiguieron conservar su zona autónoma, “lo que estos parias del Nuevo Ejército Modelo de Cromwell mantuvieron en alto fue la comunidad creada en su acto de resistencia; era un modelo a escala de la confraternidad que

demandaban para el futuro”, escribe Steve Duncombe (*Cultural* 17). Los autores de este ensayo hemos tenido experiencias similares con el juego social y cultural y la creación de una comunidad. Para dar sentido a estas experiencias, hemos adoptado un enfoque autoetnográfico para escribir este texto, integrando tanto la observación participativa como los desarrollos teóricos a fin de crear un entendimiento del juego y de la *performance* activista (Butters; Hume y Mulock; Juris; Lichterman; Tedlock).

Existen muchas formas de juego, como la famosa ocupación de tierra de los *diggers*, el disfraz de género o *dragging*, las llamadas

de atención de ACT UP, el uso de comida y bandas de mariachi entre la comunidad latina de EE. UU., la dramaturgia bailada, el sabotaje cultural o *culture jamming*, el carnaval y otras formas de actividades de construcción comunitaria creativa. Se trata de la estimulante sensación de placer, del gozo de crear un mundo más emancipador y solidario. Existen muchas formas de pensar en el juego. Para Richard Schechner, jugar implica hacer algo que no es exactamente “real”. Se trata de algo “de doble filo, ambiguo, que se mueve en diversas direcciones simultáneamente” (79).

Aunque hay muchas formas de conceptualizar el juego, la mayoría de los estudios empiezan por *Homo Ludens: un estudio del elemento lúdico en la*

cultura de Johan Huizinga, una obra que ha inspirado a los actores de los movimientos sociales durante décadas. Su definición abarca muchos de los hilos establecidos en este debate inicial. Entre ellos la concepción del juego como “actividad libre que se sitúa de manera bastante consciente fuera de la vida ordinaria en tanto que *no sería*, pero que al mismo tiempo atrapa intensamente y por completo al jugador”. Prosigue con que el juego “promete la formación de agrupaciones sociales que tienden a rodearse a sí mismas en el secreto y subrayan su diferencia con el mundo común disfrazándose o mediante otros medios” (5). Se trata de un espacio para la *actividad libre*. De este modo, el juego es una respuesta ideal a la represión política.

El juego es útil para los movimientos sociales de numerosas maneras. A continuación se plantean cuatro formas en que el juego contribuye en las campañas.

(1) Ofrece una forma normalmente (aunque no siempre) no violenta de enfrentarse al poder, de jugar con el poder, en lugar de reproducir patrones de opresión o dinámicas de poder. Así, el juego permite a los actores sociales desarmar a los oponentes. El resultado son nuevas formas de relaciones sociales.

(2) Sirve como medio para la construcción de una comunidad. Para muchos, el objetivo de organizarse como movimiento es crear no solo una solución externa a los problemas, sino crear comunidades de apoyo y resistencia. Aquí, el juego cobra una dimensión prefigurativa de construcción comunitaria.

(3) Sostiene eficazmente un esfuerzo de organización coordinado. En su aspecto más necesario, el juego es enormemente útil como parte de un esfuerzo que incluye muchos componentes tradicionales de una campaña de organización. Sin dicha integración, el juego es menos útil; se convierte en una forma de desublimación represiva (Marcuse).

(4) Además, en su aspecto más necesario, el juego invita a la gente a participar. Entre su uso de la cultura y el placer, implica e intriga. A través de sus medios de umbral bajo, permite nuevos participantes en el juego del activismo social.

Estos cuatro componentes se pueden integrar fácilmente en estrategias globales para los movimientos. A partir de aquí, el juego y la *performance* política se entienden como herramientas afectivas y dispositivos instructivos capaces de

.....
“El juego como *performance* política está relacionado con la liberación de un gran número de fuerzas represivas, que van del Estado al super ego”
.....



Constant, *Homo ludens*, 1964. Óleo sobre tela, 160 x 185 cm. Colección Stedelijk Museum, Ámsterdam.

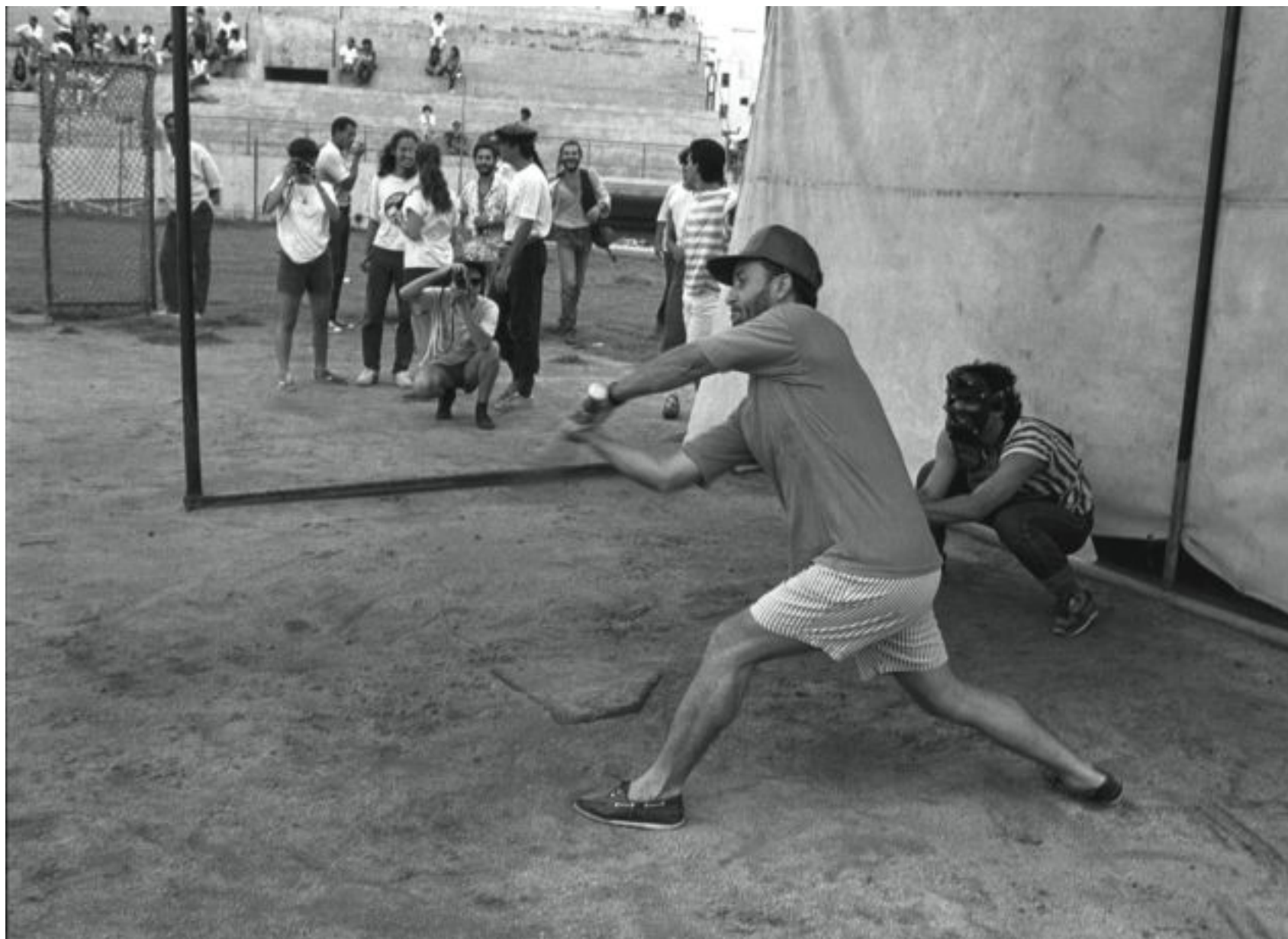
permitir a los activistas generar una imagen tanto de lo que va mal en el mundo como de a lo que se parecería un mundo mejor. Por ejemplo, Martin Luther King, Jr. utilizó de forma muy eficaz los medios de comunicación y la teatralidad callejera para manifestar lo que ocurría con el *apartheid* en EE. UU. El archivo de vídeo de las manifestaciones pro derechos civiles incluye imágenes tanto de la imperecedera violencia ejercida por el Estado como de gente bailando y cantando (McAdam; Payne). A lo largo de dichas campañas, los actores sociales se apoyaban entre sí enfrentándose a sus sobrecogedores oponentes y a la violenta represión a través de serias y en ocasiones ridículas interpretaciones de himnos eclesiásticos tradicionales, a veces con la letra sardónicamente actualizada para la lucha contemporánea (Reed). Quizás, antes que nada, el juego y la *performance* política crean espacios en

los que los activistas se sienten llamados a desafiar a sus oponentes aparentemente insalvables.

Lo que viene a continuación se divide en dos partes: la primera establece los fundamentos filosóficos para el uso de la *performance* y la teatralidad en el proceso del activismo para el cambio social; la segunda parte incluye ejemplos de los movimientos contra el sida, la justicia universal y ecologistas que demuestran el uso eficaz del juego y la *performance* en el activismo social. Los casos descritos ilustran formas que los activistas toman prestadas de la *política del juego* para enfrentarse a lo insalvable una y otra vez.

Teóricamente hablando. Existen innumerables formas de pensar en las formas teatrales de protesta. A lo largo de la última década los debates sobre las implicaciones de la organización lúdica se han

extendido exponencialmente. Incontables actores han participado en el debate sobre los significados, posibilidades y limitaciones relativos al activismo de tipo bromista y teatral (por ejemplo, Bogard, "Tactical," *Electoral*; Duncombe, *Dream*; Ehrenreich; Shepard, "Play," "Joy," *Play, Queer*; Solnit). Muchos de estos debates se basan en el trabajo entre académicos y activistas para crear espacio para las influencias culturales dentro de las prácticas de los movimientos (Darnovsky et al; Duncombe, *Cultural*; Reed). En este sentido, activistas y académicos se han organizado por igual para dar cabida a lugares en los que desarrollar una amplia variedad de afectos, que incluyan sentimientos de placer, libertad y una dinámica liberadora más ligera y bromista dentro de las prácticas y el academicismo de los movimientos. El juego y el proceso de actividad de los movimientos empezaron



José A. Figueroa,
fotografía de la
performance colectiva *La
plástica joven se dedica
al béisbol*,

realizada el 24 de
septiembre de 1989, en
el Círculo Social Obrero
José Antonio Echevarría,
La Habana, Cuba,

1989/2014. 40 x 50 cm.
Cortesía del artista.

a ganar reconocimiento. Los medios y los fines ya no se consideraban términos que se excluyesen los unos a los otros.

Sin embargo, las preguntas sobre la eficacia política siempre surgían pronto en estos debates (Chvasta). Muchos se preguntaban qué había de válido en la frivolidad táctica de la organización de los movimientos. Algunos sugerían enfoques sobre el activismo que partían de la redistribución de los recursos que se interponían en la organización del mundo real (Weissberg). Al fin y al cabo, muchos de los nuevos enfoques basados en la cultura contrastaban marcadamente con los enfoques dominantes del academicismo sobre movimientos sociales, que hacían hincapié en las elecciones racionales, el comportamiento colectivo y la asignación de recursos (McAdam et al). Bien entrada la década de los sesenta, los estudios sobre movimientos tendían a centrarse en la dinámica de las multitudes, las muchedumbres y las revueltas (Le Bon). El frenesí de la vida colectiva de los humanos se veía normalmente como una forma de desviación. Aunque se podía encontrar significado en el comportamiento expresado durante las manifestaciones callejeras, lo que in-

cluía aspectos de ritual, danza y frenesí dionisiaco (Ehrenreich), la mayoría de los teóricos de las multitudes argumentaban que tales actividades reflejaban una falta de pensamiento racional (Jasper). En su lugar, la consideración crítica del significado de los actos irracionales quedaba en la providencia del psicoanálisis, que encontró su camino en la teoría social de la Escuela de Frankfurt (Marcuse). Y los académicos de los movimientos sociales vieron con recelo el comportamiento de las multitudes. Por supuesto existe una razón para ello. Durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, fueron muchos los que estuvieron profundamente marcados por la idea de que las manifestaciones oscuras del comportamiento colectivo impulsaron el ascenso del Tercer Reich y de la Guerra Fría (Goodwin). Los críticos aducirían que los enfoques más bromistas y teatrales sobre la práctica de los movimientos sociales son frívolos, ya que descartan la posibilidad de la transformación social y política (Ebert). Los críticos argumentarían que los enfoques sobre organización que incluyen elementos de espectáculo, placer, juego o teatro son realmente contraproducentes (Weissberg). Sin embargo, otros discreparían de este punto de vista.

Las limitaciones del punto de vista racionalista sobre los movimientos sociales son muchas. En primer lugar, los humanos no siempre se comportan de forma racional. “Todo juego tiene su parte excitante”, apunta el estudioso de los movimientos sociales Jasper (26). El goce de la protesta es lo que con frecuencia hace que la gente se implique. El enfoque racionalista no reconoce las motivaciones y el placer que muchos encuentran en la búsqueda de la creación de un mundo mejor. “Aquellos que reducirían los movimientos sociales a actores instrumentales implicados en luchas de poder en un campo de batalla denominado *estructura de oportunidades políticas* han elegido la vía ontológica”, sostienen Eyerman y Jamison (368). Estos teóricos han tomado la decisión de “ver el mundo en términos de estructuras y procesos que existen fuera del significado que los actores les adscriben. Para ellos el mundo se compone de conexiones causales entre variables dependientes e independientes, no de las luchas de los seres humanos reales” (368).

La crítica más constante del juego en la construcción de movimientos sociales es que la actividad lúdica es una forma de compromiso ligada a la

clase; es algo de lo que puede disfrutar la juventud de clase media pudiente que tiene el tiempo libre para ello. Al parecer, podemos suponer que los pobres no quieren o no necesitan jugar. Andrew Boyd, el fundador de *Billionaires for Bush*, Steve Duncombe, uno de los fundadores de la sección neoyorquina de *Reclaim the Streets* y yo (Shepard) tuvimos que enfrentarnos a diversas de estas cuestiones tras la presentación sobre *performance*, juego y fantasía del activismo durante una conferencia en otoño de 2006. En el tren de vuelta a Nueva York, reflexionamos sobre esta rama de la crítica.

Andrew Boyd recordó una historia del París del 68. *La imaginación al poder* era el grafiti que se pintaba en las calles de París en 1968. Durante aquel emocionante período muchos sugirieron que este punto de vista traicionaba la lucha de clase del movimiento. *Los trabajadores al poder*, insistía un radical especialmente preocupado por la clase. Boyd recordó la respuesta de Paul Virilio a esta miope acusación: “Camarada, ¿está insinuando que los trabajadores no tienen imaginación?”. Este tira y afloja no es nada nuevo.

Sin embargo, incluso un vistazo superficial sobre la historia de los movimientos sociales indica que el juego no es precisamente una actividad ligada a la clase. Sin duda, los situacionistas, los yippies (Partido Internacional de la Juventud) y los movimientos de liberación gay son famosos por articular una praxis que incluía una teoría y una práctica del juego, usando humor, sexo, cultura y diversión para promover los objetivos de sus respectivos movimientos (Plant; Shepard, *Play, Queer*). Además, esto no excluía de ningún modo los esfuerzos del movimiento. Las cartas de los trabajadores pro derechos civiles que participaron en el Verano de la Libertad de 1964 indican que el eros social, los bailes, el beber cerveza, las canciones, el ligoteo y el desenfrenado sentido de la conexión social entre los trabajadores solo eran parte del *Freedom High* de los años de protesta pro derechos civiles. La lucha por destruir barreras raciales, sociales, culturales y sexuales incluyó mucho de juego y de experimentación sexual. El *Freedom High* formaba parte del apresuramiento por reconocer que era realmente posible construir un camino hacia un marco más emancipatorio de las relaciones sociales (McAdam 72). Formaba parte del placer de alto voltaje que producía la construcción de un mundo mejor.

Para muchos de estos movimientos, el juego era parte de lo que sostenía el activismo. Mickey Melendez, de los Young Lords de Nueva York, un grupo de acción directa de liberación latina que se organizó en uno de los distritos legislativos más pobres de Estados Unidos, recuerda la música de los mítines, el baile y las actuaciones de Tito Puente para recaudar fondos con los que pagar a los abogados que sacaban a los activistas de la cárcel.

Décadas más tarde, yo (Shepard) trabajé en un programa de intercambio de jeringuillas en la calle del Hospital Lincoln que en 1970 tomaron los Young Lords. Solo tres décadas después, entre aquellos vecinos estaban los mayores índices de gente sin hogar que lidiaban con el VIH y tenían dependencia química de la ciudad. Solíamos tocar los tambores y leer poesía durante nuestras reuniones de asesoramiento a los arrendatarios o el funeral de alguno de nuestros miembros que había muerto. Sabíamos que sobreviviríamos al momento de desesperación y pena si se insinuaba una risa o una sonrisa en el grupo. Y los miembros sabían que habían hecho frente a lo negativo, lo habían sobrepasado y habían salido al otro lado.

De esta forma, cumplíamos la tarea que Hegel puso como reto para la vida moderna hace ya más de dos siglos. Marshall Berman explica: “si podemos *mirar de frente a lo negativo* y *vivir con ello*, entonces podemos lograr un poder verdaderamente mágico” y “convertir lo negativo en ser” (29). El juego apoya a la gente incluso en las circunstancias más difíciles.

En la niebla de una sangrienta guerra civil en El Salvador un grupo de mujeres organizó tres comités por campo de refugiados: uno para la educación, otro para la construcción/recogida de basuras y un tercero llamado el *comité de alegría* (Duncombe, *Dream*). El compromiso alegre tiene lugar en los lugares más improbables. Por ejemplo, durante las *Guerras Médicas* de Heródoto, los líderes idearon un enfoque innovador para sobrellevar la hambruna. “El plan adoptado durante la hambruna fue participar en juegos un día de manera tan entregada como para no tener deseos de comer”, dice Heródoto, “y al día siguiente comer y abstenerse de los juegos. De este modo transcurrieron dieciocho años” (citado en Csikszentmihalyi IX). Estos juegos inventados por los griegos siguen haciéndolos en nuestros días. Aunque el relato es ficticio, el asunto es ilustrativo. La gente “se mete tan de lleno en el juego

para olvidar el hambre y otros problemas”, afirma Csikszentmihalyi. “¿Qué poder tiene el juego como para hacer que los hombres renuncien por él a sus necesidades básicas?” (IX). El juego funciona como una sorprendente herramienta para la actividad de los movimientos.

Sin embargo, hasta la fecha, no se ha llegado a ningún consenso. Al escribir sobre los grupos contemporáneos de *performance* lúdica como *Billionaires for Bush* e ¡Ya Basta!, el filósofo Simon Critchley explica:

“Estas tácticas cómicas ocultan una seria intención política: ejemplifican la eficaz forja de cadenas de equivalencia o formación de voluntad colectiva entre grupos de protesta diversos y, por otro lado, conflictivos. Desplegando una política de subversión, la práctica anarquista contemporánea ejerce una presión satírica en el Estado para mostrar que otras formas de vida son posibles. Al reflexionar sobre mis ideas del humor, es el carácter expuesto, consciente del ridículo y autodebilitador de estas formas de protesta lo que encontraba convincente en comparación con la sagrada seriedad de la mayoría de formas de nihilismo activo de vanguardia y otras formas de protesta contemporánea (no menciono nombres). Grupos como Pink Bloc o *Billionaires for Bush* están representando su impotencia frente al poder de una manera profundamente poderosa. Políticamente, el humor es un poder impotente que utiliza su posición de debilidad para desenmascarar a aquellos que están en el poder a través de formas de ridículo autoconsciente. De ahí que la estrategia de la guerra no violenta sea tan importante”. (124)

Critchley no es el único en sugerir que la estética antiheroica de las prácticas activistas lúdicas o teatrales son verdaderamente atractivas para aque-

llos que se han aburrido de la retórica, utilizada en exceso, de la izquierda. El crítico social Douglas Crimp encontró que este aspecto de la cultura organizativa de ACT UP era tremendamente innovador. Le permitió comprometerse con el grupo durante más de cinco años, cuando la matanza del sida se extendía sin una cura a la vista (Shepard, *Queer*; Takemoto). Y desde luego, es justo este reconocimiento de la necesidad de apoyo emocional lo que elude el análisis de los críticos a la protesta lúdica (Weissberg). Por este motivo, se incluye en este ensayo un breve resumen de la eficacia de las políticas lúdicas de ACT UP.

El primer caso trata justamente sobre esto.

.....
 “¿Camarada, estás insinuando que los trabajadores no tienen imaginación?” (respuesta de Paul Virilio a Andrew Boy en mayo del 68)

Exposición del Caso Uno: ACT UP y su lucha contra lo insalvable. Una crítica constante a la *performance* callejera radical bromista es que *trivializa el problema*. Sin embargo, existe una larga historia de satirización del poder que abarca todas las civilizaciones humanas. A veces es necesario tomar una situación lo suficientemente en serio como *para hacer burla con ella*. Sin embargo, no todo el mundo reconoce esta realidad. Weissman (2005), por ejemplo, sugiere que aunque la Coalición del sida para desatar el

poder (AIDS Coalition to Unleash Power, ACT UP) hizo un buen trabajo, su uso de la dramaturgia estratégica, sus llamadas de atención a los medios de comunicación, sus alteraciones y políticas sexuales eran contraproducentes. Otros aducirían que las políticas sexuales formaban parte de lo que ayudaba al grupo a seguir siendo necesario (Shepard y Hayduck; Shepard, *Queer*, “Joy”; Takemoto). Al fin y al cabo, hacía dos décadas, las posibilidades de una esfera pública *queer*¹ estaban profundamente restringidas. La crisis del sida parecía estar creciendo exponencialmente mientras a las personas *queer* y a otros marginados sociales se les dejaba apañárselas mientras disminuía la aceptación política por su mala situación. La decisión sobre la ley de sodomía del Tribunal Supremo de 1986 *Bowers frente a Hardwick* relegó aún más la sexualidad *queer* al dominio de lo proscrito. Para sostener su lucha contra el continuo ataque, las personas *queer* mirarían a la sociedad pública, a la esfera sexual pública creada durante los años de liberación gay. La táctica del movimiento incluía la estética *queer* bromista que resaltaba la visibilidad (Berlant and Freeman).

“Al principio no era como si estuviéramos concluyendo nada”, afirma Mark Harrington, “pero a medida que nos volvimos cada vez más sofisticados con las tácticas, empezamos a tener un impacto”. El enfoque de grupo bromista de umbral bajo ayudó a los miembros sin experiencia política a encontrar un punto de entrada inequívocamente *queer* en una lucha política que de otro modo se habría sentido como insalvable. “Frente a la muerte, resultaba enormemente gozoso y una liberación sentir dicho amor con otros”, recuerda Harrington. “La jocosidad era una parte extrema de ello”. Esta jocosidad tomaba innumerables formas: “Si la gente estaba enfadada, planeaban una llamada de atención, a veces incluso una llamada de atención no autorizada en la reunión, otras veces con otros. En otras ocasiones, iban travestidos en la toma de un organismo oficial”. En momentos difíciles,

muchos activistas tomaban prestado y se apoyaban ellos mismos incorporando elementos lúdicos en sus *performances* y campañas. Mientras se apoyaba en el juego de ACT UP, Harrington trabajó con Jim Eigo y otros miembros del Comité de Tratamiento y Datos (T&D, según sus siglas en inglés) para contribuir en el avance de algunos de los mayores éxitos de ACT UP, como la revisión por parte de la Administración de Medicamentos y Alimentos (FDA) estadounidense de la aprobación de fármacos para aquellos en necesidad crítica (Epstein, 1996). El compañero del T&D de Harrington, Jim Eigo, fue una de las voces más elocuentes de la necesidad de vincular la defensa del sida y la política sexual (Shepard, *Queer*). El juego contribuyó plenamente en la creación de una comunidad de resistencia.

Durante muchos años, una política del juego ayudó a los que lidiaban con la crisis del sida primero a comprometerse y luego a seguir comprometidos con la lucha. En 1989, Tim Miller, un artista de la *performance* de Los Ángeles, encontró en la mezcla de indignación y energía sexual de ACT UP una potente combinación. Además, el grupo ofrecía una salida a pasiones que de otro modo habrían sentido que desperdiciaban. “¿Quién tenía tiempo de preocuparse por ese tío excéntrico cuando todo lo que tenía sentido era ACT UP?”, escribió, “estábamos concentrándonos en intentar detener el sida. También guardábamos un poquito de energía para actuar” (Miller 203). Para Miller, ACT UP parecía canalizar una energía *queer* que no se veía desde los tiempos de Harvey Milk: “Las ollas estaban hirviendo ya que una generación de buenos chicos y buenas chicas *queer* se estaban volviendo peligrosos” (203). La energía de ACT UP era una respuesta ideal al aislamiento y al pánico que habían caracterizado la primera respuesta a la epidemia. “La movilización de ACT UP era exactamente lo que había estado esperando”, recuerda Miller. “Por fin, mi programa de izquierdas y mi erótica *queer* tenían un movimiento social en el que encajar” (203). Antes de ACT UP, el miedo al sida había sido *paralizante*. Pero con ACT UP, “de repente, aquellas preocupaciones siniestras de dentro no estaban solas. Aquellos sentimientos podían salir fuera, en relación con otra gente que también había sido destruida por esos mismos miedos” (203). El grupo ofrecía un conjunto de salidas alternativas para lo que de otra forma habría sido una situación horrenda, un medio de enfrentarse a lo insalvable. Miller escribe, “tras años de estar jodidamente asustado, estaba encantado de estar jodidamente cabreado” (203).

Todavía, durante muchos años, la lucha de ACT UP se sentía como una batalla contra un enemigo casi imbatible. “Desde luego, con todo activismo de acción directa estás luchando contra algo que realmente te va a vencer”, reflexionó la activista *queer* Mattilda (2007), que ha estado trabajando con diversos grupos de acción directa *queer*. En su lucha contra algunos de los más grandes objetivos del activismo de nuestra época (el sida, la brutalidad policial, la gentrificación), Mattilda ha seguido siendo una activista comprometida durante casi dos décadas. De muchas formas, el espectáculo carnavalesco de ACT UP y la tradición lúdica de la que forma parte invita a los actores sociales a desafiar

lo insalvable (Schechter). “Esta cuestión insalvable es de donde procede el cinismo”, admite Jennifer Miller, fundadora de Circus Amok. “Es insalvable, tenemos que volvernos capitalistas”. Sin embargo, la otra cara de ese pensamiento sigue existiendo. La lógica del juego es que desafía la lógica convencional. Invita a la gente a comprometerse con asuntos que son mucho más serios que los tratados de una manera formal. Algunos problemas son demasiado importantes como para que se traten con compostura. En su lugar, las bromas, el ridículo y el juego pueden ser las herramientas más potentes de las que disponen los activistas, en especial frente a obstáculos apabullantes. Dicho espíritu de desafío es a veces todo lo que uno puede hacer; a veces, es suficiente. “Abre el espacio del activismo”, afirma Miller. Hace que lo previsible no lo sea tanto durante un minuto. “Hace que el trabajo frente a lo insalvable sea una opción razonable [...] No es lo más eficiente que se puede hacer, pero es lo único que se puede hacer [...] Hay mucho de gozoso en poder gritar juntos nuestra indignación”.

Aunque muchos de estos gritos colectivos a veces parecieron fútiles, el mundo sintió su impacto. La opinión pública de las personas *queer* se transformó enormemente durante los años que transcurrieron entre la formación de ACT UP en 1987 y la segunda administración Bush. En 2003, por ejemplo, una mayoría del Tribunal Supremo de EE. UU. emitió un fallo contra los estatutos de sodomía con el veredicto *Lawrence frente a Texas*, anulando por tanto el veredicto de 1986 *Bowers frente a Hardwick* que tanto movilizó a los primeros activistas *queer*. Desde luego, el veredicto no fue perfecto.

Los activistas *queer* no tardaron en reconocer que la ley solo respaldaba el comportamiento privado, no el público. No obstante, seguía siendo una importante victoria. Si alguna vez un caso demostraba la vitalidad del trabajo hecho por el movimiento social, era este. En 1986, un Tribunal Supremo mucho más progresista votaba a favor de la criminalización de actos homosexuales en espacios privados. Durante los veinte años sucesivos, el público estadounidense fue testigo, ola tras ola, del activismo y la visibilidad *queer*. A lo largo del camino, un mensaje contrahegemónico pasó de los márgenes al centro del debate público. La narrativa contrahegemónica, que la sexualidad *queer* es una parte saludable de la persecución de la felicidad en una democracia pluralista, se convirtió en un guión ganador. En su opinión, mayoritaria, del caso *Lawrence*, Anthony Kennedy, la persona designada por Reagan, simplemente dijo que conocía a homosexuales y que sentía que no podía dictaminar que lo que hicieran en su casa constituyese un acto delictivo. Todo sonaba muy razonable. Pero solo diecisiete años antes, un tribunal similar no fue capaz de concluir que esa era una posición legítima. La diferencia está en que entre 1986 y 2003 ACT UP había usado todas las herramientas a su disposición, incluida la representación y el juego radicales, para promover una narrativa menos homofóbica y más inclusiva de la vida *queer*. Y no estuvieron solos; desde los grupos *queer* radicales como *Queer Nation* a las organizaciones democráticas liberales como National Gay and Lesbian Task Force, trabajaron en conjunto para cambiar la percepción

.....

“ACT UP parecía canalizar una energía que no se veía desde los tiempos de Harvey Milk... La mezcla de indignación y energía sexual era poderosa”

.....

sobre las personas gay. Para Mary Bernstein, el fallo *Lawrence* fue una victoria discursiva: tras casi dos décadas de desafío a las creencias públicas, el punto de vista de la sociedad había cambiado radicalmente de manera profunda e inesperada. “Los teóricos deben entender no solo el impacto político de un movimiento, sino su movilización y efectos culturales, que incluyen la creación de un discurso alternativo, la construcción de comunidades y también el *empoderamiento*” (6). A veces el cambio social va más allá de conseguir un objetivo político inmediato en un plazo de tiempo deseado. Como explica Bernstein, “las campañas políticas son a menudo tan importantes por su efecto sobre las comunidades, las organizaciones y las identidades como por las leyes que cambian” (6).

Limitaciones, malas interpretaciones y posibilidades. Aún así, los defensores de las formas lúdicas o teatrales de protesta son terriblemente conscientes de las limitaciones de dichas tácticas. “La historia la escriben habitualmente personas con pistolas y porras y uno no puede esperar derrotarles con sátira burlona y tíos vestidos con plumas” (Critchley 124). En su nueva obra, *Dancing in the Streets: A History of Collective Joy*, Barbara Ehrenreich evaluaba de manera crítica las limitaciones de la *alegría colectiva* dentro de la actividad de los movimientos. No se puede confiar sistemáticamente en dicho juego para derrotar tiranos, como nos asegura Victor Turner, al menos no por sí solo. Y a veces libera simplemente un valor de presión, creando un espacio para el ocio, que permite al sistema seguir sin control (Bogard, *Electoral*). Marcuse lo llamaría desublimación represiva. Aunque estas críticas resultan familiares, siguen siendo importantes. Para hacer el mejor uso de la protesta lúdica como herramienta, conviene entender las mejores aplicaciones prácticas de dicho trabajo. “Sean cuales sean sus fallos como medio para el cambio social, los movimientos de protesta siguen reinventado el carnaval” afirma Ehrenreich (259). “Casi toda manifestación a la que he ido a lo largo de los años (pacifista, feminista o en pro de la justicia económica) ha presentado algún elemento de lo carnavalesco: vestidos, música, bailes espontáneos o el acto de compartir comida y bebida” (259). Estas formas de juego y acción directa cívica son una parte fundamental para la construcción del movimiento, y los organizadores la reconocen como un complemento útil para una campaña continua. Sin ella, los movimientos a menudo están limitados. Ehrenreich afirma: “Los medios de comunicación a menudo ridiculizan el espíritu carnavalesco de dichas protestas, como si fueran una distracción autoindulgente del asunto político serio. Pero los organizadores veteranos saben que la gratificación no se puede aplazar hasta después de la *revolución*” (259). Así que los movimientos han pretendido colocar el derecho a la fiesta sobre la mesa. Dicha estrategia también aumenta los medios y la motivación para una participación a largo plazo. Se trata de un punto de vista que también mantiene el teórico cultural Stephen Duncombe (*Dream*). Si no participa alguna forma de placer en la organización, la gente deja simplemente de sentirse implicada a largo plazo. De 1998 a 2004, Duncombe ayudó a organizar el grupo Reclaim The Streets (RTS) de la ciudad de Nueva York, que celebraban fiestas callejeras como intervenciones políticas. Los partidos también solían comunicar mensajes políticos a través de un *espectáculo ético*. Con RTS, el objetivo de dichos actos de alegría colectiva era doble: sostener a las tropas y hablar a

diversos públicos. “La gente debe encontrar, en su movimiento, la inmediata alegría de la solidaridad, aunque solo sea porque, frente al poder apabullante del Estado o de las empresas, la solidaridad es su única fuente de energía y fortaleza”, afirma Ehrenreich (259). Se trata de una cuestión que los críticos siguen ignorando.

Para Duncombe, la cuestión es sencilla: aquellos que sostienen que la acción cívica y la *performance* política son ineficaces muestran una impresionante ingenuidad en relación a cómo lo político, en específico, la política de una democracia, funciona realmente. Los políticos y legisladores toman decisiones y pasan a la acción simplemente porque gente razonable ha desplegado un caso lógico y racional antes que ellos. Muy a menudo actúan debido a la presión privada o pública, es decir, a las recompensas o castigos privados de los grupos de interés (por ejemplo, las contribuciones de campaña) o a las muestras públicas de apoyo o rechazo de los electores y los votantes (protestas públicas o datos de sondeo que muestran la opinión pública). Estas fuerzas *externas*, a su vez, no basan su apoyo o censura a una cuestión o a un individuo únicamente en un juicio de valor razonado, sino más bien en ideologías e intereses, pasiones y deseos. Para creer que las políticas eficaces tienen lugar fuera de la esfera de la *performance* y el espectáculo públicos, el deseo y la fantasía es, en sí, una fantasía. Los críticos de la *performance* política también revelan un sesgo antidemocrático: que los políticos y los legisladores *deberían* tomar sus decisiones sin verse influidos por el sentimiento y el apoyo populares. Hay una cierta honestidad en este argumento cuando lo manifiestan antidemócratas como Edmund Burke, el crítico de la Revolución francesa, que estaba atormentado por la idea de que los peluqueros franceses tomaran decisiones políticas (Burke 45), o el último Walter Lippmann, que llegó a caracterizar a la ciudadanía como un “rebaño desorientado” que era mejor relegar a meros “espectadores de la acción” (Lippmann 93).

Pero cuando dichas críticas a la *acción cívica* proceden de pensadores que profesan creer en la democracia, entonces el argumento es, cuando menos, insincero. Más bien, lo político debe participar en el ámbito aparentemente más efímero del deseo y la fantasía, el espectáculo y la *performance*, si quieren cobrar *significado* para la gente. Una política sin significado es una política que no moviliza a nadie. Pero el significado político está vacío, *sin cumplir*, a menos que se exprese en normas y políticas con resultados materiales. Necesitamos creer en la *performance* política no solo como ajuste de cuentas con una realidad material, sino también como el avance que forma parte de un plan global para cambiar no solo la forma en que la gente piensa, sino la forma en que actúa, transformando en última instancia la forma de la realidad material en sí misma. El juego de la construcción del movimiento es más eficaz porque ayuda a movilizar dichos elementos de la imaginación. La importancia de la *performance* pública se remonta al menos a las ciudades-estado griegas y probablemente al origen de la sociedad humana. Una breve exploración de la *Poética* de Aristóteles ilustra esta cuestión.

Aristóteles escribió la *Poética* en actitud defensiva. Platón había advertido en su perfecta *República* de los peligros del teatro como sombra mimética y pervertida de la realidad (en sí misma una mera sombra de Lo Ideal). Aristóteles respondió, reivindicando el teatro como una terapia



Helen Levitt, *Children playing with a picture frame, New York* [Niños jugando con un marco, Nueva York], ca. 1940.

Gelatinobromuro de plata, 29,4 x 20 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

cívica, un regulador emocional que, a través de la identificación con el héroe trágico, y la *catarsis* resultante, serviría como purgante regulador y emocional para limpiar el cuerpo civil de actitudes y emociones agitadoras y antisociales. Aristóteles sagazmente prescribió la manipulación estético-emocional para unificar a los individuos dispares con intereses en conflicto en una identidad masiva conformista con una ideología compartida y una matriz conductual delimitada. Los elementos clave de esta dramaturgia eran la idealización/identificación del noble con un error trágico (*hamartia*), el reconocimiento por parte de ese noble de su

propio error como causa de su perdición (*anagnorosis*) y la resultante aceptación del público del Destino como algo determinado desde arriba. En nuestra época, Augusto Boal critica el drama aristotélico como coercitivo y afirma que gran parte de la televisión y del cine modernos (y yo añadiría, de la *performance* pública corporativa y del Estado) se basa en este antiguo modelo griego. Obviamente, el poder de la *performance* pública, de la narración y de la manipulación emocional han sido un tema continuo en la teoría democrática, tanto para los que desean usar estos elementos para preservar la jerarquía y el orden social como para aquellos



Time's Up! Bike Lane Liberation Clowns celebran la victoria de la conquista de nuevos carriles en marzo de 2008 en Nueva York.

Foto de Wendy Brawer, cortesía de Team Spider.

que esperan deconstruirlos, o *distorsionarlos* como herramientas para fines más igualitarios y liberadores. De ahí el interés de jugar con formas de la realidad, transformando los intereses públicos en un teatro público de la imaginación más democrática. El elemento subversivo del juego incluye su naturaleza espontánea y muy improvisada. Ciertamente, existe un gran salto del teatro tradicional a la *performance* de los movimientos sociales. El primero se produce en un espacio y un tiempo limitados y autorizados, con un público predispuesto y una trama cerrada; la segunda implica una acción creativa masiva que refuta el espacio público/privado, a menudo se produce en territorio hostil e interactúa tácticamente y de manera improvisada con oponentes, transeúntes y el tribunal de la opinión pública. Sin embargo, eso que llamamos *dramaturgia de los movimientos sociales* emplea muchos de los mismos planteamientos que el teatro *formal* en su trabajo *informal*, como caracteres persuasivos y/o escandalosos, argumentos confeccionados con un conflicto dramático claro e interesante y ritmo, ritmo, ritmo.

Uno de los argumentos centrales contra la *performance* callejera radical es que *predica a los habituales*. En primer lugar, este argumento ignora las incontables acciones creativas que, en mayor grado que el teatro tradicional, penetran en el espacio disputado y llegan a afectar, persuadir o a convertir a los opositores y a los no comprometidos/neutros. Y lo que es más importante, la discrepancia de la *performance* creativa hace un trabajo cultural valioso incluso entre los *convertidos*.

Este tipo de acción de grupo comprometida, corporal e incluso gozosa, puede crear redes más densas y comprometidas para futuras acciones. Permite a los activistas crear visiones del mundo que desean y no solo de aquello a lo que se oponen. Los movimientos sociales pueden necesitar agendas y visiones del mundo compartidas, pero se desarrollan en el folclore y las historias compartidas. Estos acontecimientos a menudo escandalosos tienen una finalidad dentro de los movimientos: crear una mayor cohesión del grupo a través de experiencias absurdas y riesgos compartidos, y el

creciente reclutamiento de nuevos miembros que hacen el activismo gozoso, creativo y participativo.

La desobediencia civil creativa no violenta mezcla a Gandhi y Martin Luther King con Harpo y Groucho Marx. La bufonada tiene su papel en el carnaval. Incluso más allá de *convertir* en el sentido de crear estructuras de significados/quejas compartidas para la acción colectiva, existe un metanivel en el que la desobediencia civil puede funcionar, y es el nivel de *modelar a la ciudadanía*. A nivel no verbal, grupos como Yes Men, ACT UP y la Oil Enforcement Agency demuestran que ser ciudadano implica algo más que la producción, el consumo o incluso el voto... De hecho esta *performance* demuestra que puede ser gratificante, fortalecedor e incluso placentero tirar el cuerpo pintado de uno a las ruedas dentadas de una máquina de guerra o interrumpir el *hegemólogo* de una corporación o un régimen (Bogad, "Place", "Upstaging"). La cultura de la apatía se apoya en una cultura pasiva y paranoica del miedo: miedo al *hombre*, al castigo, a la multa, al encarcelamiento, a *entrar en una lista* e incluso -grito ahogado- al

ridículo. Estos miedos a veces están justificados y, para ser justos, algunas *performance* callejeras confirman esos miedos; para otros, ese miedo en sí mismo se ridiculiza a través de una resistencia visiblemente gozosa, creativa y perturbadora. Otro mundo es posible (en realidad, otro *modo de ciudadanía* es posible) y lo último hace a lo anterior posible. La *performance* masiva puede extender el rango de comportamiento imaginable en el espacio público. En un mundo en el que el espacio público de facto está cada vez más privatizado y regulado, esto es en sí un fin valioso.

La *performance* callejera *irónica*, en la que los *performers* dicen una cosa y quieren decir otra, reivindica un profundo concepto democrático: el potencial de la polis de *crear*, en lugar de simplemente consumir. ¿Es realista? Los reaccionarios creen que las personas son, digamos, *reactivas* y fácilmente manipulables, como lo fue la muchedumbre durante la escena oratoria de Marco Antonio en el *Julio César* de Shakespeare. Sin embargo, la obra *irónica* hace un llamamiento a los desprevenidos transeúntes para descodificar, participar y *pillar la broma* y, quizás, incluso replicar, en lugar de simplemente consumir.

Exposición del Caso Dos: GEE-ATE. Durante la reciente conferencia del G8 en Alemania, yo (Bogad) trabajé con Aaron Gach del Center for Tactical Magic en una *performance* sobre caos climático/calentamiento global. Instalamos un camión de los helados en el centro de Davis, California, y anunciamos que estábamos ofreciendo helado gratis. Cuando los clientes se acercaban al camión, les explicaba, ataviado con mi disfraz/personaje de dependiente de empresa que éramos empleados de GEE-ATE (siglas en inglés de Experimentos Económicos Globales-Técnicas Avanzadas de Deshielo), y que estábamos ofreciendo helado hecho de “hielo de glaciar puro garantizado: illéveselo mientras dure!”. Nuestros folletos suministraban información adicional sobre el calentamiento global y otros temas, pero también incluían nuestros eslóganes corporativos, “El cambio climático es dulce™” y “Sigue la corriente de los hielos flotantes™”, e imágenes de glaciares con marcas de mordiscos en ellos y el subtítulo “¡MMM!”. Llamé la atención de los clientes para que pensarán en el helado como *ajustadores de actitud* del calentamiento global, y que el hielo de glaciar que se derretía en sus bocas convertía sus propios cuerpos en un microcosmos de lo que sucedía en los casquetes polares en una especie de comunión climática. Aunque una mujer criticó con indignación nuestra distribución de *grasa saturada* como algo horrible, otros participaron en el acto, charlando animadamente con nosotros. Un hombre dijo: “¿Sabe qué? Me encanta pensar que esto tiene 50.000 años de antigüedad y me lo estoy tragando entero”. Otros dijeron a un periodista que la sátira era “deliciosa”, “interesante y entretenida” y que “te fuerza a observar la propaganda que la gente lanza”. Nuestro comentario favorito fue: “Creo que es una sátira brillante sobre el consumo moderno y el agotamiento de los recursos, y cómo la industria convierte en positivas cosas negativas como el calentamiento global” (citado en Burton 1).

Nuestro objetivo era provocar alegremente la conversación e ideas sobre el calentamiento global entre los transeúntes aleatorios del centro de Davis y lo hicimos con un buen número de personas y recibimos cobertura en el periódico local que detallaba suficientemente bien lo que hicimos de modo que los lectores pudieran *pillar* la broma y la cues-

tión. Una pequeña *performance* local involucraba a un público general. Invitaba a la gente a participar, permitiendo nuevos participantes en el juego del activismo social.

Este tipo de *obra abierta* (*performance* que abre el espacio público en lugar de simplemente ocuparlo) puede *sorprender* alegremente. Este elemento de sorpresa es clave en la *performance* de los movimientos sociales, por motivos tácticos y, en un plano más fundamental, en términos de conexión personal, de ruptura del estereotipo, la banalidad, el cliché y otros hábitos que entorpecen el pensamiento. La imaginación debe estimularse e incentivarse para concebir mundos mejores, para romper paradigmas. Es una muestra de respeto por el transeúnte cuando el discurso de tu chanchullo no es obvio. El carnaval como táctica apela a la *polis*, o al menos en parte, a cocrear el acontecimiento, el significado compartido, la interpretación de “lo que está mal y lo que debe hacerse” (Bogad, “Tactical Carnival” 52-53).

Exposición del Caso Tres: Coches frente a bicicletas. El antropólogo Jeff Ferrell sugiere que aunque el término *hegemonía* se utiliza a menudo en exceso, cuando uno habla de la influencia del automóvil en la economía política de EE. UU., de energía, y de política urbanística, dicha descripción no parece irrazonable. Los coches dominan el espacio público de innumerables maneras. A pesar de ello, el movimiento ecologista ha tratado de desafiar la propia noción del supuesto derecho de que los coches dominen las calles públicas. El caso final aquí presentado contempla las formas en que los activistas ecologistas han hecho uso de una política del juego y la teatralidad para implicar a otros en la lucha por el transporte no contaminante. La exposición del caso resalta la cuestión de que la actividad lúdica ofrece normalmente (aunque no siempre) una forma no violenta de compromiso, de juego con el poder, en lugar de reproducir fuentes de opresión o de violencia.

Durante muchos años, los activistas de Nueva York pueden recordarlo, tuvieron lugar en la ciudad de Nueva York las marchas ciclistas de Critical Mass (Shepard y Moore). Sin embargo, en los meses posteriores a la Convención Nacional Republicana (RNC) de 2004, cuando un viernes, una procesión de miles de bicicletas pareció tomar por sorpresa la ciudad, el Departamento de Policía de Nueva York inició una amplia y generalizada campaña para ponerse duro con Critical Mass. Con cada marcha, las medidas represoras parecían pronunciarse más a medida que aumentaban las fuerzas policiales y los arrestos, y la participación de activistas mermaba en los meses de invierno (Karmazin; Shepard, “Community”). Las marchas y el juego del ratón y el gato entre policías y activistas, polis y tribunales continuaron durante más de un año, incluso después de que un juez declarase que las marchas podían continuar sin autorización (Associated Press, “Judge”).

En agosto de 2005, yo (Shepard) recibí la llamada telefónica de uno de los activistas que había estado implicado con las marchas preguntándome si estaría interesado en participar en un nuevo tipo de marcha organizada en torno al tema del *clown*

y las payasadas. Me sentí inmediatamente entusiasmado y a la vez, de algún modo, asustado por el espectro de otro proyecto con payasos. El verano anterior, la sección en constante transformación de Reclaim the Streets de Nueva York había organizado una división de la organización Clandestine Insurgent Rebel Clown Army (Shepard, “Community”).

Uno de los organizadores del grupo, L. M. Bogad, había ayudado a formar el grupo en Londres el año anterior y utilizaría posteriormente a los payasos rebeldes durante el verano de 2005 en las protestas contra el G8 en Gleneagles, Escocia (Bogad, “Carnivals”). “Llevaría mucho trabajo y formación iniciar otra tropa de payasos”, observé. Tras una pausa mi amigo dijo: “La marcha está programada para este martes. Coge tu mejor peluca”.

El 20 de agosto de 2005, el grupo ecologista Time’s Up! declaró el día 23 de agosto “Día de la Liberación del Carril Bici” en la ciudad de Nueva York. Ese martes, un grupo de ciclistas que llevaban

disfraces de payaso iniciaron la marcha en bici en la iglesia de San Marcos del East Village y subieron por la Segunda Avenida. Al llegar al cruce de St. Mark’s Place con la Calle 7, los payasos se encontraron con su primer culpable, un camión de entrega de UPS. El conductor aceptó su multa con buen humor. La multa naranja colocada en los coches se parecía a una multa de aparcamiento real de NYC. Informaba a los propietarios de los vehículos aparcados ilegalmente que “esto podría ser una multa real” y enumeraba las normas de circulación para la ciudad de Nueva York que sostenían esta afirmación. “Sección 4-08(e): Está prohibido detenerse, pararse, aparcar o de otro modo obstruir los carriles bici. Sujeto a 115 \$”. De ahí, los payasos siguieron su marcha por la ciudad, dando a los coches aparcados en los carriles bici falsas multas (Siegel, “Clowns”). Como el conductor de UPS, la mayoría de los conductores se reían y salían ahuyentados; otros establecían un diálogo sobre los coches en la ciudad y la necesidad de transporte no contaminante. Cuando unos pocos conductores gritaron, los payasos normalmente tocaron sus bocinas y siguieron adelante.

Al día siguiente, un fotógrafo activista publicó sus fotos de la acción en el sitio web de Indymedia (Askew). Las fotos motivaron un gran número de respuestas que trataban sobre el papel del juego en relación con la actividad de los movimientos sociales. El 24 de agosto de 2005, una persona que se identificaba como “ciclista” publicó la siguiente observación sobre los Bike Lane Liberation Clowns:

“También soy un ciclista de NYC pero la cobertura de Indymedia de todo el asunto de las bicis, habiendo tanta mierda como hay en el mundo, suena a grupo de jóvenes ridículos y resulta totalmente irrelevante. Informe sobre, no sé, LAS GUERRAS, no sobre un grupo de veintañeros tatuados fastidiando el tráfico. Tan pronto como se utilice una táctica de *liberación ciclista* real, estaré interesando en el asunto. Ridículo”.

Lo que al *ciclista* se le escapaba era que muchos de los payasos en bici se tomaron el hecho de que se

.....
 “La *performance* callejera reivindica un concepto profundamente democrático: el potencial de la polis de crear en lugar de consumir”

les llamara *ridículos* como un piropo. Otros respondieron que Indymedia está abierto a que cualquiera publique noticias. Otros incluso dijeron que les había encantado la marcha. “Branford and Chesterfield” escribieron que habían sentido que la marcha había sido “bonita, muy bonita, mucho más que bonita”. Sugirieron que “animasen a los payasos a nunca dejar de hacer payasadas”. Otra persona, llamada “g” empezó parafraseando a Emma Goldman:

“Si la diversión no forma parte del movimiento, morirá. Si la carcajada no forma parte del movimiento, morirá. Si los payasos no forman parte del movimiento, yo no quiero formar parte de él”.

A partir de ahí, *g* recordó al *ciclista* que aquellos implicados en el activismo ciclista de Nueva York habían sido arrestados por cientos y habían sido demandados por el Departamento de Policía de Nueva York desde el Comité Nacional Republicano del año anterior. Por tanto, no había nada de malo en desahogarse un poco. Y explicaba:

“Tus comentarios son válidos pero creo que tienes que relajarte un poco. Polis armados nos han perseguido con enormes vespas, helicópteros y un montón de inteligencia y vigilancia. Ha transcurrido un año y necesitábamos divertirnos. Sí, la brigada de payasos son jóvenes tatuados, pero casi la mitad de la marcha tenía más de 30 y no llevaban tatuajes. La moral está un poquito más alta gracias a la brigada de payasos. Gracias por tu opinión pero únete a nosotros, por favor; puedes ayudar también a organizar este movimiento. Implícate y marcha en bici”.

Estas invitaciones son una parte fundamental de la política del juego. Por supuesto la cuestión consiste en romper la barrera entre espectadores y actores sociales. La política del juego tiene como objetivo permitir a aquellos que hacen frente a momentos difíciles, como en el caso de la represión de Critical Mass, que sigan implicados.

A la mañana siguiente, 25 de agosto, continuaba el debate sobre el *post* del *ciclista*. En un mensaje que empezaba por “Una gran lógica, ciclista”, otro participante, asdfasdf, añadía: “Imagino que deberíamos dejar de luchar contra el racismo porque la guerra está matando a más gente que los linchamientos, ¿no? A lo mejor las comidas de colegio para pobres no son importantes porque los efectos del calentamiento global afectan a más gente, ¿no?”. Asdfasdf continuaba haciendo una llamada al *ciclista* para que siguiese los valores del “Hágalo usted mismo” e “hiciese algo en lugar de permanecer sentado frente al ordenador siendo más radical que nadie”.

Asdfasdf sugería luego que el *ciclista* siempre podría unirse al contingente de Time’s Up! del juicio escuchando a los activistas en bicicleta que habían sido arrestados por su marcha pública del último año. Posteriormente ese día, un último defensor de los payasos respondía a las sugerencias del *ciclista* que los de la marcha se implicasen con algo serio como el activismo antibélico. Bent_rider afirmaba que “quizás se te olvida la relación entre

las guerras y el uso del coche, que el movimiento (Critical Mass) tiene en cuenta. Todo está relacionado”. Y Bent_rider recordaba al *ciclista* los eslóganes de los activistas en bici: “¡No más guerra por petróleo! Utiliza la bici” y “Usar la bici: una declaración silenciosa contra las guerras por el petróleo”. Por tanto, como esta cadena de *posts* sugiere, los payasos en bici son la expresión generadora de la política del juego.

“Las bromas de los Provos holandeses han inspirado durante mucho tiempo las acciones de los movimientos callejeros”

Por entonces, los carriles bici no estaban en la agenda de nadie. Durante los dos años siguientes, los miembros del Bike Lane Liberation Clown Block (Bloque de Payasos de Liberación del Carril Bici) de Time’s Up! probaron con montones de marchas. Cuando la ciudad se movió y convulsionó los Bike Lane Clowns hicieron comentarios sobre la situación. “Que salgan los payasos: la Clown Bicycle Brigade se prepara para una posible huelga de transporte quitando los coches de los carriles bici”, escribió Barbara, también conocida como Babbs la Payasa, en el sitio web de NYC Indymedia

antes de la marcha de diciembre de 2005, prevista para la misma semana de la huelga de transporte de NYC. “Nada puede producirle más vergüenza a un conductor que esté ocupando el carril bici que un puñado de payasos alegres [...] A todos los conductores que rechacen moverse se les *multará* por infringir la Sección 4-08(e), que prohíbe de manera explícita detenerse en los carriles bici”. Aquella noche de diciembre, los payasos encontraron un camión de FedEx aparcado en el carril bici de Broadway. Después de virar bruscamente hacia el camión tan mal aparcado en nuestro carril bici, nos burlamos del camión con la expresión “Estúpido camión, los carriles bicis son para las bicis”. Algunos de nosotros nos metimos dentro del vehículo aparcado en doble fila y jugamos burlesco con las marchas, etc. Cuando volvió, al conductor del camión le divirtió realmente la broma. Los payasos le ayudaron a descargar las cajas del camión para que pudiese mover el vehículo. Gran parte de las políticas del juego conlleva cambiar el debate sobre quién juega, en qué términos, mediante qué reglas y en qué campo de juego (Schechner).

Para muchos de los que participaron en la larga confrontación entre policía y activistas de las bicis, los payasos de Bike Lane Liberation ayudaron a salvar el espacio entre la alegría de marchar libremente y las posibilidades del activismo ecológico sobre el espacio público. En compañía de una *bici sonORIZADA* que hacía sonar con estridencia a Freddie Mercury cantando *I want to ride my bicycle* (Quiero montar en mi bici) las bailonas marchas de la Bike Lane Liberation aportaron un renovado sentido de la diversión al activismo de las bicis. Con cada nueva marcha, los payasos desarrollaban mejor su teatro en movimiento, invitando cada vez a más espectadores a su *performance*. Para la mayoría, los payasos actuaban con una actitud del tipo “consígues más con el azúcar que con la sal”. La mayoría de los coches estuvieron más que contentos de moverse. Cuando los payasos, incluido este escritor, iniciaron las marchas, pocos en la ciudad parecían prestar atención a la necesidad de aumentar los carriles bici. Siempre dispuestos a interpretar a los maestros locos, los Bike Lane Clowns afirmaron que harían las marchas más sanas y seguras. La policía casi nunca acompañaba la marcha, aunque,

esto no quiere decir que no hubiese algunos choques a lo largo del camino.

En enero de 2006, los payasos programaron otra marcha. En lugar de las habituales carreras, más ligeras, a lo largo de la marcha se manifestó una versión más oscura, al estilo de los títeres de cachiporra Punch y Judy. Una periodista de *Village Voice* nos acompañó a lo largo de la marcha. “La mayoría de la gente ni siquiera sabe que es ilegal aparcar en el carril bici”, me dijo la mencionada periodista. “Queremos informar a la gente de que es realmente peligroso para los ciclistas, que se ven forzados a meterse en el intenso tráfico. Pero nuestra filosofía es seguir siendo bromistas y humorísticos, por aquello de cazar más moscas con el azúcar que con la sal” (citado en Ferguson).

“Pero algunos conductores no encontraron en absoluto divertidas las payasadas”, escribió la autora en un editorial (Ferguson). Era cierto. Aunque los payasos habían hablado de hacer uso de la consigna *huye rápido* de los Monty Python, cuando se enfrentaban a la violencia o a coches gruñones, no siempre se hacía. En su lugar, la violencia vial se apoderaba tanto de los ciclistas como de los payasos. Subiendo la Octava Avenida, los payasos intentaron desplazar un coche que no se movía. Cuando el agitado conductor salió, los payasos se enfrentaron a él y le ofrecieron una multa. “¿Vais en serio?”, preguntó. Sí, explicamos. “Vale, soy un poli infiltrado. ¡Iros de una puta vez de aquí!” gritó como respuesta. Impactados, algunos de nosotros siguieron con nuestra rutina de huida a lo Monty Python. Otros, tropezamos con el miedo.

En aquella primera marcha de enero de 2006, la mayor parte de ella se desarrolló según lo planeado y, sin embargo, la periodista de *Village Voice* que se nos había unido seguía escéptica. Tenía un largo historial como periodista curtida en cubrir cuestiones relacionadas con el activismo. Los payasos trabajaron en serio para representar una auténtica y atractiva imagen de Bike Lane Liberation Clowning. Multamos a unos pocos coches, persuadimos a otros para que se fueran. Se oían vítores por todos lados. Cuando la marcha viró bruscamente para bajar la Quinta Avenida, con Washington Square (nuestro destino) en vista, aparecieron los problemas. Un cliente que había aparcado en doble fila fuera de Barnes & Noble no quiso moverse, tocando la bocina beligerantemente hasta que los payasos decidieron al final marcharse. “¡Te estoy dando de tu propia medicina!” le citaba *Village Voice* dando gritos. Posteriormente, en la zona sur de la Quinta Avenida, los payasos se precipitaron de nuevo sobre otro coche aparcado fuera de una dirección más bien cara con una vista del arco de Washington Square. Impasible ante los payasos, el conductor argumentó que tenía el derecho a obstruir el carril bici porque estaba esperando a un amigo. Al final llegó el amigo y los payasos le rogaron que moviese de allí el coche. Su amigo había comprado al conductor una taza de café y una galleta. El conductor se sentó para tomarse su tiempo y disfrutar del café y la galleta, bromeando: “¡Habla con la bocina, cariño!”. Uno de los payasos replicó tocando su pequeña bocina de plástico en la ventanilla del conductor. El conductor agarró la bocina y la partió por la mitad. Con la nariz roja y un gorro que parecía el de Mac el Navaja de la *Opera de cuatro cuartos*, la violencia se palpaba en el aire cuando Mac el Payaso contraatacó mostrándole el puño. Richard Schechner sugiere que *juego oscuro* es un tipo de expresión más dura. Dentro de esta forma

Palle Nielsen. Un grupo de activistas en Dinamarca despejaron un patio trasero en Stengade 52, en el área de Nørrebro, en Copenhague, el 31 de marzo de 1968 y, en su lugar, construyeron un parque infantil. Fue una llamada de atención sobre la falta de terrenos de juego, así como una remodelación general de la zona. © VEGAP, Madrid, 2014. © Petersen Erik / Polfoto.



de juego, los gestos que empiezan como formas de simple bravata, como la payasada radical, pueden pasar a una forma de teatro violenta cuando rompe sus propias reglas (107). Y esto fue exactamente lo que tuvo lugar en la zona baja de la Quinta Avenida. La periodista de *Village Voice* estaba presente para ver toda la escena. Escribió:

“El conductor agarró la bocina y la rompió, y el payaso enfadado le golpeó en la cara [...]. Los demás payasos estaban horrorizados. “Se supone que somos payasos gnomos pacíficos y que conservamos nuestro sentido del humor”, se quejaba Monica Hunken, que había trabajado con Absurd Response to an Absurd War de Nueva York además de con Clandestine Rebel Clown Army, con el rostro dolido y un cono de señalización colocado sobre la cabeza. “Esto es totalmente antitético con el sentido de esta marcha. La próxima vez habrá sin duda reglas para los payasos en bici y quizás las difundamos desde nuestro camión audio parlante antes de salir” (citado en Ferguson).

La referencia de Hunken a los *gnomos pacíficos* estaba inspirada en su lectura de *Electoral Guerrilla Theatre* de L. M. Bogad, que se había publicado el otoño anterior. Muchos de nosotros habíamos asistido a la fiesta de presentación y lectura del libro de Bogad en la librería Bluestockings el otoño anterior. La obra incluía un caso práctico del grupo anarquista holandés de los años sesenta Provo, y de Kabouters, una ramificación del grupo que se formó en 1970, que tomó prestada la iconografía tierna de los gnomos en su carrera por los escaños vacantes del consejo municipal de Ámsterdam. Las

bromas de los Provos han inspirado durante mucho tiempo a los activistas callejeros. Recordemos su broma de 1966 en la que un grupo de jóvenes radicales repartían panfletos a los viandantes de las calles de Ámsterdam sin autorización, a pesar de la ley holandesa que exige la existencia de una autorización de la policía para distribuir folletos políticos. Cuando la policía comenzó a confiscar el material, que resultaron ser trozos de papel en blanco, los sonrientes Provos gritaron: “¡Escribid vuestros propios manifiestos!” (Bogad, “Upstaging”).

Los activistas de la bicicleta recurrieron específicamente a la teatralidad de Provo y a su magistral travesura anticapitalista y antisistema; el resultado a menudo combinaba revuelta y risas. Aunque el efecto inmediato de las bromas se consideró mínimo, el *programa blanco para la bicicleta* del grupo tenía como objetivo disminuir el tráfico de los coches en las calles de Ámsterdam a largo plazo ofreciendo bicicletas pintadas de blanco y gratuitas como alternativa de transporte. Estas bromas jocosas ofrecían a los estudiantes y a los activistas una visión de un modo alternativo de organizar la vida urbana, al tiempo que servían como recordatorio incómodo de los sueños idealistas del gobierno liberal. Para muchos, el objetivo de la organización de un movimiento es crear no solo la solución externa a los problemas sino crear un tipo diferente de comunidad de apoyo y resistencia. El juego respalda una dimensión de creación de comunidad prefigurativa en la que los activistas buscan personificar la imagen del mundo mejor que aspiran a crear. Inspirados por la inclinación de los Provos a proceder según su visión de la hipocresía política, una nueva ola de actores políticos extremadamente imaginativos entraron en la política

con un apetito por la acción directa y una visión claramente inquieta de la hipocresía política. Las bromistas campañas políticas de Provo, que se presentaban a candidatos políticos por capricho, produjo un gran número de consecuencias para el movimiento, la más extraña de las cuales fue que algunos fueron realmente elegidos para el cargo. Una vez allí, algunos continuaron la travesura. Otros influyeron en el discurso político y en la política pública. El enfoque holandés de las disposiciones sobre el uso de drogas y la red de seguridad es uno de los más extendidos del mundo (Bogad, *Electoral; History of the Netherlands*).

Los Bike Lane Liberation Clowns de Nueva York tomaron prestado una disposición similar para imaginar una vida urbana en la que los coches dejaran sitio a medios de transporte no contaminantes, como las bicicletas. Y como los Provos, el grupo estaba dispuesto a usar la acción directa para proceder según esta visión, y la ciudad empezó a prestarle atención. La cobertura de los payasos era lenta, al principio solo uno o dos blogs durante la primavera. “Los payasos recobran los carriles bici”, escribió un periodista del *Gothamist* (Chung). “Los payasos liberan los carriles bici”, escribirá en su sitio web *NYTurf*. Más tarde ese agosto, una periodista de *NYCstories* avisó de un grupo de payasos que intentaba sacar un camión de un carril bici de la Séptima Avenida camino a su trabajo. “A pesar de lo mucho que empujaron, el camión era demasiado grande para que pudieran moverlo sin ayuda”, escribió más tarde en su blog (“Bicycle”). Como siempre con estas marchas, el espectáculo de payasos fue más eficaz cuando provocó un debate de las condiciones inseguras de montar en bici en las calles de Nueva York, algo que normalmente era cierto.

Sin embargo, en el otoño de 2006, la atención a los payasos y las bicicletas pasó de la blogosfera a los medios generales, y por extensión, al debate político. Ese otoño, aparecieron dos artículos sobre los carriles bici en el *New York Times* (Neuman; Schwartz). Un antiguo comisionado asistente del Departamento de Transporte de Nueva York lamentó no haber trabajado más para mantener en su sitio los carriles bici durante la década de los setenta en Nueva York (Schwartz). Y el *New Yorker* destacaría a Times Up! por su defensa del carril bici y el transporte no contaminante en un largo artículo sobre el aumento del movimiento pro bicicleta en la ciudad de Nueva York. “El movimiento espera salvar el planeta creando carriles bici y derrocando la tiranía de los coches”, (McGrath). A lo largo del otoño, el debate sobre los carriles bici también apareció en los periódicos del vecindario (Vega).

En abril de 2006, el ayuntamiento anunció sus planes de enriquecer y ampliar el carril bici de la Octava Avenida. La mayoría de las marchas de Bike Lane Liberation habían tenido lugar a lo largo de la Octava Avenida, así que los payasos se mostraron claramente optimistas. Las noticias fueron aún mejor cuando el Departamento de Salud de NYC emitió un comunicado de prensa el 12 de septiembre de 2006 declarando que “EL AYUNTAMIENTO ANUNCIA MEJORAS SIN PRECEDENTES PARA LA BICICLETA EN TODA LA CIUDAD”. El anuncio vinculaba en concreto las fatalidades de la bici con la falta de seguridad, incluido el espacio de la calzada para las bicis. El Ayuntamiento también emitió un informe, *Bicycle Fatalities and Serious*

Injuries in New York City 1996-2005 [Fatalidades y lesiones graves relacionadas con la bicicleta en la Ciudad de Nueva York 1996-2005]. En él, el Ayuntamiento anunciaba planes para añadir 200 millas de carriles bici en la ciudad. El 13 de septiembre de 2006, el *New York Times* informaba “El Ayuntamiento promete un importante aumento de los carriles bici en las calles” (Neuman).

Con los meses, las marchas aportaron un tono más claro a Times Up!, el grupo en el que los payasos habían encontrado su base. En los momentos difíciles, muchos activistas habían tomado prestado y se habían apoyado en ellos mismos incorporando elementos lúdicos en sus *performances* y campañas. Las marchas de payasos ayudaron a levantar la moral del grupo en mitad de una larga lucha legal. Esto fue profundamente importante en los meses anteriores a que el Ayuntamiento retirara la demanda contra miembros individuales de Times Up! en marzo de 2007. “La Ciudad de Nueva York admite su derrota y retira la demanda contra Times Up!”, anunciaba el grupo en un comunicado de prensa en primavera de 2007; incluso *Village Voice* cambiaría su opinión sobre las marchas de payasos. “A pesar de estar encabezada por payasos, la marcha pro liberación de la bicicleta del jueves por la tarde tuvo un increíble éxito”, anunciaba un periodista de *Voice* en mayo de 2007. “El grupo, de una docena o así de ciclistas, animó, persuadió y bromeó con los conductores de camiones, taxis, limusinas y coches privados fuera de los carriles bici dedicados del centro de la ciudad”, (citado en Conaway).

El 20 de septiembre de 2007, el Departamento de Transporte de NYC anunció planes para “el primer carril bici físicamente separado de la Ciudad de Nueva York” en la Novena Avenida entre las calles Dieciséis y Veintitrés. Al día siguiente, los Bike Lane Liberation Clowns participaron en una marcha durante las horas punta matutinas de tráfico del viernes. Sin embargo, a diferencia de otras marchas, esta vez no había coches aparcados en los carriles bici.

Los Bike Lane Liberation Clowns celebraron el nuevo carril bici de la Novena Avenida en su marcha final de 2007, reclamando al Ayuntamiento que llevase a cabo totalmente sus planes de más carriles bici: “Monta en bici con los Bicycle Clown Brigade mientras limpiamos el carril bici de vehículos motorizados aparcados ilegalmente en nuestros carriles”.

La historia de los payasos subraya las formas en que el juego puede apoyar eficazmente una campaña coordinada, como esas de Transportation Alternatives y Times Up! que hicieron uso de una estrategia dentro-fuera para forzar al Ayuntamiento a reconocer la necesidad del transporte no contaminante. Con el precio del gas subiendo a tarifas astronómicas, el transporte no contaminante es claramente una idea cuya hora ha llegado. Se trata de un tema que el Ayuntamiento reconoce cada vez más.

Conclusión. El escenario del activismo es un flujo constante. Como demuestra el ejemplo de los movimientos pro derechos civiles, el movimiento anarquista, el movimiento *queer/sida* y los movimientos

OBRAS CITADAS

- Askew, Fred. Images: Bike Lane Liberation Day. Bicycle Clown Brigade – Bike Lane Liberation Day. Acceso el 28 de septiembre de 2005 desde <http://nyc.indymedia.org/en/2005/08/55910.shtml>
- Associated Press. “Judge Dismisses New York’s Bid to Force Bike Rally to Get Permit”. *New York Newsday*. 24 de diciembre de 2004.
- . “Grieving Mother’s War Protest Gaining Momentum”. 11 de agosto de 2005. Acceso el 11 de agosto de 2005 desde www.cnn.com.
- Aristóteles. *The Politics*. T. A. Sinclair (trad.), Londres: Penguin, 1962.
- Barbara. “Send in the Clowns: Bicycle Clown Brigade to Shame Cars out of Bike Lanes”. 16 de diciembre de 2005. Acceso el 1 de enero de 2006 desde www.NYCIndymedia.org.
- Berlant, Lauren y Freeman, Elizabeth. “Queer Nationality”. *Fear of a Queer Planet*. Michael Warner (ed.), Minneapolis: U of Minnesota P, 1993, pp. 193-229.
- Berman, Marshall. Introduction. *New York Calling: From Blackout to Bloomberg*. Marshall Berman y Brian Berger (eds.), Londres: Reaktion, 2007.
- Bernstein, Mary. 2005. “Liberalism and Social Movement Success: The Case of Sodomy Statutes”. *Regulating Sex: The Politics of Intimacy and Identity*. Ed. Elizabeth Bernstein y Laurie Schaffner. New York: Routledge, 2005. 3-17.
- Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Nueva York: Urizen, 1997.
- Bogad, L. M. “Facial Insufficiency: Political Street Performance In New York City and the Selective Enforcement of the 1845 Mask Law”. *TDR: The Drama Review* 47 (2003): pp. 75-84.
- . “A Place for Protest: Billionaires for Bush, the Clash of Conventions, and Interrupting the Hegemonologue”. *Place and Placelessness in Performance*. Leslie Hill y Helen Paris (eds.), Nueva York: Palgrave, 2005, pp. 170-179.
- . “Tactical Carnival: Social Movements, Demonstrations, and Dialogical Performance.” *A Boal Companion*. J. Cohen-Cruz y M. Schutzman (eds.), Nueva York: Routledge, 2005, pp. 46-58.
- . *Electoral Guerrilla Theatre: Radical Rhetoric and Social Movements*. Nueva York: Routledge, 2005.
- . “Upstaging the Establishment.” *UC Davis Magazine* 24.3 (2007). Acceso el 5 de agosto de 2007 desde http://www.ucdmag.ucdavis.edu/issues/sp07/upstaging_the_establishment.html.
- . “Carnivals Against Capital: Radical Clowning and the Global Justice Movement.” *Thamyris*. In press.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Trans. John Willett. Nueva York: Hill y Wang, 1964.
- Burke, Edmund. *Reflections on the Revolution in France 1790*. Oxford: Oxford UP, 1993.
- Burton, Lynsi. “Ice-Cold Satire: Performers Pass Out Free Ice Cream, ‘Propaganda’ in Eye-Catching Public Display”. *The Davis Enterprise*. 18 de junio de 2007.
- Butters, S. The Logic of Inquiry of Participant Observation. *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. S. Hall y T. Jefferson (eds.), Londres: Hutchinson U Library, 1983, pp. 253-273.
- Conaway, Laura. “Sick of Cars in Your Bike Lane?” *Village Voice Blogs: Running Scared*. 25 de mayo de 2007. Acceso el 2 de noviembre de 2007 desde http://blogs.villagevoice.com/runninscared/archives/2007/05/sick_of_cars_in.php.
- Chung, Jen. “Clowns Take Back the Bike Lanes.” *Gothamist*. 12 de mayo de 2006. Acceso el 20 de octubre de 2007 desde http://gothamist.com/2006/05/12/clowns_take_bac.php.
- Chvasta, Marcyrose. “Anger, Irony, and Protest: Confronting the Issue of Efficacy Again,” en *Text and Performance Quarterly*. 26 (2006): pp. 5-16.
- Cox, John y Forkum, Allen. “Show of Grief.” *Cox & Forkum Editorial Cartoons*. 14 de agosto de 2005. Acceso el 14 de agosto de 2005 desde <http://www.coxandforkum.com/archives/000644.html>.
- Critchley, Simon. *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance*. Nueva York: Verso, 2007.
- Darnovsky, Marcy; Epstein, Barbara; y Flacks, Richard, (eds.) *Cultural Politics and Social Movements*. Filadelfia: Temple UP, 2005.
- Duncombe, Stephen, ed. *Cultural Resistance: A Reader*. Nueva York: Verso, 2002.
- . *Dream: Re-Imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*. Nueva York: New Press, 2007.
- Ebert, Theresa. *Ludic Feminism and After*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1996.
- Ehrenreich, Barbara. *Dancing in the Streets: A History of Collective Joy*. Nueva York: Metropolitan, 2007.
- Epstein, Steven. *Impure Science—AIDS, Activism, and the Politics of Knowledge*. Berkeley: U of California P, 1996.
- Eyerman, Ron y Jamison, Andrew. “Movements and Cultural Change”. *The Social Movements Reader: Cases and Concepts*. Jeff Goodwin y James Jasper (eds.), Maldon, MA: Blackwell, 2003.
- Ferguson, Sarah. “Peaceful Gnome Clowns Take Manhattan”, *Village Voice*, 16 de enero de 2006.
- . “Brooklyn Bridge Art Party Turns to Naked Coney Carousing.” *Village Voice*, 16 de julio de 2007.
- Ferrell, Jeff. *Tearing Down the Streets: Adventures in Urban Anarchy*. Nueva York: Palgrave/St. Martin’s, 2001.
- Gidden, Elizabeth. “Parks on a Lark”, *New York Times*, 23 de septiembre, 2007.
- Goodwin, Jeff; Jasper, James M.; y Polleta, Francesca. “Introduction: Why Emotions Matter”. *Passionate Politics: Emotions and Social Movements*. Jeff Goodwin et al. (eds.), Chicago: U of Chicago P, 2001.
- Hall, Stuart y Jefferson, Tony, (eds.). *Resistance through Rituals*. Londres: Routledge, 1976/1993.
- Harrington, Mark. Interview with Benjamin Shepard, 2005. History of the Netherlands. “1966.” n.d. Acceso el 1 de noviembre de 2007 desde <http://www.minbuza.nl/history/en/1914tot1966,1966.html>.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Boston: Beacon, 1950.
- Hume, Lynne y Mulcock. “Introduction: Awkward Spaces, Productive Places”. *Anthropologists in the Field: Cases in Participant Observation*. Lynne Hume y Jane Mulcock (eds.). Nueva York: Columbia UP, 2004, XIV-XXVII.
- Jasper, James. *The Art of Moral Protest: Culture, Biography, and Creativity in Social Movements*. Chicago: U of Chicago P, 1997.
- Juris, Jeffrey. “Practicing Militant Ethnography”. *Constituent Imagination: Militant Investigations, Collective Theorization*. Stephen Shukaitis y David Graeber, con Erika Biddle (eds.), Oakland: AK

ecologistas, los activistas perspicaces han utilizado elementos del juego y la *performance* política para debatir e influir en las dimensiones tragicómicas de la vida moderna. Estos actores urbanos han tomado prestadas diversas influencias para crear un modelo de compromiso político que ha cambiado profundamente tanto la política como el discurso públicos. Para ello, estos actores han seguido reforzando la noción de que la protesta política y la teatralidad callejera continúan siendo ingredientes necesarios para una organización eficaz de las campañas. No obstante, dichas formas de protesta política deben constantemente reinventarse para que reflejen, debatan e influyan de manera eficaz y rápida, cambiando las geografías urbanas.

En los momentos difíciles, muchos activistas han tomado prestado y se han apoyado en ellos mismos incorporando elementos lúdicos en sus *performances* y campañas. Como respuesta a la represión, el juego es útil de cuatro maneras distintas. Los ejemplos de Bike Lane Clowns y ACT UP resaltaban las formas en que el juego sirve de encarnación de una forma alternativa de estar en el mundo, y una forma de crear espacio y energía, ayudando por tanto a los activistas a seguir comprometidos. La exposición sobre ACT UP y Provos subraya la forma en que el juego ofrece una vía, normalmente no violenta, de atraer al poder, de jugar con el poder, en lugar de repetir las fuentes de opresión o violencia. Una y otra vez, la payasada lúdica confunde categorías fortalecidas para promover nuevas percepciones y desafiar formas recalitrantes de pensamiento. Para muchos, el

objetivo de la organización de los movimientos es crear no solo una solución externa a los problemas, sino crear un tipo diferente de comunidad de apoyo y resistencia. La historia de Bike Lane Clown también resalta las formas en que el juego sirve como halago eficaz a una campaña coordinada. Como recalcan Clowns y GEEATE, algo muy importante, el juego invita a la gente a participar. Entre su uso de la cultura y el placer, hace participar e intriga. A través de sus medios de umbral bajo, permite nuevos participantes en el juego del activismo social.

En este ensayo, hemos intentado explorar la relación entre lo lúdico y lo político. Sin embargo, el material de casos y el debate teórico indican algo, sugieren que en caso de que esté surgiendo una nueva praxis de la *performance*, el juego y la elaboración democrática del mundo, esta se encuentra en su primera fase. ✦

**Liminalities: A Journal of Performance Studies*, vol. 4, n.º 3, octubre de 2008. ISSN: 1557-2935 (online) <<http://liminalities.net/4-3/insurmountable.pdf>>

- 1 En el texto utilizo siempre el anglicismo *queer*, cuya traducción al español es bastante difícil y cuando menos reduccionista. Como dice Wikipedia: "Es un término global para designar las minorías sexuales que no son heterosexuales, heteronormadas o de género binario. En el contexto de la identidad política occidental, la gente que se identifica como *queer* suele buscar situarse aparte del discurso, la ideología y el estilo de vida que tipifican las grandes corrientes en las comunidades LGBT (lesbianas, gays, bisexuales y transexuales), que consideran opresivas o con tendencia a la asimilación".

Benjamin Shepard es profesor adjunto de Servicios Humanos en la City Tech-City University de Nueva York. Es autor-editor de cinco libros, entre los que se encuentran *White Nights and Ascending Shadows: An Oral History of the San Francisco AIDS Epidemic* (Cassell, 1997) y *From ACT UP to the WTO: Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization* (Verso, 2002), así como *Queer Political Performance and Protest* (Routledge, 2009), de reciente aparición.

L. M. Bogad es profesor asociado de Estudios de *Performance* en la Universidad de California en Davis. Es autor de *Electoral Guerrilla Theatre: Radical Ridicule and Social Movements* (Routledge, 2005) y cofundador de la organización Clandestine Insurgent Rebel Clown Army (www.clownarmy.org). Véase también www.lmbogad.com/.

Stephen Duncombe es profesor asociado de Medios de Comunicación y Estudios Culturales en la New York University. Es autor de *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture* (Verso, 1997/Microcosm, 2008), *Dream: Re-Imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy* (New Press, 2007), y editor de *Cultural Resistance Reader* (Verso, 2002).

Traducción del inglés de Álvaro Llamas

Press, 2007, pp. 164-176.
Karmazin, Eugene. "Riding for Critical Mass". *Guernica: A Magazine of Art and Politics*, acceso el 25 de mayo de 2005 desde http://www.guernicamag.com/features/riding_with_critical_mass/index.php
Le Bon, Gustave. *The Crowd: The Study of the Popular Mind*. Nueva York: Viking, 1960.
Lichterman, Paul. 2002. "Seeing Structure Happen: Theory Driven Participant Observation". *Methods of Social Movement Research*. Bert Klandermans y Suzanne Staggenborg (eds.), Minneapolis: U of Minnesota P, 2002.
Lippmann, Walter. *Public Opinion*. Nueva York: Free Press, 1997 [1922].
—. *The Phantom Public*. New Brunswick, NJ: Transaction, 2004 [1924].
Loew, Karen. "What's the Point of Protest? After Two Years of Massive Public Demonstrations, the War's Still on and Bush will be Inaugurated Again". Acceso el 18 de enero de 2005 desde <http://www.commondreams.org/views05/0118-30.htm>.
MacPhee, Josh y Reuland, Erik. *Realizing the Impossible: Art Against Authority*. Oakland, CA: AK Press, 2007.
Machiavelli, Niccolò. *The Prince*. Trans. Luigi Ricci. Nueva York: New American Library, 1952.
Marcuse, Herbert. 1955. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry Into Freud*. Nueva York: Vintage, 1955.
McAdam, Doug. "The Framing Function of Movement Tactics". *Comparative Perspectives on Social Movements*. Eds. Doug McAdam, John D. McCarthy y Mayer N. Zald. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
—. *Freedom Summer*. Nueva York: Oxford UP, 1988.

McAdam, Doug; McCarthy, John D; y Zald, Mayer N. "Social Movements in N. J." *Handbook of Sociology*. Newbury Park: Sage, 1988.
McGrath, Ben. "Holy Rollers: The City's Bicycle Zealots". *The New Yorker*, 13 de noviembre de 2006.
Miller, Tim. *Shirts and Skin*. Los Ángeles: Alyson Books, 1997.
Miller, Jennifer. Entrevista con el autor, 2006.
Neuman, William. "City Hall Promises Major Increase in Bike Lanes on Streets". *New York Times*, 13 de septiembre de 2006.
—. "A Busy City Makes Room for Bikes". *New York Times* 23 de septiembre de 2007.
NYCStories. "Bicycle Clown Brigade," 23 de agosto de 2006. Acceso el 28 de agosto de 2006 desde www.nycstories.blog-city.com/bicycle_clown_brigade.htm
Payne, Charles M. *I've Got the Light of Freedom: The Organizing Tradition and the Mississippi Freedom Struggle*. Berkeley, CA: U of California P, 1995.
Plant, Sadie. *The Most Radical Gesture: The Situationist International and the Postmodern Age*. Nueva York: Routledge, 1992.
Reed, T.V. *The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2005.
Ribey, Francis. "Pas de piéton pas de citoyen: marcher en ville un manifeste de citoyenneté" [If No Pedestrians, Then No Citizens: City Walking, a Manifestation of Citizenship], *Revue des Sciences Sociales de la France de l'Est* 25 (1998): pp. 35-41.
Schechter, Joel. *The Pickle Clowns: New American Circus Comedy*. Edwardsville: Southern Illinois UP, 2001.

Schechner, Richard, (ed.). *The Performance Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 2002.
Schwartz, Samuel I. "Rolling Thunder". *New York Times*, 5 de noviembre de 2006.
Shepard, Benjamin. "Community Building in the Era of the Patriot Act." *Journal of Aesthetics and Protest* 1 (2005). Recuperado el 14 de septiembre de 2005 desde <http://www.journalofaestheticsandprotest.org/webonly/Shepard.htm>.
—. "Play, Creativity, and the New Community Organizing." *Journal of Progressive Human Services* 16 (2005): pp. 47-69.
—. "The Use of Joy as a Community Organizing Strategy". *Peace and Change: A Journal of Peace Research* 30 (2005): pp. 435-468.
—. *Queer Political Performance and Protest: Play, Pleasure, and Social Movement*. Nueva York: Routledge, 2009.
—. *Play, Creativity, and Social Movements*. Nueva York: Routledge, in press.
Shepard, Benjamin y Hayduk, Ronald, (eds.). *From ACT UP to the WTO: Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization*. Nueva York: Verso, 2002.
Shepard, Benjamin y Moore, Kelly. "Reclaim the Streets for a World without Cars". *Critical Mass: Bicycling's Defiant Celebration*. Chris Carlsson (ed.): AK Press, 2002.
Siegel, Jefferson. "With Lawsuit, City Keeps Chasing Critical Mass". *The Villager* (30 de marzo de 2005).
—. "Clowns Serious About Parking in Bike Lanes". *The Villager* (31 de agosto de 2005).
Solnit, David, (ed.). *Globalize Liberation: How to Uproot the System and Build a*

Better World. San Francisco: City Lights, 2004.
Streetsblog. "New York Gets First Ever Physically Separated Bike Path". *Streetsblog*. 20 de septiembre de 2007. Acceso el 17 de octubre de 2007 desde <http://www.streetsblog.org/2007/09/20/nyc-gets-its-first-ever-physically-separated-bike-path>.
Taibbi, Matt. "Because the Protests of the Last Week in New York were More than a Silly, Off-key Exercise in Irrelevant Chest-puffing. It was a Colossal Waste of Political Energy". *New York Press*, 13 de septiembre de 2004. Acceso el 1 de noviembre de 2007 desde <http://www.nypress.com/17/36/news&columns/Taibbi2.cfm?CFID=6575263&CFTOKEN=90763892>.
Tedlock, Barbara. "From Participant Observation to Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography". *Journal of Anthropological Research* 47 (1991): pp. 69-94.
Times Up!. "NYC Concedes Defeat and Drops Major Lawsuit Against Times Up!", comunicado de prensa, 27 de marzo de 2007.
Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine, 1969.
Vega, De La. "Bike Lanes are a Great Start, But Add Barriers". *The Villager*, 2006.
Weissberg, Robert. *The Limits of Civic Activism: Cautionary Tales on the Use of Politics*. New Brunswick: Transaction, 2005.
Will. "Clowns Liberate Bike Lanes". 22 de mayo de 2006. Acceso el 1 de julio de 2007 desde http://www.onnyturf.com/articles/read.php?article_id=264.
Zimmer, Amy. "Cyclists Want Cars Out of Their Lanes", *Metro New York*, 2 de noviembre de 2007.

Richard Hamilton

This Is Tomorrow

A principios de 1957, Richard Hamilton (1922-2011) enviaba una carta a los arquitectos Peter y Alison Smithson que acabó pasando a la historia del arte al definir las bases del Pop Art a partir de una serie de concisos adjetivos que consideraba esenciales para concretar esta célebre y por entonces creciente corriente artística. Pero más allá de esto, Hamilton planteaba su punto de vista sobre el montaje de exposiciones, siendo esta carta una propuesta a una nueva muestra tras la experiencia de la —según sus palabras— “caótica” *This is Tomorrow* (1956). Parece ser que esta misiva nunca obtuvo respuesta por parte de los creadores de la *House of the Future*, asiduos del Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres y representantes del Nuevo Brutalismo, pero claramente nos sirve de excusa para analizar a un joven artista no solo interesado en la creación plástica, sino en la reflexión teórica y en la multidisciplinaridad y diversidad de fuentes que marcarían el resto de su carrera.

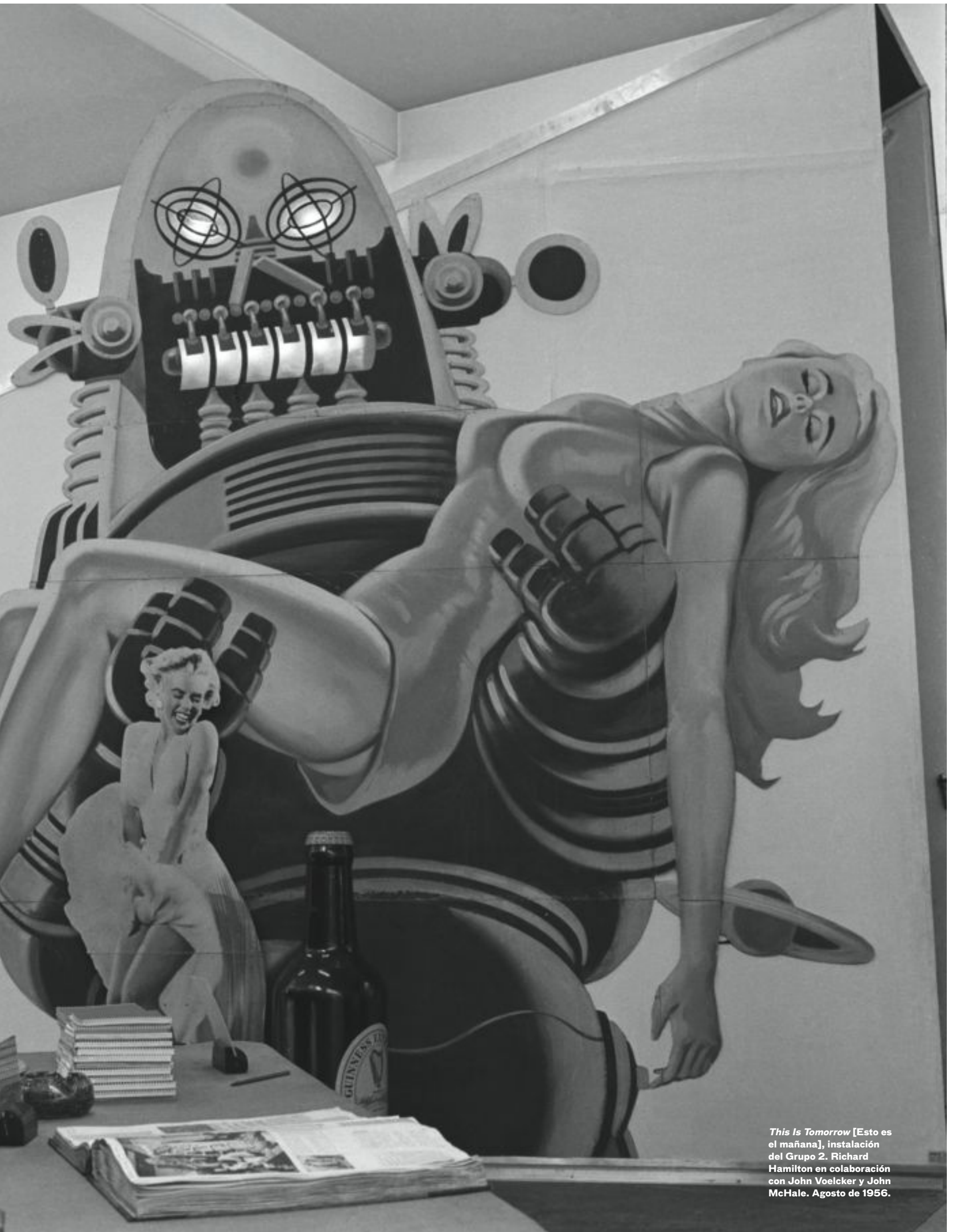
Estas páginas recogen, además de la mencionada carta, dos textos más escritos por Hamilton que reflejan a un artista nutrido de un rico entorno crítico e intelectual y que dejaría testimonios escritos sobre prácticamente la totalidad de su obra artística. En el primero de ellos, *Urbane Image* [Una imagen sofisticada], aparecido en el n.º 2 de la revista *Living Arts*, editada en junio de 1963, deja huellas de su forma de trabajar y de las fuentes que por entonces inspiraban su obra. De manera literaria —casi poética— Hamilton traza un recorrido que va desde las modelos, los automóviles o el cine a los artículos de consumo que tanto reflejó en sus trabajos, llevando igualmente a su lenguaje términos (“*grand new artificers*”) que el propio James Joyce había utilizado en su *Ulyses*, obra que le mantuvo toda su vida completamente obsesionado. *Urbane Image* acaba igualmente con la palabra “Affirmative”, en alusión al “yes” con el que Molly Bloom termina su monólogo en la obra de Joyce. Acompañó este texto de un glosario que describía las mencionadas referencias y sin el cual su lectura resultaría prácticamente ininteligible. Hamilton se hizo igualmente cargo del diseño de la cubierta de *Living Arts*, editada por su colega del Independent Group Theo Crosby, a su vez coordinador de la mencionada *This is Tomorrow*, celebrada en la Whitechapel Gallery de Londres en 1956. Richard Hamilton transformó esta portada en un “autorretrato”, ataviado con la indumentaria

de un jugador de fútbol americano sobre el capó de un Thunderbird del 63 y rodeado de otros tantos objetos simbólicos e iconográficos del consumo de la cultura de masas. La imagen fue tomada por Robert Freeman, fotógrafo de varios álbumes de los Beatles, en un lugar muy cercano a lo que hoy es la Tate Modern de Bankside, en Londres.

En *An Inside View* [Una vista interior], escrito para el catálogo de su exposición *Exteriors, Interiors, Objects, People* [Exteriores, interiores, objetos, personas], que tuvo lugar en el Kunstmuseum de Winterthur en 1990, Hamilton aborda el tema de los interiores, género que trató desde sus primeras pinturas de los años cincuenta, iniciándose con su famoso collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* [¿Qué es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes, tan atractivas?]. Sin embargo, no es hasta los años sesenta con sus también icónicas *Interior I* e *Interior II* cuando Hamilton desarrolla este género en profundidad, y que igualmente retomaría con posterioridad con *Langan's* (1976), *Lobby* [Vestíbulo] (1985-1987), *Northend II* (1991) o en la serie *Seven Rooms* [Siete habitaciones] (1994-1995) que sería expuesta posteriormente en la ya mítica documenta X de Catherine David. Igualmente, en la última década de su trabajo, el británico vuelve a tratar profusamente este mismo tema, retomando cuestiones similares a las que se había planteado cincuenta años atrás al comienzo de su carrera. Hamilton consigue —al igual que Picasso hizo lo propio con sus interiores cubistas— alejar a este género de la estética doméstica, de familiaridad y burguesía, presentando sus piezas más bien como escenarios que justifican las múltiples lecturas de estos trabajos. Ya en 1964, en el catálogo de su exposición de pinturas en la Hanover Gallery de Londres, nos dejaba una personal descripción del género. “Cualquier interior es un conjunto de anacronismos, un museo que persiste con los residuos de estilos decorativos coleccionados en un espacio habitado. Banales o hermosos, exquisitos o sórdidos, todos dicen mucho sobre su propietario y algo sobre la humanidad en general. Pueden ser deprimentes o cálidos y conmovedores, en ocasiones inspiradores; todos cuentan una historia y el relato puede ser fascinante; algunos hasta nos dan una pequeña lección sobre la apreciación del arte”. ❖

Por Rafael García





This Is Tomorrow [Esto es el mañana], instalación del Grupo 2. Richard Hamilton en colaboración con John Voelcker y John McHale. Agosto de 1956.

DOCUMENTA Richard Hamilton fue también un teórico agudo que explicó y desarrolló un marco filosófico para el arte pop. En dos textos fundamentales revisa dos de sus obsesiones más encarnizadas: el estudio de interior y la tecnología de consumo.

Una vista interior

Por Richard Hamilton

Aceptamos, de forma indiscutible, el género “interior” como una clasificación fundamental del arte occidental; sin embargo, al pensar en cómo agrupar las obras para esta exposición¹, me doy cuenta de que el género se vuelve una escurridiza mariposa, no tan fácil de atrapar como suponía. Al hablar de marina o paisaje, sabemos de lo que hablamos. Son categorías de la clase “exterior” que cubren temas específicos, así que las palabras evocan una extensa vista de tierra o de mar. El paisaje puro, despoblado, es un amplio género con miles de ejemplos que fácilmente nos vienen a la mente. La cosa cambia cuando se introducen seres humanos en la gran perspectiva, al acaparar estos, ineludiblemente, el mayor interés de la escena. El paisaje se convierte en el telón de fondo de un drama. No obstante, depende del nivel de personajes: un poco de humanidad no afectará demasiado a la cuestión. Lo mismo ocurre con los interiores. *La Scala Milano* (1989), paráfrasis de una serigrafía de 1968, difícilmente podría estar más salpicada de gente, a pesar de lo cual es palpable el dominio del tema arquitectónico.

Aunque el interior también tiene sus subdivisiones, su forma pura es difícil de encontrar. Los interiores de iglesia de Pieter Saenredam son casi únicos en su profunda descripción del espacio arquitectónico. Las figuras de un Saenredam no son más que signos de puntuación. La mitad de las veces han sido añadidas por otra mano, quizás la de alguien incapaz de soportar la austeridad de sus edificios deshabitados. De hecho, es a la escuela holandesa en general y a Vermeer en particular, en tanto que uno de sus mayores exponentes, a quienes debemos dirigir nuestra mirada a la hora de encontrar la perfecta expresión de esta forma. No obstante, en Vermeer, el tema es la relación que se establece entre el estado de ánimo de una joven dedicada a alguna ocupación privada y nosotros, los espectadores. El espacio que ella ocupa solo es un decorado, un escenario creado para que centremos nuestra atención en la acción. La arquitectura interior es un marco, como en el caso del mayor logro en este género, *Las meninas* de Velázquez, paradigma del interior clásico. Un gran proscenio alberga a un grupo de actores cuyas actitudes e indumentaria nos proporcionan abundante información; el segundo plano esconde un mensaje sutil. Cada detalle de la pintura constituye un testimonio de la historia de España.

Dios creó el mundo pero este le quedó un poco desolador. Creó a Adán y luego a Eva y yo, con esta misma urgencia, tuve la necesidad de rellenar

el vacío de las pinturas que hice en los primeros años cincuenta. En ellas exploraba la posibilidad de idear una notación para describir el movimiento en un espacio, un sistema que permitiera llevar la perspectiva de un solo punto de fuga a otra dimensión y describir así un mundo donde el espectador quedara libre de su jaula monocular. El resultado de la aplicación del esquema convencional a movimientos simples dio como resultado unas obras que parecían abstracciones espaciales. Busqué habitantes. La respuesta consistió en ir del libro del Génesis a Darwin, sembrar las pinturas con algunas formas de vida primitiva y esperar a que operase el principio de supervivencia de los más fuertes. Las pinturas no tardaron mucho en cobrar la apariencia del mundo tal como lo vemos. La densidad de la notación aumentó hasta dar lugar al paisaje *Transition II/I* [Transición II/I] (1954), y Eva afloró en *re Nude* [re Desnudo] (1954).

El collage titulado *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* [¿Qué es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes, tan atractivas?] (1956) se resuelve a partir de la Biblia y no de Darwin. El objetivo era colocar en el espacio reducido de un salón una representación de todos los objetos e ideas que abarrotaban nuestro mundo posterior a la guerra. Mi “hogar” habría estado incompleto sin la fuerza vital y simbólica de Adán y Eva, que posan junto al resto de aparatos. El collage tenía un papel educativo en el contexto de una exposición didáctica, *This is Tomorrow* [Esto es el mañana], en la que intentaba resumir las diversas influencias que empezaban a conformar la Gran Bretaña posterior a la Segunda Guerra Mundial. Parecía que todo apuntaba hacia un futuro halagüeño y abrazamos el mundo en continua evolución de la alta tecnología con ingenua confianza, un arrebato de optimismo que nos condujo hasta la década de los sesenta. Aunque se trata claramente de un interior, hay elementos que nos hacen dudar de la categorización. El techo del salón es una vista espacial de la Tierra. La alfombra es una vista panorámica de gente en la playa. Se trata de una alegoría, más que de la representación de un espacio.

Just what is it...? (1956) inició mi fascinación por el tema “interior”, que desarrollé en los años sesenta como resultado de mi encuentro fortuito con un fotograma. Uno de los proyectos de primer

año que diseñé cuando daba clases en la Universidad de Newcastle implicaba la recogida de material para collages a gran escala: las empresas de fijación de carteles y los cines eran la mejor opción para ello. Tras las incursiones que hacían los estudiantes, la escuela de Bellas Artes quedaba plagada de grandes carteles, retazos y material desechado. Entre los restos casualmente obtenidos de los cines, a menudo se encontraban viejas imágenes publicitarias. Paseando por las clases vacías una tarde, a punto estuve de pisar un fotograma de la película *Más fuerte que la ley* (dirigida por Douglas Sirk, con guión de Samuel Fuller). Había montones en el suelo, pero esta tenía un atractivo que tardé cierto tiempo en analizar.

Todo en la fotografía converge en una chica con un abrigo New Look que fija ligeramente la mirada a la derecha de la cámara. Se ha debido usar un objetivo gran angular porque la perspectiva está distorsionada; sin embargo, la sensación de inquietud proviene de otros dos factores. La escena transcurre en un plató, no en un interior real, así que las superficies de las paredes no están explícitamente unidas. La iluminación es extraña porque procede de distintas fuentes. Como la escala de la habitación no está excesivamente ampliada, como se podría esperar del uso de un objetivo gran angular, cabe suponer que se ha introducido una perspectiva falsa para contrarrestar su efecto. Sin embargo, el primer plano queda enfáticamente cerca y la recesión es extrema: una irrealidad estructural que fomenta el clima de aprensión con más fuerza que el cuerpo que observamos casualmente en el suelo, oculto parcialmente por un escritorio. El fotograma de *Más fuerte que la ley* es una imagen ominosa que resulta provocadora y ambigua: una confrontación con la que el espectador está familiarizado pero sin llegar a sentirse cómodo.

Durante una época solía llevar una cámara en mis viajes y algunas fotos (que hacía sin un objetivo serio de calidad porque las veía únicamente como elementos que podrían contribuir a un todo) resultaron de utilidad. Sacaba mi cámara en un restaurante en el que un impactante suelo de baldosas o una pared enlucida con florituras mal alisadas suplicaban ser fotografiados. Tumbado en la cama de un hotel en algún lugar, mi mirada se posaba en un sencillo artilugio que colgaba del centro de la habi-

.....
“Mi hogar habría estado incompleto sin la fuerza vital y simbólica de Adán y Eva, que posan junto al resto de los aparatos”
.....

Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? [¿Qué es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes, tan atractivas?], 1956.



tación. Podía estar hecho de madera barnizada en oscuro y tener unas bombillas eléctricas que imitaban la forma de unas velas, aunque probablemente me sugeriría un cúmulo de especulaciones menor que el de una bombilla desnuda colgando sin entusiasmo de su cable. Algunos de estos fragmentos derivaron en estudios.

Todo interior es un conjunto de anacronismos, un museo con los restos de estilos decorativos que reúne cualquier espacio habitado. Banales o bellos, exquisitos o sórdidos, todos dicen mucho sobre sus propietarios y algo sobre la humanidad en general. Pueden ser deprimentes o cálidos y conmovedores, de vez en cuando inspiradores. Todos cuentan una historia, y su narrativa puede ser fascinante. Algunos incluso ofrecen una pequeña lección sobre la apreciación del arte.

En la exposición, los nuevos interiores a menudo se valían del juego del arte, pero esta implicación en el arte de otros artistas, ya fuera a modo de homenaje o de parodia, es más fortuita que planeada. Descubrí, con ingenua sorpresa, que mis fotografías

casuales de espacios deshabitados estaban generalmente dotadas de un enfoque especial: una imagen enmarcada. De la misma forma que una presencia humana dominará el espacio en que se encuentra con su fuerte magnetismo psicológico, un cuadro o alguna otra manifestación artística llamarán la atención y destacarán en su entorno. Esto también ocurre en un interior pintado, independientemente de que su tratamiento sea o no muy estilizado, y ocurre especialmente en aquellos que incluyen la representación de una figura humana. *Apartment Block* (1979), un *collage* extraído de fotografías tomadas en el apartamento de René Block, tiene en el centro una foto enmarcada de la cabeza de un hombre, que parece una fotografía desenfocada pero que es en realidad un simulacro pintado por Gerhard Richter. Algunos amigos, al ver el *collage* me preguntaron, de manera instintiva, que “quién era aquel hombre”, a primera vista una pregunta irrelevante pero que confirma mis convicciones de la importancia dramática de este retrato en una obra que trata, ostensiblemente, sobre la ma-

nipulación formal. Quizás sea esa la explicación a la pregunta. Si la intención no fuera, de manera tan obvia, representar el espacio, y la pintura de Richter fuera simplemente un elemento de fondo para la interacción humana, es posible que no hubiera surgido la pregunta. Cualquier interior que se precie muestra una pintura o un tapiz en la pared. Si eliminamos la narrativa humana, el espectador buscará una historia humana en la imagen dentro de la imagen.

Resulta sorprendente descubrir la cantidad de obras que entran en la categoría “interior” cuyo tema es el arte: tan importante es el arte como el espacio. Mis *Picasso's meninas* [Las meninas de Picasso] (1973), un grabado basado en *Las meninas* de Velázquez, es un buen ejemplo, y *A dedicated follower of fashion* [Un devoto seguidor de la moda] (1980) contiene, de manera destacada, lo que parece ser una imagen abstracta que, al examinarla, se convierte en una serigrafía de Robert Indiana con las letras “ART”.

En este contexto, una silla de Rietveld o de los Eames sirven para el mismo fin que la reproducción de un Fra Angelico o que un retrato ancestral: son *souvenirs*. Un estudio, realizado mediante la técnica del *collage*, de *Interior I* (1964) usaba parte del característico complemento de color de una pariente de Manet. Una fotografía de su salón mostraba al fondo una colorista pintura impresionista que, en el proceso de fotografía e impresión, se había transformado en una serie de verdes parduscos, grises y ocre, algo muy diferente al original de Berthe Morisot. La transformación de una obra de arte en una imagen nueva mediante el tratamiento que recibe a través de la fotografía y la impresión y su posterior retorno a pintura se convirtió en un tema secundario. Un complemento de *Interior I* (1964), su compañero *Interior II*, también contiene referencias al arte: un trozo de azul que representa un monocromo de Yves Klein, artificio este que también se repite en *Interior with monochromes* [Interior con monocromos].

La curiosa historia de *Langan's* (1976) revela una interacción "conceptual" sobre el papel que juegan las imágenes de un espacio. Cuando Peter Langan me pidió que participase en la decoración de su nuevo restaurante con una pintura, visité el lugar con mi cámara. Era el antiguo Coq d'Or, justo antes de su transformación. Reinaba el desorden: la alfombra, arrancada del suelo, estaba

arrumbada en un rincón, había trozos de madera apoyados en las paredes y un piano de cola polvoriento. Observando las copias tras mi sesión fotográfica, elegí una para aumentarla sobre una tela fotosensible y le dije a Peter que me gustaría que "mi" panel (a muchos de sus amigos artistas se les habían asignado partes que decorar) fuese el que

aparecía en mitad de la fotografía. Debía dejarse exactamente tal cual, conservando el revestimiento mural de tela estampada y el marco festoneado. Tras la reconstrucción, volví al lugar, ahora transformado en "Langan's Brasserie", coloqué mi cámara exactamente en la misma posición y fotografié el espacio, que ahora incluía mesas con cubiertos a la última moda. En la tela en blanco y negro se pintó una mesa montada para comer. Se enmarcó y colgó en el panel que aparece en la imagen. Sentado en esa mesa, el comensal estaría en la misma relación de perspectiva del espacio que la que se representaba en la pintura, que ahora formaba parte del entorno

visual. También resultarían identificables algunas reliquias (como el letrero de salida y el marco de la puerta), repetidas en la pintura.

Con los años, se manifiesta un cambio de humor; las profecías frívolas de *This is Tomorrow* estaban muy lejos de su objetivo. Se hizo evidente una total polaridad entre las atrevidas expectativas de los cincuenta y la posterior percepción de una sociedad deprimida. Mientras trabajaba en la

.....
“Todo interior es un conjunto de anacronismos, un museo con restos de estilos decorativos”

pintura de una celda y su ocupante de la cárcel de Long Kesh en Irlanda del Norte, me llegó una propuesta del Arts Council of Great Britain para crear un espacio para su exposición *Four Rooms* (1984). Había estado inmerso en los tristes acontecimientos políticos del Ulster, un asunto que dio lugar a *The citizen* [El ciudadano] (1982-1983) y, tras sentirme indispuerto, había pasado un tiempo sometido a exámenes en los hospitales. No es de extrañar que mi participación en la exposición *Four Rooms* estuviese teñida del estilo sórdidamente clínico, deprimente e indiferente de los hospitales del sistema de salud británico. Pensé en un espacio tan impersonal (aunque cargado de implicaciones) y tan neutral (aunque inquietante) como la sala de espera de un dentista, la celda de una cárcel, una oficina de empleo o cualquier parte de un hospital público antiguo. La característica esencial de dicho espacio es la forma en que insinúa una energía imparcial: si esperamos nuestro turno con paciencia, se nos dará nuestro tratamiento. Esto lo prueba una unidad de rayos X. Hay una mezcla de equipos inmaculadamente diseñados y de cutrez: un cubo de plástico de los almacenes Woolworth's debajo de un lavabo de acero inoxidable hecho a medida. Las paredes pintadas, el friso verde oscuro característico de la administración pública cubierto de betún, molestos manojos de cables del tamaño de un brazo... todo ello suministra la energía de alto voltaje necesaria para centrarse en el "paciente". Este ambiente amenazante se intensifica con la pantalla protectora, esencial para los operadores, un recordatorio de que lo que es bueno para nosotros puede no ser bueno para ellos. Predomina la vigilancia; los espejos unidireccionales y los circuitos cerrados de televisión son los supervisores ubicuos de los espacios públicos. El futuro que un día imaginamos tan luminoso incluye la visión de la Sra. Thatcher tratando con aires condescendientes a una víctima del sistema nacional de salud.

Otro espacio público se convirtió en el tema de una pintura tras recibir una postal de un amigo. Era del tipo que uno coge del mostrador de la recepción de un hotel. Esta, del "Europa Hotel, Berlín", mostraba un gran vestíbulo y una parte de las amplias escaleras que llevan al primer piso. La imagen resulta fascinante, en particular por la enorme dificultad que supone leer el espacio. En las paredes hay espejos desde el suelo hasta el techo, y una columna aislada, rectangular, cubierta de espejos, situada en mitad del espacio que hace que la alfombra estampada que la rodea se extienda, misteriosamente sin dificultad, por toda la estructura. Para añadir más confusión, partes del techo se reflejan en la columna a modo de patrones aparentemente arbitrarios.

El Europa Hotel me obsesionaba. Hice un dibujo con acuarela, *Europotel* (1974), al que añadí una joven pareja (de una postal española) sentados de manera cariñosa en un sofá. El riguroso estudio que exigía la comprensión de la perspectiva me acercó aún más al tema. La siguiente vez que visité Berlín, peregriné al Europa Hotel armado con mi cámara, suponiendo que el espacio sería el paraíso de un fotógrafo, una mina potencial de material para pinturas. La decepción vino al encontrarme con un pequeño hotel que tenía un vestíbulo del tamaño del salón de una casa. Solo había una posición en que la cámara pudiese realizar una toma interesante, y necesitaba un ángulo mucho mayor que el de mi objetivo de 35 mm. El fotógrafo de la postal había encontrado el lugar



Izquierda: *Langan's*, 1976.

En esta página: *Lobby* [Vestíbulo], 1988.



justo y tenía el objetivo para crear la magia. No había competencia posible.

Diez años más tarde, la acuarela fue el punto de partida para una serigrafía titulada *Lobby* [Vestíbulo] (1984). Tuvo que pasar otro año hasta que empecé una ambiciosa gran pintura con este tema.

Casi al final de su costosa ejecución, Mark Francis se puso en contacto conmigo para tantear la posibilidad de hacer una exposición en la Fruitmarket Gallery de Edimburgo. Decidimos reunir una muestra de instalaciones, a las que podríamos llamar en conjunto “institucionales”. Existía *Treatment Room* [Sala de curas] (1984) (el nombre que le di a mi pieza para la exposición *Four Rooms*), ya tenía en mente la idea de hacer una presentación especial de la pintura *Lobby* (1985-1987), y no era tan difícil *concebir* un espacio adecuado para *The citizen*: la celda de una cárcel. Estaba la posibilidad de crear otro espacio no doméstico a partir del ordenador Diab DS-101 (*Diab DS-101 computer*): una oficina.

Lobby se instaló en un área de las mismas dimensiones que *Treatment Room*. El suelo estaba cubierto, de pared a pared, con un material serigrafiado para simular el estampado de lunares amarillos sobre fondo verde que se veía en la pintura. Casi en el centro se erigía una columna de espejos; algunos peldaños

de escalera conducían directamente a la pared, y lo que pretendía ser la misma escalera volvía a salir de la pared y conducía al techo. *Lobby* estaba colgado un poco a la izquierda respecto al centro de la pared situada frente a la entrada. El estudio con acuarela de la pintura y el colotipo/la serigrafía

estaban colgados a la derecha de la entrada para que las pinturas que se vieran reflejadas en la gran tela se repitiesen a través del reflejo de las pequeñas versiones de *Lobby* en el espejo real.

Existe una correspondencia entre *Langan's* y la instalación de *Lobby* en el modo en que ambas permiten al espectador ver una representación bidimensional del espacio que él mismo ocupa. Otro paralelismo es la falta de presencia humana en la pintura, aunque esta es una característica de muchos de mis estudios de interior. La pareja romántica de la acuarela y la serigrafía han desaparecido de la pintura; en realidad estuvieron ahí y luego desaparecieron. Hay una persona que se ve a lo lejos, pero apenas existe porque es solo el reflejo de

una figura que está en otro espacio. Me atrevo a decir que *Lobby* es la obra de un hombre viejo; desde luego, su atmósfera no es nada alegre. A veces me recuerda a la obra existencialista de Sartre *A puerta cerrada*, que se representa en un único escenario,

.....
“*Lobby* es la obra de un hombre viejo, su atmósfera no es alegre. A veces me recuerda la obra de Sartre *A puerta cerrada*”

la zona pública de un hotel. Se trata de una metáfora del purgatorio, el limbo en el que esperamos el tránsito a otra condición.

Durante los dieciséis años que transcurrieron entre las primeras ideas para *Lobby* y su resolución en Edimburgo, había olvidado una carta que me envió Emmett Williams desde Nueva Escocia en 1972, y que contenía un párrafo que me sorprendió porque se parece mucho a un sueño que tuve sobre una gran obra con una columna colocada delante como parte integral de la misma. La columna ocultaba una parte de la pintura pero de tal modo y con la suficiente distancia como para invitar al espectador a colocarse detrás de ella para ver lo que escondía.

Emmett escribió:

“... hace un par de meses soñé que me enseñabas tu última y mejor creación: un inmenso mural de tan pronunciado relieve que casi podía entrar y salir de él. El tema estaba relacionado con las postales. Como si fuera la postal más grande del mundo. Me dejó cautivado. ¿Estás, quizás...?”

Lobby no es un “inmenso mural”, pero me resisto a no ver una afinidad entre nuestros sueños simultáneos y la instalación de *Lobby*. ❖

Traducción Álvaro Llamas

1 La exposición a la que hace referencia y para la que se escribió este ensayo se tituló *Exteriors, Interiors, Objects, People* [Exteriores, interiores, objetos, personas] y tuvo lugar en el Kunstmuseum de Winterthur, en 1990 (eds.).

La imagen sofisticada

Por Richard Hamilton

El vicepresidente de Chrysler, Virgil Exner, diseña los rechonchos detalles del elegante Flight Sweep, cubriendo los recovecos de crustáceo del capó que alberga los faros con cromo similar a un espejo y dándole un brillo oscuro que ni siquiera *Life* y *Look* pueden expresar en las páginas de sus multimillonarias ediciones. Los artistas de la publicidad crean un lenguaje de signos para el cromo, que avanza rápidamente y prospera simulando el destello del metal de moda. El vicepresidente de GM, Harley Earl, promociona una tecnología de reactor para preparar los reflejos de los consumidores de automóviles mientras Saarinen crea símbolos de estatus para la fábrica de Detroit.

Howard Hughes/Hawks encontraron la respuesta en la mesa de dibujo cuando diseñaron el sujetador de Jane Russell, marcando una tendencia en los pechos que posteriormente satisfizo Exquisite Form. A sabiendas de los antecedentes tecnológicos de su producto, Exquisite Form lo presenta como la solución a un problema de suspensión "con o sin acción flotante". El publicista (que conoce su iconografía) lleva plenamente las cargadas y compactas formas que suministran Exner y Earl al CirclOform, así que las modelos deben aprender la caricia adecuada para el delicado monstruo de ojos saltones (BEM, según sus siglas en inglés) que sus encantos deben ayudar a vender.

Redonda, firme y bien empaquetada como ninguna otra cosa, Voluptua moldea sus labios para darnos un beso de buenas noches que nos envía a la fantasía televisiva de ensueño de la máquina más sexy que jamás nos ha llevado del punto a al punto b.

En las ranuras de los altísimos bloques de cristal, se retuerce un mar de metal amontonado, fabulosamente forjado, como un cohete y una sonda espacial, como el pintalabios que emerge de una funda de latón lacado, como un gofre, como gelatina Jello. Atravesando la ONU, NYC, NY, EE. UU. (punto a), Sophia flota de manera sofisticada en ondas de acero prensado horneado mediante infrarrojos y con triple revestimiento. A su espalda queda la mancha de un prolongado pedo susurrante: el tubo de escape mixto de 300 caballos de freno.

En casa (punto b): la presencia arquetéptica de Vikky Dougan (la Espalda, mediante contrato con Milton Weiss) domina incluso el frigorífico/congelador RCA Whirlpool de color rosa Cadillac, con funciones de autodescongelamiento y llenado automático de la cubitera: gran electrodoméstico donde los haya. Westinghouse, Hoover, Singer, GE (los magníficos nuevos artifices) presentan sus brillantes fabricaciones en homenaje a ella. Apile sus pequeños milagros envueltos para regalo (la línea de puntos muestra la trayectoria de la tostadora a partir de la aspiradora: véase ilustración) y déjelos a su cuidado que ella seguirá siendo ama de casamadre-bombón.

No obstante, la *playmate* de este mes es Miss Junio. Cojamos una chica (hay muchísimas aficionadas y en cualquier caso esto aporta una nota bio-

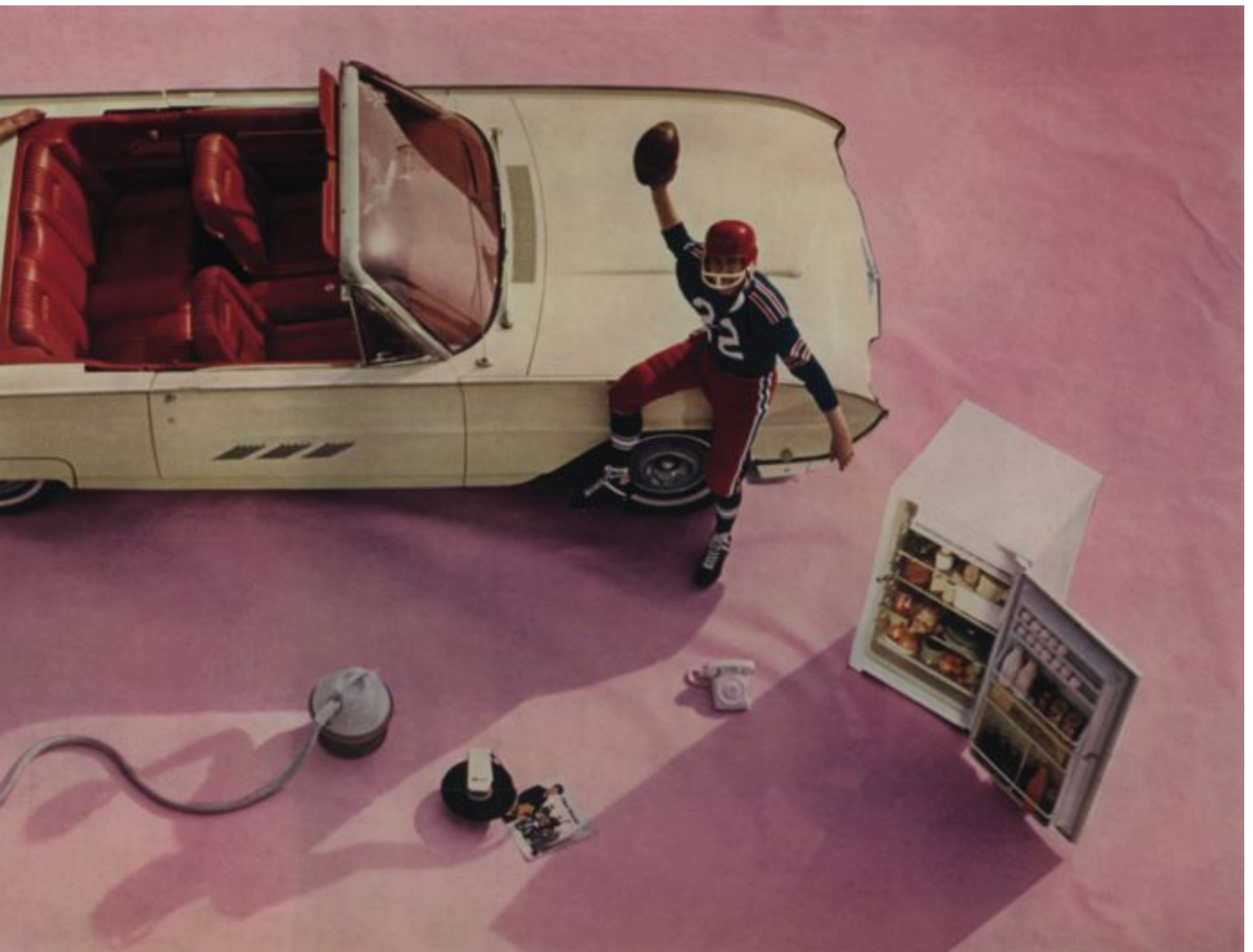
gráfica): Miss Wells es cajera en la sucursal de Denver del Chase Bank, o estilista de Young & Rubicam (se podría encontrar con ella en cualquier sitio), y esto para que sepa que se puede permitir el lujo de vivir sola, que gasta todos sus ingresos en ropa (ganados entre bambalinas) y que anda buscando un cheque-restaurant para el 21. Tiene un cuerpazo (37, 22, 36), es sociable (tiene un tocadiscos y un par de vasos *highball*), inteligente (utiliza la carátula de un disco con la palabra Zen en el título), está disponible a través del Sistema Bell (teléfono *Princess*) y tiene unos ojos amables que se vuelven verdes en Ektachrome. A partir de aquí es únicamente cuestión de técnica, un fotógrafo con el corazón puesto

en su trabajo, un buen retocador (pintor expresionista abstracto cuando no trabaja) y las mejores instalaciones de fotograbado e impresión que el dinero pueda comprar para concentrar todos sus esfuerzos en los tonos rosáceos que se filtran sobre la cama, la arena, las paredes, la alfombra, el tocadiscos y la toalla hasta que las palabras se vuelvan carne.

En primer plano auténtico, ¿qué hay en el visor? Con una lente de enfoque largo abierta hasta f2, la profundidad de campo se reduce algunos milímetros cuando no estás demasiado lejos del asunto. La definición se balancea a lo largo de la longitud del labio. Un mundo de fantasía con insinuaciones eróticas exclusivas. Intimidad, incluso violación,



Richard Hamilton, *Self-portrait* [Autorretrato].
Cubierta de Living Arts
2. Fotografía de Robert
Freeman, 1963.



en un plano puramente visual. Sensualidad que va más allá del simple acto de la penetración: un mareo con el que se cae en una distorsión de color parecida a la de un desmayo, un chasquido, indiferente y tranquilo, para el análisis agradecido. Desviaciones de escala que recuerdan las oscilaciones de tiempo del péndulo de Van Vogt, puntos de apoyo de la fijeza visual que Penn relaciona con el giro de una perilla estriada.

Desde luego, no todo está desenfocado: cada imagen cuenta una historia. En este caso, el dedo enguantado en terciopelo de Dios animando el arma de Isher a través de la palanca deslizante de energía: la eyaculación del Varaflame inducida en

confirmación del dicho de Dichter y la reacción, un suspiro de éxtasis cómicamente babeante.

Vivimos en una época en la que se alcanza la épica. Los sueños se combinan con la acción. La poesía se vive a través de una tecnología heroica. Cualquiera de la amplia gama de héroes duros, apuestos y maduros como Glenn, Titov, Kennedy o Cary Grant, pueden igualar las hazañas de Teseo y parecer buenos sabios a la moda.

Actualmente, la imagen escaneada está sustituyendo al *look* de entramado en muchos campos. Las anchas rayas de color añaden un toque deportivo novedoso al pecho y a los lomos, aunque la completa paginación por bloques bicolor puede proyec-

tar el estilo universitario de manera más eficaz: el casco abovedado en fibra de vidrio es, desde luego, una *obligación* a la hora de trabajar y de jugar.

Los metales están de moda. El aluminio es el color de este siglo. La delicada ropa interior en *lamé* brillante para una máxima protección contra la radiación con el corpiño remachado o de costura soldada para uso externo; el bronce de cañón, el oro y el platino siguen recibiendo, no obstante, apoyo entre los integrantes de la alta sociedad. La tendencia hacia la electrónica en los accesorios masculinos está en la modernización de los machos abiertos de miras diseñados según las necesidades del futuro y el presente más placentero.

Mr. Universo ocupa su sitio junto a Miss Mundo. Posan uno junto a la otra, frente a la cámara, el sol del amanecer bañando el cielo de un resplandor naranja untado de morados y violetas. A medida que el objetivo los aleja lentamente ambos retroceden, un momento frente al inmenso vacío del Espacio. Él murmura: “¿estás preparada?”. Rayos de luz dorada surgen de ellos mientras esperamos la respuesta inmaculadamente doblada: “Afirmativo”. ❖

GLOSARIO

Virgil Exner. Diseñador jefe de carrocería para la Chrysler Corporation de 1953 a 1961. Fue sobre todo responsable del “Forward Look” introducido por Chrysler en 1956, un estilo en el que el coche descendía uniformemente de las altas aletas de la cola a una parte delantera más baja. Promocionado como “línea”, a la manera de la alta costura parisina de los años de posguerra, ayudó a mejorar la mala situación de la tercera empresa de fabricación de automóviles más grande de EE. UU. Los que mejor representan la línea son los modelos Plymouth e Imperial del 57. La suerte de Chrysler volvió a caer en picado en el 61. La reorganización de la empresa llevada a cabo por un nuevo presidente hizo de Exner uno de los ejecutivos despedidos.

Flight Sweep. Sinónimo de “Forward Look”.

Harley Earl. Jefe del departamento de diseño de General Motors. Es el diseñador que primero estableció el concepto “estilo de moda” para los automóviles; Earl defiende desde hace mucho el valor de desarrollar un “coche de ensueño”, tanto para estimular ideas de diseño como para tantear posibles mercados.

Saarinén. Las aportaciones de Saarinen a la fábrica de GM la sitúan entre los edificios más contenidos y elegantes de la época, en aparente contradicción con el tipo de diseño extravagante de los productos de GM.

Howard Hughes. Productor y director de películas de Hollywood, ingeniero de aviación, piloto y *playboy*. Produjo *El forajido*, una película interpretada por Jane Russell y cuya publicidad se centró en gran parte en las proporciones del pecho de su protagonista femenina. Dice la leyenda que Hughes aplicó sus notables conocimientos al problema de un sostén que añadiría elevación y control al principal activo de su estrella.

Howard Hawks. Director de cine dotado de una gran brillantez. Trabajó, sin aparecer en los créditos, en *El forajido*, con Howard Hughes.

Exquisite Form. Empresa de fabricación de corsetería que acostumbra a usar terminología de ingeniería en sus anuncios.

Círculoform. Nombre comercial de un producto de Exquisite Form.

BEM. Siglas inglesas para “monstruo de ojos saltones” en la jerga de la ciencia ficción.

Redondo, firme y bien empaquetado. “Tan redondos, tan firmes, tan bien empaquetados” era el eslogan usado en una campaña publicitaria de cigarrillos Lucky Strike cuya finalidad era despertar la necesidad de la satisfacción oral.

Voluptua. Estrella de un *late show* de la televisión estadounidense cuyo objetivo era enviar amablemente a los cansados hombres de negocio a la cama, en el que los actores, los cámaras y el equipo técnico iban todos en pijama. En *Hommage à Chrysler Corp* [Homenaje a Chrysler Corp] hice uso de parte de los productos, personalidades e ideas anteriormente mencionados. Voluptua aportó sus labios.

Jello. Nombre comercial de una gelatina estadounidense.

ONU. El edificio de la Organización de las Naciones Unidas aparece como un reflejo en el parabrisas de *Hers is a lush situation* [La suya es una situación voluptuosa].

Sophia. Los labios de Sophia Loren forman parte del asunto femenino de *Hers is a lush situation*, que tiene como tema un texto extraído de un artículo sobre coches de 1956 publicado en la revista *Industrial Design*. El análisis del Buick finaliza así: “El conductor se sienta en el centro, totalmente en calma, de todo este movimiento; la suya es una situación voluptuosa”.

Vikky Dougan. *Starlette* que logró notoriedad como modelo para vestidos de espalda descubierta y trajes de baño.

Milton Weiss. Publicista de Vikky Dougan y diseñador de uno de sus vestidos con truco publicitario de mayor éxito.

RCA Whirlpool. Un anuncio de Whirlpool me proporcionó el esquema global de *\$he*.

Gran electrodoméstico. Los frigoríficos, los congeladores, las cocinas, las lavadoras y las secadoras son grandes electrodomésticos. Las unidades de equipamiento doméstico más pequeñas como, por ejemplo, las tostadoras, las batidoras o las enceradoras son pequeños electrodomésticos.

Magníficos nuevos artifices. Referencia oblicua a la descripción que hace Joyce de Dedalus como “magnífico viejo artífice”.

Playmate. En cada número, la revista *Playboy* contiene un poster a color, extraíble y de tres páginas con una modelo femenina (*pin-up*). Se la denomina Miss Abril/Mayo/Junio (en función de la fecha de publicación), *Playmate* del mes.

21. Restaurante de Nueva York.

Bell. Imperio comercial estadounidense que suministra un servicio equivalente al del servicio telefónico británico GPO.

Retocador. La mayoría de las fotografías publicitarias son retocadas por artistas, un trabajo meticuloso que exige grandes habilidades para la ilustración. Dick Smith me dice que tiene un amigo en Nueva York, pintor expresionista abstracto, que se gana la vida retocando.

Carne. El color que impregna la totalidad de un poster con modelo femenina (*pin-up*) de *Playboy*, tanto el fondo como la figura, quizás porque la principal preocupación, a nivel puramente técnico, esté en la representación de estos tonos. Esta teoría motivó el fondo de color carne de *Pin-up*.

f2. Salvo las más baratas, todas las cámaras tienen una apertura variable del objetivo. Los diferentes tamaños de apertura se identifican mediante números f. Cuanto menor sea el número (f2 es una gran apertura), mayor será la luz que admite la película al abrir el obturador y menor la exposición requerida. Cuanto mayor sea la apertura menor será la distancia anterior y posterior al punto de enfoque en el que la imagen fotográfica será nítida, es decir, bien definida.

Profundidad de campo. Distancia dentro de la cual el asunto está en un enfoque aceptablemente nítido. Una función de apertura y distancia del plano focal del objetivo. Cuanto más cerca de la cámara esté el plano de enfoque, más superficial será la profundidad de campo de cualquier apertura. En *AAH!* se aprecia mucho esta preocupación por el fenómeno de la definición fotográfica.

Van Vogt. Maestro del género de la ciencia ficción; su especialidad es el control de las diversas escalas de tiempo. Una de sus novelas se llama *Las*

armerías de Isher. La cubierta de la edición de bolsillo representa su arma, que utilicé en *AAH!*

Penn (Irving). Fotógrafo mencionado por su trabajo en *Vogue*.

Dios. Ser todopoderoso. Creador mítico del Universo. En la historia de la creación del Hombre pintada por Miguel Ángel, Dios está tocando el dedo del hombre-mito Adán con el suyo, otorgándole así la vida.

Arma de Isher. Aparato letal descrito en la novela de Van Vogt. Contiene un notable factor de seguridad integrado: no funcionará como instrumento de ataque.

Varaflame. Un encendedor de Ronson que en mi imaginación asocio con el arma de Isher.

Dichter. El Dr. Ernest Dichter, psicólogo de productos de consumo. Trabajando como consultor en una investigación sobre la motivación para Ronson, explicó que la llama es un símbolo sexual y que su publicidad expresaría esto.

Imagen escaneada. El escaneo o digitalización, la técnica de desglosar la información visual en sencillas variaciones de intensidad del punto de luz que atraviesa la imagen en una serie de líneas paralelas parecidas al modo en que los ojos del lector leen ahora estas líneas de texto, supone una parte importante de nuestro actual consumo visual y que está llamada a aumentar. No solo la televisión depende de este modo fundamental de ver y recrear una imagen sino que los medios de reproducción de imágenes de medio tono deben ahora emplear cada vez más este método.

Look de entramado. El entramado, el antiguo proceso de convertir la información visual multitoneal en componentes utilizables para su reproducción, utiliza un dispositivo que produce una cuadrícula de pequeños puntos negros que varían de tamaño en función de los valores de luz y oscuridad del asunto. La imagen se ve toda de una vez pero dividida en unidades.

Teseo. Personaje heroico de la mitología griega que realizó muchas hazañas gloriosas. El grupo de obras que llevan el título *Towards a definitive statement on the coming trends in men's wear and accessories* [Un intento de balance definitivo de las próximas tendencias en indumentaria y accesorios masculinos] (etiqueta extraída del título de una sección de moda masculina de *Playboy*) intenta representar nuestros mitos, sueños y vulnerabilidades de mitad de siglo, en términos que tengan correspondencias helenísticas.

Mr. Universo. Título por el que compiten anualmente machos de la raza humana (actualmente solo terráqueos) dotados de abundantes músculos y de la capacidad de adoptar determinadas poses muy estilizadas.

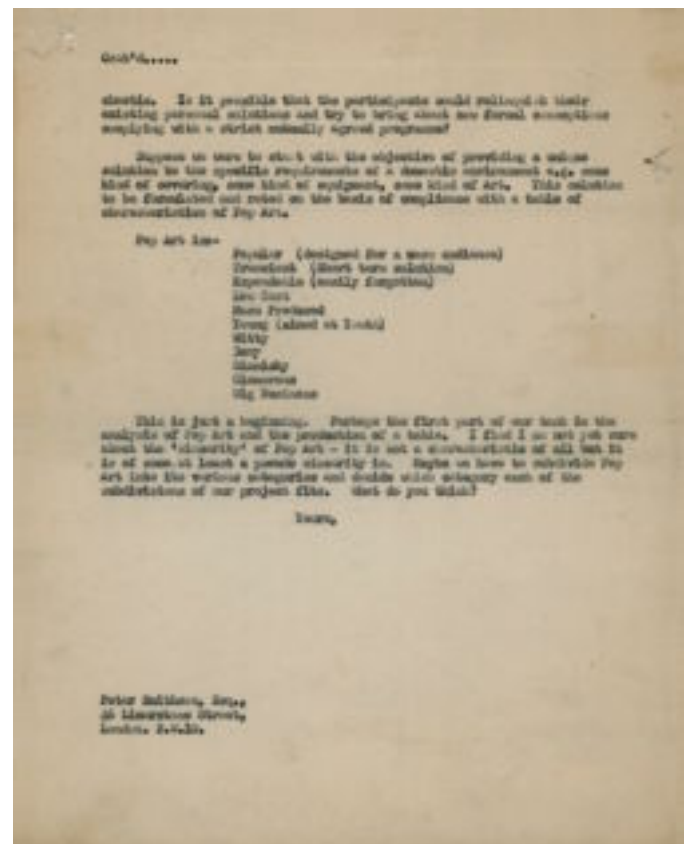
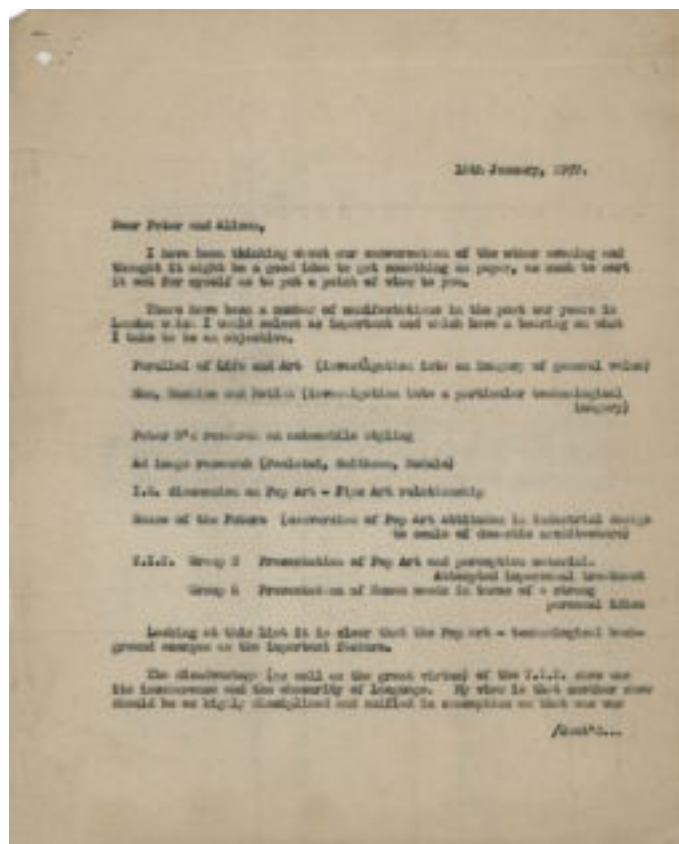
Miss Mundo. Título por el que compiten anualmente hembras de la raza humana. Cada aspirante representanta el ideal de belleza física de su país.

Doblado. El proceso de grabar las voces por separado a la filmación del acto de hablar y cantar y combinar posteriormente ambas cosas. No es necesario que la voz sea la de la persona filmada ni las palabras tienen que estar en el mismo idioma que las utilizadas por el actor.

Afirmativo. Sí. Expresión algo forzada de la necesidad de concluir con una nota retórica solemnemente positiva. Un arte con intención afirmativa no es necesariamente acrítico; aunque afirmo que, en el contexto de nuestra cultura actual, no será aristotélico. Aunque no se hagan juicios de valor, seguirá conservándose el valor del pensamiento, la vida y el amor humanos... junto con una desesperada esperanza en su cursi futuro.

Traducción Álvaro Llamas

Original de la carta mecanografiada de Richard Hamilton en 1957, que establece una definición del arte pop.



Queridos Peter y Alison

16 de enero de 1957

He estado pensando en la conversación que tuvimos la otra noche y creo que sería buena idea pasarlo al papel, tanto para ponérmelo en claro yo mismo como para exponeros un punto de vista.

Ha habido una serie de manifestaciones en Londres en los años de posguerra que yo seleccionaría como importantes y que tienen una relación con lo que yo considero un objetivo:

- Parallel of Life and Art* (investigación sobre unas imágenes de valor general).
- Man, Machine and Motion* (investigación sobre unas imágenes tecnológicas determinadas).
- Estudio de Reyner Banham sobre la estilización en los coches.
- Estudio sobre las imágenes de los anuncios (Paolozzi, Smithson, McHale).
- Discusión del I.G. sobre la relación Pop Art - Bellas Artes
- Casa del Futuro (conversación a la escala de la arquitectura doméstica de las ideas del Pop Art sobre el diseño industrial).
- T.I.T. La presentación del Grupo 2 del Pop Art y del material de percepción intentaba un tratamiento impersonal.
- La presentación del Grupo 6 de las necesidades humanas en términos de lenguaje fuerte y personal.

Viendo esta lista es evidente que el mundo del Pop Art - Tecnología resalta como rasgo importante.

La desventaja (y también la gran virtud) de la exposición T.I.T. era su incoherencia y la oscuridad del lenguaje. Mi punto de vista es que una nueva exposición debería ser tan disciplinada y unificada en su concepción como caótica fue esta. ¿Sería posible que los participantes renunciaran a las soluciones personales que tienen y trataran de producir alguna concepción formal nueva ajustándose a un estricto programa confeccionado de común acuerdo?

Supongamos que tenemos que empezar con el objetivo de proporcionar una única solución a las necesidades específicas de un ambiente doméstico, por ejemplo cierto tipo de cobijo, cierto tipo de equipamiento, cierto tipo de arte. Esta solución podría entonces formularse y valorarse de acuerdo con una tabla de características del Pop Art.

- El Pop Art es:
- Popular (diseñado para un público masivo)
 - Pasajero (solución a corto plazo)
 - Desechable (se olvida fácilmente)
 - De bajo coste
 - Producido en masa
 - Joven (dirigido a la juventud)
 - Ingenioso
 - Sexy
 - Astuto publicitariamente
 - Encantador
 - Gran negocio

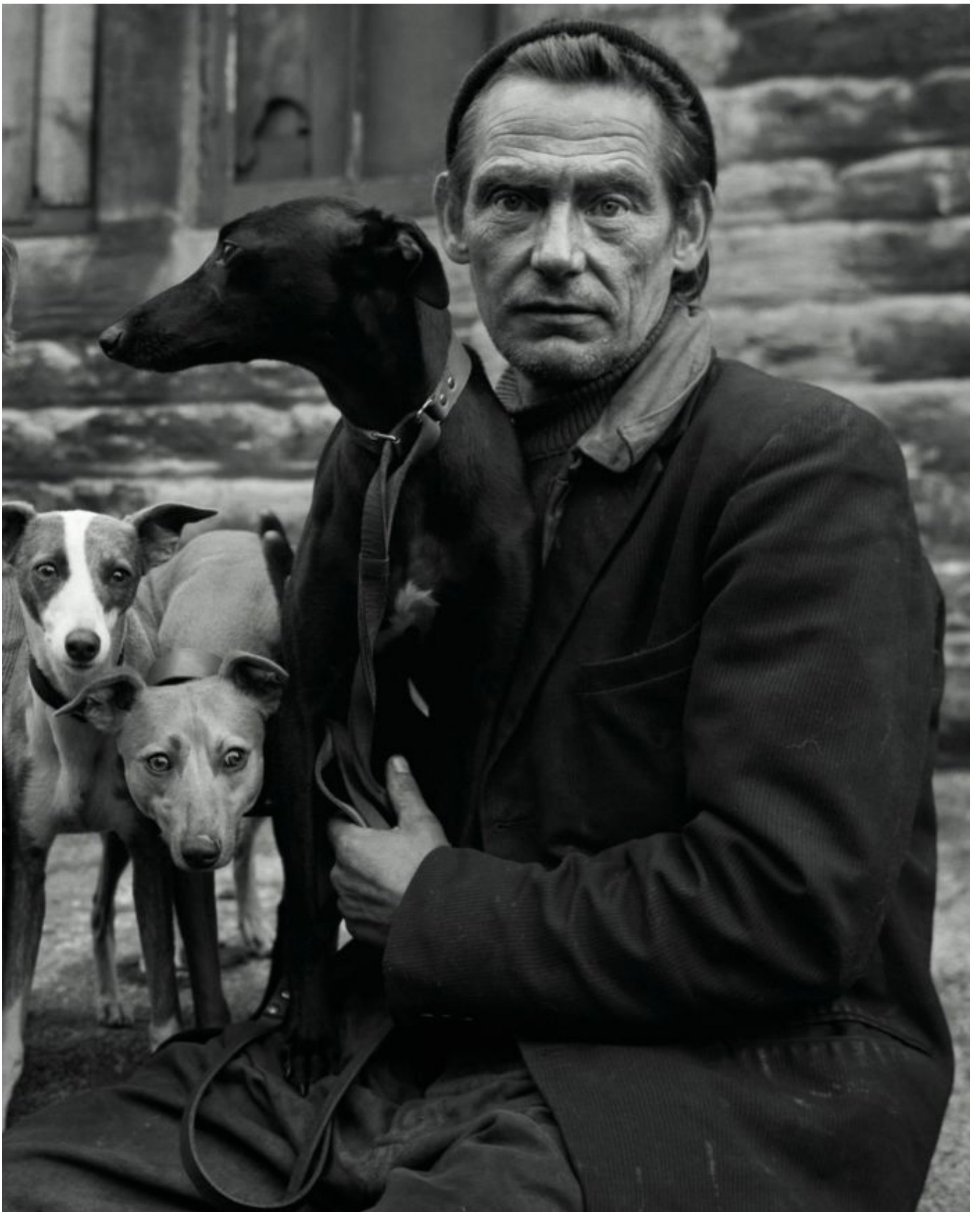
Esto es solo un comienzo. Tal vez lo primero en nuestra tarea sea el análisis del Pop Art y la presentación de esa tabla. Creo que no estoy seguro aún de la "sinceridad" del Pop Art. No es una característica de todo pero sí de parte del Pop; por lo menos la pseudosinceridad sí que lo es. Quizá tengamos que subdividir el Pop Art en varias categorías y decidir en qué categoría encaja cada una de las subdivisiones de nuestro proyecto. ¿Cuál es vuestra opinión?

Vuestro,

Chris Killip

Tierras del Norte

El trabajo de Chris Killip (1946) desarrollado entre 1968 y 2004 ofrece un documento sobre cómo la clase trabajadora fue desarraigada de la Revolución industrial. El escenario de su fotografía es el nordeste de Inglaterra, ese territorio en el que los grandes argumentos de la industria pesada (minería, siderurgia, astilleros) fueron poco a poco quebrando como un gigante que se derrumbó sin remisión. Fue la época agria de Margaret Thatcher y también del nacimiento del punk y de otros gritos airados en la escena sociocultural que no auspiciaban ningún futuro. El ojo de Killip, heredero de las incursiones pioneras de Sander y Strand en el mundo operario, registró escenas inolvidables con la dureza de un minero que explora las galerías subterráneas del desencanto. Su lírica violenta retrató un campo de batalla en el que la infancia sigue jugando a la rayuela sobre el funesto panorama de la crisis. Industrias, pueblos, muelles, habitaciones y rostros que no esconden el hollín de un gran colapso son los actores de este nutrido conjunto de desheredados y supervivientes que, vistos desde la distancia, tienen el alma en vilo como en una función teatral de Samuel Beckett. Killip es en la actualidad profesor en la Universidad de Harvard, Estados Unidos.



Criador de galgos, Huddersfield, 1973.



Viviendas y astillero, Wallsend, Tyneside, 1975.



Viviendas con cisne de astillero, Wallsend, Tyneside, 1975.



Casa en ruinas, Wallsend, Tyneside, 1981.



Juventud en la pared, Jarrow, Tyneside, 1976.



Padre e hijo presenciando un desfile, West End, Newcastle, 1980.



Torso, Pelaw, Gateshead, Tyneside, 1978.

PORTFOLIO



Expositor de latas de judías en un supermercado, North Shields, Tyneside, 1981.



Celebración del Jubileo de Plata de la reina, North Shields, Tyneside, 1977.



Bever, Skinningrove, North Yorkshire, 1981.



Gente y cangrejos, Skinningrove, North Yorkshire, 1981.



Rocker y Rosie volviendo a casa, Lynemouth, Northumberland, 1984.



Helen con su hula-hop, Lynemouth, Northumberland, 1984.



Celebración de la boda real, North Shields, Tyneside, 1981.



Pared del amor verdadero, Gateshead Town Center, Tyneside, 1975.

DEBATE La obra del cineasta finlandés Aki Kaurismäki (1957) es un compendio de un mundo que reclama un lugar para los perdedores y los objetos perdidos al mismo tiempo. Una declaración radical de ternura y melodrama teñida de un sonriente humor negro.

El juglar de la mercancía

(Aki Kaurismäki)

Aki Kaurismäki (Orimattila, Finlandia, 1957) *culparía* a Ozu de ser su iniciador al mundo del cine: “Es culpa tuya”, diría. El japonés habría sido el culpable de que emprendiera su propia “búsqueda de la tetera roja” (la tetera roja que aparece en una de las escenas de *Cuentos de Tokio*, cual tótem cotidiano y chillón, relegando a los personajes a un segundo plano).

Esa tetera roja anuncia ya el lugar privilegiado que los objetos ocuparán en las historias de Kaurismäki, llenas de *outsiders* del mundo de las cosas (copias sin original, anónimas, bodegones de producción industrial y *packaging* de consumo masivo, objetos cotidianos, envejecidos por el uso, pasados de moda, todos carne de basurero) en perfecta armonía con los seres que pueblan sus películas, *outsiders* o casi, taciturnos y tiernos, solitarios y melancólicos, espíritus libres: matarifes, basureros, mineros en paro, cajeras de supermercado, limpiabotas... En las películas de Kaurismäki, juglar de la mercancía, reconocemos esa tristeza genuinamente *kitsch*, la melancolía de la copia, de lo pasado de moda.

En términos narrativos, Kaurismäki procede superponiendo a la simplicidad de la historia lineal, de enorme precisión y claridad, que cuentan sus películas, el magma proteico de la evocación, mediante un sofisticado sistema intertextual y de despliegue citacional y alusividad: “Si mi cita se

inspira de un cuadro, entonces se trata de la luz, los colores y la composición. Si se inspira de una película, se trata de actores, de gestos, de réplicas y de comportamientos [...]. Los archivos fueron mi escuela de cine [...]. Lo poco que sé de cine lo sé a base de ver películas”.

La narración funciona, por lo tanto, en dos planos: En el primero, que vamos a llamar de *superficie* (y no se confunda superficie con superficialidad) nos encontramos con historias simples, engarzadas causalmente, contadas con los mínimos elementos. En el segundo, que podríamos denominar *soterrado*, se agolpa un magma de cameos y homenajes que harían las delicias del cinéfilo en busca de guiños, el encovado barroco palimpséstico de sus relatos.

Por otra parte, sus personajes *sociológicos* (cajeras de supermercado, basureros, mineros, camareños...) pronto viran hacia lo arquetípico: “Siempre empiezo con realismo cotidiano, con situaciones cotidianas, después lo voy haciendo más y más oscuro y al final es un melodrama”.

Pero pese a todo, algo *crudo* permanece tras toda esa estilización melodramática. El paraíso de los amantes en Kaurismäki se llama Siberia o Tallin. Posiblemente el reino de sus entrañables perdedores esté en algún lugar intermedio entre la fábula y el documento. El nombre de ese purgatorio de las formas de la representación, en el que la abstracción nace de la tozuda perseverancia en el plano de

lo concreto, puntuado de rojos, amarillos y verdes y rodeado de azul viral, está todavía por precisar.

Amén de una cierta *teatralidad*, reconocemos en sus películas el lado *gore* de los cuentos: el exceso, la muerte y la atrocidad manifestándose a discreción pero sin algarada, sin aparato *sentimental*, ese momento excesivo, pero casi sin expresión. Y también la sencillez rotunda de los cuentos, su avanzar implacable, sin vericuetos, subtramas ni entreveros psicológicos. Aunque detrás se agazape una verdadera polifonía citacional, como ya se ha dicho: “Cuando ruedo, estoy tan sobreexcitado que todo tipo de cosas bullen y se mezclan en mi cabeza. Conviven en armonía en la historia del cine, los hipopótamos, los garajes y los kleenex”.

Igual que Baudelaire, Kaurismäki establece su propia fraternidad de *miasmas morbides* y *air supérieur*, hace colisionar la mercadería obsoleta, casi residual y lo *espiritual*; la alta cultura y la cultura industrial, de una forma radicalmente suya (véase el final de *Hamlet* para asistir a una excepcional muestra de *sublime industrial*, o la heroica muerte de Juha en el vertedero, o al comienzo de su ópera prima, en la que la primera escena de su *inadaptación* de *Crimen y castigo* acontece en un matadero con una versión de la *Serenata* de Schubert de fondo, sonando, como siempre, de principio a fin).

Si bien Kaurismäki es un cineasta de enorme precisión, sintético, capaz de expresar lo máximo



En la página de la derecha, una imagen del episodio *Dogs Have No Hell* (2002).

A la izquierda, escena de *Crimen y castigo* (1983).



con el mínimo de elementos, hay que aplicarle el marchamo de *minimalista* con cuidado.

A diferencia de la pulcritud minimalista, hecha para que las huellas puedan ser eliminadas de manera efectiva de sus superficies lisas, sin *guaridas* en las que la materia de las horas y la pátina del uso puedan refugiarse, el sistema objetual y humano que pone en escena Kaurismäki acumula la mugre del uso, la pátina del contacto, el rastro de las horas y los envites de la vida. Es pura huella.

Otro elemento esencial en su cine es la música, siempre presente: “Lo que realmente me gusta es mezclar música”, afirmaba. Música clásica, rock, pop, jazz, tango, música popular finlandesa... se mezclan de manera (sorprendentemente) fluida. De hecho, su primera incursión como director, a medias con su hermano Mika, fue con *El gesto de Saimaa* (1981), un documental sobre grupos de rock fineses.

Y, por supuesto, está el humor: “Todo lo que puedo aportar al mundo, lo siento así, es el humor. Negro”.

Ese humor fino, entre irónico y tierno, melancólico, surrealista que no concita la carcajada (“Odio a la gente que ríe, hace tanto ruido”) sino el sonreírse, y que recorre los, por otra parte, más bien penosos, incluso míseros, destinos filmicos que Kaurismäki lleva a la pantalla.

Además de sus películas, Kaurismäki nos ha dejado algunos jugosos textos en los que, bajo la apariencia de críticas cinematográficas, expone su propio ideario filmico. Que uno de esos manifiestos filmicos —*Baudelaire, delirios febriles*, escrito en 1980 por un joven Kaurismäki para la revista de cine finlandesa *Filmihullu*— arranque bajo la

sombra de un poeta que, como bien dijera Walter Benjamin, osó “hacer poesía con motivos no poéticos”, dando cabida a lo que es de este mundo, al *niemandland* de la materia (“eterno y mudo, como la materia”), a lo abolido y a las ruinas sin *pathos*, a lo que el *establishment* consideraría en las antípodas de lo *espiritual*, esto no es casual. Como hemos dicho, también el cine de Kaurismäki se juega en ese terreno de los olvidados, hombres y objetos y signos, de los huérfanos de la moda y de la sociedad, entrañables *outsiders* en esta ocasión, a los que Kaurismäki filma con enorme delicadeza, casi con reverencia. Y también es en ese lugar, por cierto, donde la mercancía y lo pasajero alcanzan una radicalidad inesperada, una realidad inesperada.

Este manifiesto del que hablamos, camuflado bajo un ejercicio de crítica cinematográfica y cuyos epígrafes son frases extraídas de *Mi corazón al desnudo* de Baudelaire, tiene la misma naturaleza que su cine.

Bajo su aparente simplicidad y su carácter directo, es complejo y radical. Son hojas, breves, pero llenas de pasadizos secretos, de entradas camufladas, que se abren a cientos de hojas más.

En *Baudelaire, delirios febriles* describe con precisión el que será su universo filmico, las que serán sus propias *fleurs du mal*. Encontramos en el texto la inteligente irreverencia de Kaurismäki, su visión clara de lo viejo y de lo nuevo, su sentido del humor, su ironía mayéutica, su olímpica ausencia de pedantería, a Brautigan y a Godard, a Nazarín y a Stalker...

El mismo don para la síntesis, la precisión y la misma justeza y control milimétrico de los mate-

riales que apreciamos en su cine, la vemos también en sus escritos y en el párrafo que sigue, extracto de un texto que tituló *Cowboys*, en el que retrata a la perfección a los cowboys de cuello azul que pueblan su cine:

“Los cowboys no son de este mundo. Son pura ficción. Un mito moderno del siglo [...]. Para mí son trabajadores, sentados firmemente en la silla de montar. No tienen ninguna oportunidad, pero difunden buenos sentimientos. Se muestran obstinados contra la cultura y la civilización, y sin embargo, podemos ver fácilmente en ellos el arquetipo de un mundo distinto [...]. Son hombres sin hogar y sin esperanza [...]. Pertenecen a la clase trabajadora o están sin trabajo, tienen una relación especial con la naturaleza y con la libertad. Van y vienen cuando quieren [...] Los cowboys siempre deben beber mucho [...] Nunca claudican, ni siquiera en situaciones extremas [...] El cowboy está acostumbrado a la soledad y al silencio y en realidad es muy tímido [...]. El sexo es una traición a sus ideales [...] Viven en su propio mundo en algún lugar entre la naturaleza y la ciudad, entre el hombre y el animal, entre el día y la noche [...] Por su manera de hablar y de moverse actúan a veces como sobre el escenario de un teatro [...] Son los últimos verdaderos outsiders de la cultura popular [...]. El desasosiego anida en el alma del cowboy”. ❖

Pilar Carrera, es profesora de la Universidad Carlos III de Madrid y autora del libro *Aki Kaurismäki* (Cátedra, 2012).

DEBATE Manifiesto por un cine directo y conciso y demoledora crítica contra el cine finés del momento o la pedantería que invoca a Griffith o a Eisenstein, el siguiente *delirio* es una prueba más de un cineasta radical que siempre combatió con la ironía y el humorismo.

Baudelaire, delirios febriles

Por Aki Kaurismäki

Epígrafe: "Permitidme que no os ofrezca la cabeza, dice el extranjero.

— Ah, caballero, se escandalizó Shaunard, no me importaría".

(Henri Murger, Escenas de la vida bohemia)

"El francés es un animal de corral tan bien domesticado que no se atreve a saltar ninguna empalizada. Ver sus gustos en arte y literatura. Es un animal de raza latina; no le disgusta la basura en su casa, y, en literatura, es escatólogo. Se vuelve loco por los excrementos..."

(Charles Baudelaire, Mi corazón al desnudo)

Pero ¿qué nos importan los franceses? El cine finlandés de estos últimos años es indudablemente arte, pero ¿es cine?

Una película debe ser en primer lugar, para parafrasear a Baudelaire, *una gran película y sagrada para su autor*. Eso es todo. Puesto que cuando se habla de cine comprometido o de cine de vanguardia, "esas costumbres de metáforas militares denotan espíritus no militantes, sino hechos para la disciplina, es decir, para el conformismo, espíritus nacidos domesticados, espíritus belgas, que no pueden pensar más que en sociedad".

Y puesto que decimos que el cine debe ser santo para su autor esto quiere decir que *l'auteur*¹ en cuestión detesta probablemente su obra y no quiere hablar de ella a ningún precio, porque un gran filme lleva inevitablemente a su realizador a medir mejor su propia insignificancia y lo abandona desnudo, o solo le deja en el mejor de los casos harapos raídos para protegerse del frío.

Y nadie quiere encontrarse en medio de los lobos.

Salvo quizás los héroes míticos de Ostrovski.

"¿Dónde están nuestros amigos muertos?"

Digamos de inmediato que si hablamos de películas que habría que hacer, Eisenstein y Griffith no nos son de ninguna ayuda, igual que el filósofo de hoy no puede esperar nada de Sócrates (por otra

parte la filosofía está muerta), o, para ser todavía más precisos: el enfermo no tiene nada que hacer con médicos que le colocan doce sanguijuelas en la nariz cuando tiene rota la columna vertebral.

Godard (que ha demostrado una vez más recientemente que el cine no estaba muerto) dijo en una entrevista, a comienzos de los años sesenta, que la Nouvelle Vague francesa representaba en cierta forma la primera generación de críticos y realizadores que podía (y debía) hablar de la historia del cine. Griffith, Lubitsch y Eisenstein, explicaba, vivieron una vez e hicieron películas (Cine) y constituyen ahora una historia de este arte que es imposible ignorar por completo, igual que un joven y debutante autor de teatro sabe que Molière ha vivido y escrito y que sus piezas, destacables según los criterios hoy vigentes, ofrecen un ejemplo que merece la pena ser estudiado.

Dicho de otra manera, contrariamente a Koulechov y Sennet (por no hablar de Méliès, que era un genio) que debieron ellos mismos inventar (en un café o en una cuneta, según el caso) la técnica de la narración de sus películas y luchar para deshacerse de la dramaturgia literaria y teatral (cualquiera que fuese), Welles, Becker y Godard todavía más eran prisioneros de las películas realizadas antes de ellos. Su conciencia había sido atravesada por un número caótico de películas, de rostros, de estilos y de historias, y habían llorado tanto en primera fila que ya no sabían qué ideas eran suyas y cuales eran de Pabst. ¡Destruyéndose quizás!

Después de que el Moloc del progreso engullese el cine mudo, nadie puede ya, concretamente, controlar toda la historia del cine. ¡Esta es la razón por la que se ha inventado el aspirador!

No se puede uno desembarazar de la tradición. Para Godard, Truffaut, Chabrol y Rohmer en Francia, después para Straub, Herzog y Fassbinder en la RFA (aunque menos claramente), la tradición,

la historia del cine, englobaba todo desde Lumière hasta Dreyer y hasta Ray (incluso Preminger).

Debían estudiar, plagiar y honrar a Hawks, Ford y Eisenstein para poder aproximarse a Stendhal y Shakespeare.

"Nada más interesante sobre la Tierra que las religiones".

Para avanzar —hacia el horizonte, donde se encuentra el objetivo último, si hay alguno— volvamos a Finlandia. A esas películas que habría que hacer aquí, porque es necesario.

Nosotros, finlandeses, somos como todo el mundo sabe un pueblo trabajador y temeroso de Dios, y Shakespeare no nos sirve de consuelo. También amamos los excrementos, aunque no nos resulta desagradable experimentar el escalofrío provocado por el Arte. ¿Cuál es la tradición sobre la que deberían ser edificadas las hipotéticas obras

maestras por venir? Si creemos a *Filmihullu* deberíamos basarnos en Brecht, Eisler y Eisenstein, y dar categóricamente la espalda al nuevo cine americano.

Queridos pequeños lectores, ¿creéis que Richard Brautigan ha pescado su trucha jorobada con un biberón?

Está bien rendir de vez en cuando un homenaje póstumo a Eisenstein, pero hace dieciocho años que no tiene ninguna utilidad para nadie (ni ningún encanto), y nunca lo ha tenido para los realizadores finlandeses (quizás dio una idea o dos a Tapiovaara). En cuanto a hablar de Brecht y del cine es una pérdida de tiempo (si

estás en un café y sale el tema, vete al baño). *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1933) es una obra más bien mediocre, fría y clínica, desaconsejada a los niños y a los adolescentes. ¿Qué significa un reloj olvidado sobre el alféizar de la ventana cuando Charles Boyer blande su llave inglesa en *Arco de Triunfo* (Lewis Milestone, 1948) o qué revela el rostro de Nazarín cuando le ofrecen una piña? ¿Qué es la libertad?

.....
"Nosotros,
finlandeses,
somos,
como todo el
mundo sabe,
un pueblo
trabajador
y temeroso
de Dios"
.....

Godard es Godard y Kurkvaara es Kurkvaara, pero no tan claramente.

Finlandia también tiene por supuesto sus propias tradiciones culturales: necesariamente habéis oído hablar de Eino Leino, de Maiju Lassila y de Olavi Paavolainen. Un Lassila o un Leino habrían podido, en sí, aportar alguna cosa al nuevo cine finlandés, como Stendhal y Balzac para la Nouvelle Vague francesa, por ejemplo. Pero esta posibilidad ha sido cortada de raíz, de manera bastante trivial, haciendo películas sobre ellos y simplificando su pensamiento con el fin de democratizarlo y hacerlo accesible al gran público: “La vida es una rata hambrienta que mordera al hombre”. El habitante de los suburbios dirigiéndose en autobús al centro de la ciudad sin duda no lo había sospechado nunca antes de la campaña publicitaria para *Flame Top* (*Tulipää*, Pirjo Honkasalo, 1980).

Para ser franco (¿pero acaso les mentaría?), hay que decir que no se trata tanto, con la inundación de carteles, de promoción y de bla-bla organizado alrededor de *Flame Top*, de una tentativa de los autores por salvar su piel, su empresa y su porvenir, junto con el deseo indudablemente sincero de los periodistas de ayudarles, ni incluso de un verdadero debate sobre las dificultades económicas del cine finlandés, sino de un verdadero atentado contra la vida privada.

El resultado es que esta obra, que parecía ser a primera vista una bella película con la impronta de una estricta moral, empieza a tener decididamente el aspecto, bajo todo este aparataje, de un desagradable artefacto informe e insignificante. Y el año próximo, por supuesto, se citará a Paavolainen más allá de lo soportable.

Pero el hecho es (como Hawks nos ha demostrado) que lo único que el hombre tiene que perder es el respeto a sí mismo.

“La frase de Saint-Marc Girardin encierra un odio inmenso contra lo sublime”.

Para volver al tema del que un violento ataque de tos nos ha apartado, la tradición sobre la cual quizás se podría uno apoyar para hacer películas en este país empieza al final de los años cincuenta, pasa por las cumbres francesas y alemanas mencionadas anteriormente y llega hasta el nuevo cine americano, que ha sido completamente excluido del debate en este país.

Estos fenómenos deberían ahora ser estudiados, de todos modos, puesto que esas películas contienen todo lo que queda de vivo en la historia del arte y que nos interesa, comprendido lo que Eisenstein y Brecht nos han dejado (aunque bajo una forma difícilmente perceptible).

Sabemos ciertamente, en este país, debatir futilidades en términos brillantísimos: se trata del mensaje y su sentido, de las notas dispersas sobre el cine redactadas por un difunto teórico del teatro, de las madres de compositor, de los espejos y los reflejos. Pero no de los problemas en sí, de las dunas de arena de Benghazi y los snack-bars de la Esplanade, de los comandos de paracaidistas y los hipopótamos.

El debate finlandés sobre el cine se parece al de aquellos círculos literarios en los que solo se disertaría sobre la literatura anterior a Hugo o del teatro de antes de Meyerhold.

No podemos sino, una vez más, remitirnos a Baudelaire: “La civilización no está en el gas, ni en el vapor, ni en las mesas giratorias. Está en la disminución de las huellas del pecado original”.

“El arte es un agente civilizador (Castagnary)”.

¿Por qué *Stalker* (1979) de Tarkovski debería interesarme, o a ti, o al otro? ¿Por qué la película *La celda de la violación* (Michael Miller, 1976) no es considerada habitualmente digna de alimentar el debate cultural? ¿Por qué la revista *Pahkasika* ha accedido simultáneamente a la difusión en quioscos y a la reputación del *Helsingin Sanomat*? ¿Qué hacer contra el hambre en el mundo? ¿Por qué la vida es decepcionante?

¡Preguntas, preguntas, preguntas! La existencia es complicada y el mundo difícil de aprehender. ¿Qué decir de una sociedad que ha forzado a Antti *Angst* Alanen a emigrar a Suecia? ¡Estafa! El cine es indispensable, no la vida. ¿El mundo merece ser salvado por otra razón que no sea el cine? ¿La gente puede contentarse con patos de plástico y serpentinatas, o necesita algo más? ¿Pero qué? ¿Por qué las chicas dejan a los chicos y por qué los chicos engañan a las chicas?

“La música da la idea del espacio”.

Si planteo estas preguntas es para demostrar que no todo es tan simple. ¡Granujas!

Pero me doy cuenta de repente de que todo esto que acabo de escribir es solo una sarta de sandeces (no lo lean), que solo se trata, cuando se hacen películas (como todo el mundo admite pero nadie cree), de contar historias (Hawks a los jóvenes directores: “Si tenéis una historia, filmadla”). Una cosa más: si el guionista y el director no buscan a toda costa transmitir un mensaje, conseguirán probablemente decir algo. Y a la inversa.

Mientras no seamos capaces de hacer sobre la revuelta de los *maillotins* finlandeses una película de aventuras del tipo de *Los siete samuráis* (Akira Kurosawa, 1954), es completamente inútil enredar con primeros planos de Esko Salminen pertrechado con una falsa barba y una gorra a lo Väinämöinen. La idea que los productores se hacen de una joven.

¿Por qué un realizador finlandés debutante nacido en los años sesenta hará probablemente una película sobre la Guerra de Invierno². Y puesto que su primera película será también la última y que su realización será de todas formas un suicidio, mejor morir con las botas puestas: ya puestos, ¿por qué no *El almuerzo desnudo* o un *Crimen y castigo* moderno? ¿Quizás habría que confiar las cámaras a enarenadores y revocadores? ¿Se han dado cuenta, por cierto, de cuán maravilloso estudio cinematográfico sería la sede del Parlamento?

Los problemas del cine finlandés son, es cierto, esencialmente financieros pero, con el doble de dinero, ¿nos contentaríamos con realizar en

el mismo año un filme sobre Lönnrot y otro sobre Snellman, y de propina dos adaptaciones de Päätaalo?

El dinero no es, sin embargo, un material muy interesante y hablar de él no tiene nada de genial, contrariamente al hecho de que todo arte es una forma de prostitución (sin hablar del periodismo). Todo esto es, sin embargo, cansino. “Veillot es tan grosero y enemigo de las artes que se diría que toda la *democracia* del mundo se ha refugiado en su seno”.

A veces una tarde melancólica.

He intentado explicar aquí en términos diversos y múltiples de qué se trataba, pero sin conseguirlo, debido a mi mediocridad. Tengo, sin embargo, la impresión de que nuestro cine, estos últimos años, ha tocado fondo, y es imposible caer más bajo por este camino. La mayoría de las nuevas películas se sostienen extrañamente apoyadas en una esquina, la espalda torcida, e intentan, en esta posición, mantener la atención del espectador en lugar de hacerle muecas hilarantes desde lo alto del campanario o de darle de vez en cuando un puntapié formativo.

Quizás sería bueno sonarse la nariz, y quizás no es indis-

pensable querer meter siempre absolutamente todo en cada película, y es mejor guardarse en el bolsillo algunas decepciones, angustias y sabidurías. No dejar a los escritores tocar los guiones, ni triturar cada réplica durante horas hasta la extenuación, hasta el punto de que alcance apenas a arrastrarse desde la boca del actor hasta debajo de la cama. Dicho de otra manera: habría que hacer películas directas, concisas y de una incomparable belleza, puesto que cada uno sabe que *Solo los ángeles tienen alas* dice más sobre la vida que las verdes brumas de calor de las tardes húmedas de verano.

“Después de una orgía, uno se siente siempre más solo, más abandonado” (Baudelaire). ❖

.....
Texto publicado originalmente en finlandés en 1980 en la revista Filmihullu y reimpresso en su versión francesa en “Aki Kaurismäki” de Peter Von Bagh (Cahiers du Cinéma, 2006). Traducido del francés por Pilar Carrera.

Referencias: Baudelaire, *Mon coeur mis a nu: Journal intime*; Milne, *Godard on Godard*; *Film bei Brecht*; *Uusi sivistyssanakirja* (Nuevo diccionario de palabras cultas)

1 En francés, en el original.
 2 Ver Joppe Karhunen, *Taistelujen miehet* [Hombres en lucha], WSOY, 1972.

DEBATE Luis Buñuel, hijo del surrealismo, fue uno de los directores de cine más visionarios y perturbadores de la historia. En España, en París o en México realizó una filmografía rabiosa y revolucionaria que Kaurismäki reivindica con devoción de discípulo.

LUIS BUÑUEL

Y la muerte de Dios

Por Aki Kaurismäki

Siempre he seguido las directrices que me ha dado el surrealismo: la necesidad de comer no justifica la prostitución del arte. Estoy en contra de la moral convencional, de las ilusiones tradicionales, de toda la maldad moral de la sociedad. La moral de la burguesía es, en mi opinión, amoral, puesto que sus fundamentos son las instituciones más injustas: la religión, la patria, la familia y los demás pilares de la sociedad.

De los maestros que comenzaron su trayectoria en la era del cine mudo, Luis Buñuel es el único director de cine que se mantiene vivo, ahora, que Chaplin y Renoir también han pasado a los estudios de cine más bienaventurados. Ya nos quedan pocos cineastas originales que hayan dejado su huella imborrable en la historia del cine.

No obstante, el hecho de si Buñuel se siente ahora como un viejo solitario es totalmente irrelevante a la hora de evaluar su obra, compleja pero claramente perfilada.

Lema: “Tengo la intención de demostrar con un ojo frío y blanco lo que se ha hecho aquí en la tierra en nombre de Dios” (Buñuel).

Cuando Buñuel creó sus primeras obras maestras (la mayoría de las películas de Buñuel son obras maestras), *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1930), fueron atacadas por la Iglesia, la burguesía y los fascistas franceses, todos a una, armados con la declaración de excomunión, las bombas de humo y la prohibición de proyección. El surrealismo y sus manifestaciones cineastas estaban en conflicto irremediable con la sociedad burguesa.

Cuando Buñuel, medio siglo después, hizo la película *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), los círculos de la alta sociedad estaban encantados y Buñuel fue galardonado inmediatamente con el Oscar por la mejor dirección. En vez de los surrealistas y vanguardistas, exteriormente totalmente incomprensibles, ahora los teatros estaban poblados por miles de abrigos de visón y fracs estereotipados, cuyos portadores emitían sin cesar gritos de entusiasmo, aunque no entendían nada de la película, simplemente porque todo era tan *original*.

El mismo fenómeno surgió también ya con *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Y sin embargo también estas películas se mofan implacablemente de la moral y de las costumbres burguesas.

¿Y cómo deberíamos explicar esto? ¿Será que Buñuel ya estaba más apaciguado y había empezado a sentir lástima de sus víctimas? La explicación parcial es obviamente el desmoronamiento de los valores tradicionales, surgido durante ese medio siglo, y el decrecimiento de la influencia de la Iglesia. La Segunda Guerra Mundial no dejó piedra sobre piedra de los antiguos conceptos del honor, y por otro lado tampoco era la época más propicia para fomentar la fe de los hombres en el Todopoderoso. Y, por otro lado, también el poder que antes ostentaban la élite social y la antigua clase alta en general, se había desmoronado. Y, además, los hombres de negocios no van al cine.

La moral y la visión. No obstante, no conviene engañarse imaginando que la hipocresía y los conceptos osificados de la moral hubiesen desaparecido del mundo, dejando paso a la transigencia y a la humanidad. Es simplemente que Buñuel, por su parte, ha engañado a sus eternos enemigos, ha conseguido que —sin darse cuenta— la burguesía se esté riendo de sí misma. Les divierte ver las costumbres perversas y la moral igualmente perversa de los burgueses de las películas de Buñuel, pero no se dan cuenta de que ellos mismos siguen los mismos ritos y poseen la misma moral en su vida cotidiana, justo después de salir del cine.

Y eso es muy triste. Porque de esta manera tampoco aprenden nada. O quizás ellos (inosotros!) se ríen tanto, para que los otros no se den cuenta de que se han identificado en la película.

Sea como sea, Buñuel ha empezado a utilizar métodos más sutiles, cuya consecuencia inevitable es que el impacto es menor. El *blasfemo* se ha convertido en satírico.

En nombre de la verdad tengo que decir que la última película de Buñuel no da en realidad ningún motivo para enfadarse, ni siquiera para el más recalcitrante guardián de la moral. Es una película en la cual yo ya no identifico a mi maestro, y después de la cual, en mi opinión, Buñuel podría perfectamente seguir el camino de Chaplin y de Renoir y hacer películas sobre ángeles para los ángeles.

Pero antes de que dejemos a este viejo sacando brillo a su colección de armas, debemos estu-

diar qué es lo que ha conseguido antes de esto. Grosso modo, las películas de Buñuel pueden ser divididas en tres grupos: Una trilogía, más bien inconsistente, de tres películas surrealistas, que incluye, además de las dos antes mencionadas, también *Las Hurdes* (1932). Luego la serie de películas mejicanas que comienza con *Los Olvidados* (1950), y por último las películas hechas durante las dos últimas décadas en España, Italia, México y Francia.

No obstante, todas estas películas forman una línea bastante clara, cuyos extremos están sorprendentemente cerca el uno del otro. Su denominador común es la misma moral, y la visión extraordinaria que tiene Buñuel del mundo y de los objetos. La forma

.....
“Tengo la intención de demostrar con un ojo frío y blanco lo que se ha hecho aquí en la tierra en nombre de Dios” (Buñuel)
.....

de Buñuel de hacer películas no es —en sí— tan excepcional en cuanto a su forma de rodar o de cortar, pero aún así es inimitable. En este aspecto —como en otros muchos— Robert Bresson está muy cerca de Buñuel. La diferencia con los convencionales narradores de la trama nace en su caso mayormente de la forma de utilizar los actores y de la forma de describir los objetos, dar un énfasis especial a unos objetos y unas acciones, en sí totalmente cotidianos. Son materialistas en segunda potencia, separan el espíritu de los objetos. La toma de Buñuel

es inconfundible, tiene una forma totalmente antinarcisista y, sin embargo, poética de acercarse al objeto: entra directamente en lo que ha visto y sentido, sin una mínima intención de embellecerlo.

Escuela de jesuitas. Luis Buñuel nació en un día claro y diáfano de la primavera invernal de 1900 en Calanda, provincia de Teruel, España, y no sin razón. Vivió su infancia en un ambiente casi medieval. Más tarde él mismo ha contado que los dos sentimientos fundamentales de su infancia fueron un profundo erotismo —que primero se canalizó en religiosidad— y una permanente conciencia de la mortalidad. Eso explica en parte las posteriores obras de este hombre.

Tenía padres y todo eso, pero no tiene ninguna importancia en este contexto. En su lugar, lo que sí importa es la escuela de jesuitas a la que



Luis Buñuel lleva una cruz a cuestas durante el rodaje de *La vía láctea*, en 1969. AFP/Getty Images.



iba Buñuel, hasta que se convenció de que Dios había muerto y renunció a su carrera de monje (¿un monje puede tener carrera?), y se trasladó a Madrid para estudiar entomología, filosofía y literatura. “No puedo decir que hubiese sido un miembro de la sociedad moderna antes de cumplir los dieciséis años. El traslado de la provincia a la capital me hizo sentir lo mismo que un peregrino que de repente se encuentra en la Quinta Avenida de Nueva York” (Buñuel).

No obstante, Buñuel no se olvidó de nada de la escuela de jesuitas; especialmente se acordaba de los intentos de los jesuitas de canalizar los sentimientos sexuales de los jóvenes en un amor hacia la Virgen María (lo que les condujo a practicar masturbaciones en grupo delante de su imagen). La escuela se quedó grabada en su mente y le condujo a una reacción violenta contra el cristianismo; le ató al cristianismo de una forma invertida, pero permanente. Esto explica en parte los continuos ataques

de Buñuel contra la Iglesia. Su culminación se encuentra en *La vía láctea* (1969), donde cada uno de los fotogramas es pura religión, cada frase, la película entera, desde el principio hasta el final.

.....
“Nuestro surrealismo fue la lucha contra la Cultura; en teoría éramos enemigos, pero, en la práctica, amigos” (Luis Buñuel)

También es importante el hecho de que Buñuel es español, porque los españoles son gente rara, son a la vez infinitamente religiosos y extremadamente materialistas, y llenos de humor negro.

Un documento de la subconciencia. En 1925 Buñuel se trasladó a París después de haber holgazaneado un tiempo en los círculos universitarios de Madrid. Allí siguió escribiendo poemas, sin tener ni idea de lo que iba a hacer con su vida.

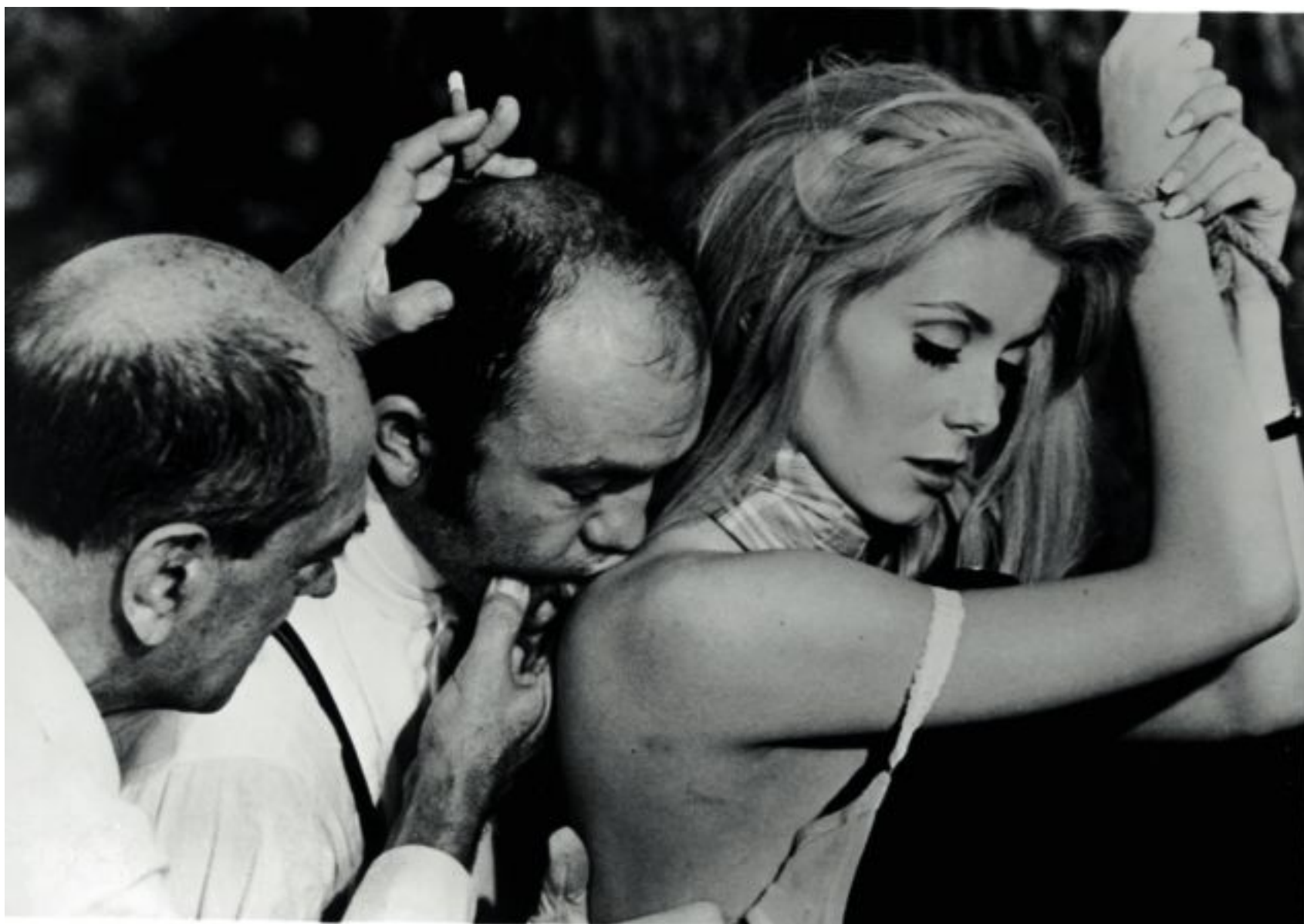
Dirigió una obra de teatro en Ámsterdam y se fue convenciendo poco a poco de las posibilidades de la película como medio de expresión. Así que consiguió meterse como director adjunto de Jean Epstein en la película *La caída de la casa Usher* (1928), entre otras, un producto

del culto a Edgar Allan Poe que se profesaba en esa época.

En el París de los años veinte las tendencias artísticas cambiaban casi a diario. Buñuel se unió a un grupo ligeramente surrealista. “Nuestro surrealismo fue la lucha contra la Cultura; significa que en teoría éramos enemigos, pero en la práctica amigos”.

Luego, en colaboración con Salvador Dalí, Buñuel construye en marzo de 1928 lo que se puede considerar la película experimental más salvaje de la historia. *Un perro andaluz* es una película, donde no aparece ningún perro, pero sí un cierto erizo de mar. Las piezas del rompecabezas de la película son *Tristán e Isolda*, de Wagner, una cantidad ingente de visiones surrealistas llenas de símbolos claramente freudianos, una trama sin elementos narrativos, unos trozos de un tango latinoamericano, algunos subtítulos, como “Érase una vez”, “Aproximadamente a las tres de la mañana” y “Dieciséis años antes”, unos hombres que arrastran pianos de cola cargados con burros muertos, curas y melones, y todo y cualquier cosa que pueda ser frustración, objetos y escenas, ritmo, ritmo, ritmo.

Es incluso un poco más que la suma de sus partes. La primera escena es bastante típica: un hombre (Buñuel) está de pie en la ventana afilando su



En la página de la izquierda, dos de los protagonistas de *Los olvidados*, rodada

en México en 1950. Arriba, Buñuel dando instrucciones en el set durante el rodaje de *Belle*

de *Jour* (1967), con la actriz Catherine Deneuve. Hulton Archives/Getty Images.

navaja de afeitar y mirando a la luna. Una mujer joven está sentada en la terraza. Cuando una delgada nube tapa la luna, el hombre corta el ojo de la mujer de lado a lado, en una toma de un enorme primer plano.

Por supuesto que podemos buscar explicaciones a esto: el ojo cortado es el ojo del espectador, que tiene que ser cortado enseguida, para que el espectador se olvide de todos los bonitos melodramas y tramas convencionales que haya visto hasta ahora, para que pueda recibir lo que le van a dar ahora: una explicación de todo a lo que nos lleva la negación de la sexualidad del hombre, las normas asfixiantes, los residuos de una cultura degenerada y ya obsoleta en el tiempo. *Un perro andaluz* es el retrato de un subconsciente frustrado.

Por otro lado podríamos pensar (si quisiéramos) que Buñuel con la navaja en la mano en la primera escena de su primera película está confesando un asesinato antes de cometerlo, ya que esta imagen es el pistoletazo de salida para aquella serie de películas con la que ha intentado conseguir que la gente se asome a la realidad sin esas gafas de sol de las normas heredadas, ha intentado que escarben y se quiten de encima la escoria de los siglos del mundo real, o por lo menos “intentar convencerlos de aquella verdad absoluta, de que el mundo

donde viven no es el mejor posible”. No obstante, Buñuel ha dicho que no hay nada en esta película que simbolice nada.

Un perro andaluz es un contragolpe al vanguardismo, contra esos estudios estetizantes sobre el juego de las luces y las sombras. Fue la primera película surrealista y desde su primer momento el foco de un enorme debate, pocas películas no-comerciales han recibido tantas expresiones apasionadas de amor y de odio.

No fue hecha para agradar a nadie, sino para producir una sensación de desagrado en el espectador, hacía sí mismo. Buñuel llegó al borde de la desesperación cuando los vanguardistas, cuyo mundo de valores atacaba la película, lo recibieron encantados como una novia en primavera recibe su ramo de flores: él habló de “ese grupo de imbéciles, que encuentran belleza y poesía donde en realidad no hay nada más que una instigación desesperada y apasionada para cometer asesinato”.

Wagner y el sexo. El éxito de *Un perro andaluz* dio a Buñuel la oportunidad de hacer una película para los intelectuales de París, y se puso manos a la obra. Al principio tenía la intención de hacer también esta película con Dalí, pero aunque en los archivos

de la historia del cine a veces se dice que la mitad de la película es de Dalí, en realidad no tuvo nada que ver con ella.

“Rodé *La edad de oro* con un millón de francos que me dio el vizconde de Noailles... Dalí no tuvo nada que ver con el rodaje; puse su nombre en los textos iniciales por nuestra vieja amistad. Dalí y yo nos separamos por culpa de su mujer”.

Como es sabido, Salvador Dalí fue posteriormente el representante de una escuela artística, cuyos integrantes empleaban más tiempo en colocar su gigantesca firma en sus cuadros, que en pintar los cuadros en sí. También re-

conoció ser amigo de Franco y apoyó su administración, es decir, se declaró fascista.

Aunque *Un perro andaluz* fue una película surrealista, su corta duración (solo 16 minutos/24

.....
“Un perro andaluz es un contragolpe al vanguardismo. Una película hecha para producir desagrado en el espectador”

fotogramas por segundo) y su carácter experimental hicieron que fuera más bien una declaración de imágenes surrealistas y de la estética surrealista. *La edad de oro* tenía una duración de una hora y contiene una historia clara (aunque no muy habitual). Independientemente de que contenía muchas imágenes chocantes, era mucho más realista que su predecesora. En esta última, las imágenes surrealistas nacen de unas situaciones mucho más desarrolladas. *La edad de oro* fue de las primeras películas sonoras realizadas en Francia, y ya en esa película Buñuel realizó importantes innovaciones en el uso de ese nuevo elemento.

Esta película es tan increíble que no se puede confiar su descripción —aquí tampoco— a nadie menos importante que a Henry Miller: “Han pasado aproximadamente unos cinco años desde que vi la película de Buñuel, y por eso no puedo estar totalmente seguro, pero creo con bastante certeza que en ninguna de las escenas de esta película había una masacre sistemática de personas, ni guerras, revoluciones, hogueras ni linchamientos, ni ninguna escena de tercer grado. Sí me acuerdo con seguridad, de que un hombre ciego fue maltratado, a un perro le dieron patadas en la tripa, que un padre pegó un tiro a su hijo, como quien no quiere la cosa, que a una viuda de clase alta le dieron una bofetada en una fiesta en el jardín, y que unos escorpiones luchaban a muerte en las rocas de la playa. Algunas crueldades menores y separadas, que —al no estar articuladas en ningún molde claramente comprensible— parecían perturbar a los espectadores aún más que ver una carnicería en masa realizada mecánicamente”.

Algo en esta película trastorna su sensibilidad refinada aún más que eso, y fue esto: la música de Wagner, de *Tristán e Isolda*, que sonaba todo el rato alrededor de uno de los protagonistas. ¿Era posible que la música divina de Wagner pudiera excitar tanto los deseos sensuales de una mujer y de un hombre que hizo que rodaran por un camino de grava mordiéndose hasta salpicar sangre? [...] ¿Tenía este tema legendario, inmortalizado por Wagner, algo que ver con ese hecho fisiológico tan llanamente vulgar como es un amor sexual? Según la película, sí. Y eso no es todo, dado que a través de toda esta *edad de oro* Buñuel ha ido investigando —cuan entomólogo— eso, lo que nosotros llamamos amor, para poder descubrir debajo de la ideología, mitología, trivialidades y frases hechas, la maquinaria sangrienta de la sexualidad desde el principio hasta el final. Nos ha demostrado en su totalidad qué es lo que une el amor a la muerte en nuestra vida: metabolismo ciego, venenos secretos, reflejos mecánicos, secreciones glandulares, en una palabra, toda una red tejida por las fuerzas.

Siendo una de las almas gemelas más importantes de Buñuel, por supuesto Miller ha logrado en su ensayo sobre *La edad de oro* realizar un análisis digno de su objetivo. El punto de vista impactante (aunque quizás poco científico) de Miller no ha podido ser nunca superado por ningún crítico de cine (que, como es bien conocido, son todos gentuza, excepto el ya difunto James Agee). El tema fundamental de *La edad de oro* no es el *l'amour fou* (el amor loco), como se ha afirmado muchas veces, sino en general la imposibilidad del amor en una sociedad burguesa y cristiana, donde absolutamen-

te todo está dirigido para canalizar, distorsionar, someter y explotar el amor, aunque al mismo tiempo es romantizado y alabado.

Surrealismo como método. *La edad de oro* es, además de un manifiesto surrealista, también una ilustración de las teorías de Freud (entonces una novedad): demuestra, con una fuerza casi incontestable, que la bondad y la maldad del hombre, su ambición y sus esfuerzos, parten de nuestro interior, de nuestro metabolismo, de los genes y de las inhibiciones acumuladas en los rincones más recónditos de nuestro subconsciente, y los valores y las normas externas no tienen mucho que decir, salvo crear nuevas inhibiciones de generación en generación.

El hecho de que en *La edad de oro* haya una historia descubre lo esencial de las posibilidades del surrealismo. Su contenido es más claramente político que el de las películas anteriores, o que la mayoría de las obras plásticas del surrealismo. Aunque, como excepción, existe por ejemplo Max Ernst. El núcleo del surrealismo puro fue el principio de *no hacer arte*, y en ese sentido *La edad de oro* es más pura que ninguna otra película, incluyendo los trabajos posteriores de Buñuel.

No obstante, el surrealismo es para Buñuel, tanto en *La edad de oro* como más adelante, solamente un método, una forma de describir la realidad. El surrealismo de *La edad de oro* está dentro de las imágenes, en su tensión interior y en sus acontecimientos, no en la forma. Solo en *El fantasma de la libertad* (1974) Buñuel lleva la forma surrealista a su punto de culminación: es tan solo forma, la cámara es totalmente anarquista, escogiendo cada vez a alguna persona de la multitud para seguirla. En esta, al fin y al cabo, los acontecimientos no tienen ninguna importancia, ni tampoco los diálogos, puesto que en realidad nada tiene ninguna importancia. *El fantasma de la libertad* es en realidad un chiste, que no tiene ningún contenido, pero es un chiste condenadamente bueno.

Inmediatamente después del estreno de *La edad de oro* se montó un follón impresionante: los de la extrema derecha atacaron el teatro, tiraron bombas de humo y frascos de tinta a la pantalla. Buñuel estaba sentado en la sala de máquinas, poniendo discos, con los bolsillos llenos de piedras por si tenía que defenderse. Se escribieron cientos de artículos sobre esta película, algunos a favor, pero la mayoría en contra. La policía cerraba los ojos a estas provocaciones, en realidad las apoyaba. Finalmente el jefe de policía de París, un delgado miserable llamado Chiappe, que encontró aquí sus quince minutos de gloria, prohibió la proyección de la película. Por otro lado el Papa excomulgó a Buñuel. Como es bien sabido, en los años 30 el fascismo no era un problema tan solo en Alemania e Italia.

Miller comentó: “A Buñuel le han llamado de todo: traidor, anarquista, pervertido, blasfemo, iconoclasta. Pero no se atreven a llamarle loco. Es verdad que en sus películas describe la locura, pero esa locura no la comete él. Este caos pestilente, que sale de su varita mágica y dura una hora, es la locura producida por el hombre durante diez mil años de civilización. Para demostrar su respeto y su gratitud, Buñuel coloca una vaca en la cama y conduce el

carro de basuras atravesando el salón. [...] Aquellos que se sintieron traicionados, al no poder encontrarle ningún orden ni sentido, no podrían percibir ningún orden ni sentido en ningún sitio, salvo quizás en el mundo de las abejas y las hormigas”.

Tierra sin pan. Después de sus primeras películas Buñuel ya fue un hombre marcado en Francia, pero el ruido que se había levantado por *La edad de oro* se escuchó hasta el otro lado del Atlántico. Buñuel fue invitado a Hollywood, en cuyas condiciones no quiso trabajar, así que el evento más importante de esta larga visita fue la fiesta de Navidad que organizó Chaplin, donde Buñuel pudo su árbol de Navidad con una podadora.

Buñuel hizo su siguiente película en España, con aquellas migajas que habían quedado cuando un amigo anarquista había repartido sus ganancias en la lotería a la velocidad de un rayo. Después de un rodaje de dos meses el resultado fue un documental de 29 minutos, al que bautizó *Las Hurdes – Tierra sin pan* (1932).

Las Hurdes era una región de la sierra extremeña, prácticamente desconocida hasta para los españoles. Una región donde no había carreteras, ni pan, ni trabajo, ni tradición popular, ni casi animales. Pero personas sí que había, en compañía de enfermedades, hambre y miseria: cada nueva generación era más degenerada que la anterior, cada vez más cerca del idiotismo final. Pero incluso allí se practicaban los ritos religiosos.

El documental de Buñuel sobre estas personas es una imagen impactante del hambre, de las enfermedades y de las supersticiones, todo ello unido a los comentarios secos y formales y a la música, que describe el idealismo romántico (*La Cuarta Sinfonía* de Brahms).

La película comienza con la descripción de las fiestas de un pueblo cercano y acaudalado: los hombres a caballo intentan arrancarle la cabeza a unos gallos atados por las patas, se acaba de celebrar una boda y después se comen los gallos sin cabeza. Un preludeo considerablemente cruel para presentar la miseria de los hurdanos. Solo después de describir la opulencia del pueblo vecino, nos trasladamos a Las Hurdes, cuya vida —o mejor dicho muerte— se estudia de forma antropológica y minuciosa. Vemos las miserables casuchas de los lugareños, las caras deterioradas de la gente, el entierro de una niña pequeña, donde depositan su cuerpo en el río en una pequeña barca de juncos. En la única escuela del pueblo les enseñan a respetar la propiedad ajena, aunque nadie en el pueblo ni siquiera sabe qué es la propiedad. El maestro obliga a los niños a comer los mendrugos de pan, que había conseguido para ellos, en la escuela, para que sus padres no se los roben. Todo el mundo en el pueblo saca su agua para beber del mismo río donde se lavan los escasos harapos que tienen y donde se vierten los igualmente escasos desperdicios. Vemos las pequeñas parcelas de cultivo, aterrazadas con mucho esfuerzo en la orilla del río, que en la escala normal no producen nada. El rostro de una niña de seis años se parece al de una persona de sesenta. No hay personas de sesenta años.

Todas estas imágenes vienen relatadas con una voz formal, que todo lo describe, sin sentimientos, sin ni una pizca de compasión. En el fondo transcurre la música preciosa y fluida de Brahms.

La voz del comentarista confunde al espectador, dado que está acostumbrado a que los autores de los documentales sociales expresen la misma compasión que siente el espectador por el objeto de

“Buñuel nos ha demostrado en su totalidad qué es lo que une el amor a la muerte en nuestra vida, la maquinaria sangrienta de la sexualidad”



Copyright © 1974, 20th Century-Fox Film Corporation. All rights reserved. Permission granted for newspaper and magazine reproduction. (Printed in U.S.A.)

Serge Siberman Presents
A Film By Luis Buñuel
**LE FANTÔME
DE LA LIBERTÉ**
Release by 20th Century-Fox

LF/7 Director Luis Buñuel

El director aragonés tras la cámara en el set de *El fantasma de la libertad* (1974). Getty Images.

la descripción. Y cuando ya se ha exprimido toda la posible compasión por el objetivo, ya nos podemos olvidar del asunto e irnos a dormir.

Pero Buñuel no da al espectador la oportunidad de disfrutar de su sensación de compasión, dado que la compasión es la hermana de la indiferencia y de la cobardía. Obliga al espectador a ver las circunstancias de los hurdanos tal como son, simplemente, aunque no inevitablemente. La compasión solamente sería una coartada para esconder que el hombre es demasiado cobarde para participar personalmente y cambiar las cosas.

La película fue terminada en 1932, pero su estreno no fue hasta 1937 en París, ya que para el gobierno español era mucho más fácil prohibirla que hacer algo en beneficio de los hurdanos.

Comerciendo. Después de *Las Hurdes* Buñuel no volvió a tener la oportunidad de hacer una nueva película propia en casi veinte años.

Antes de la Guerra Civil española, Buñuel actuó de productor en cuatro comedias y melodramas comerciales, que no eran películas suyas, así que

ahí se quedan. Después de la guerra, se encontró en Hollywood sin trabajo, sin dinero ni patria.

Las películas documentales, cuya producción había sido enviada a supervisar por la República, se quedaron inacabadas cuando Franco ganó la guerra.

Luego estuvo un tiempo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de donde se tuvo que marchar cuando Dalí, en un gesto de amistad, descubrió en su libro que el hombre que trabajaba en el museo del mundo libre era el mismísimo Anticristo, es decir, el director de *La edad de oro*, que para colmo era además antiguo miembro del partido comunista francés. Para sobrevivir, nuestro héroe vendió algunos *gags* a Chaplin, que estaba preparando su *Dictador*. Después, Buñuel hizo algunos trabajos de cualquier cosa relacionada con el cine, hasta el

final de la guerra mundial, intentando en vano al mismo tiempo conseguir que sus propios planes se realizaran.

.....
“De los tres idiomas de la imaginación (risa, piedad y terror) para Buñuel solo existen el primero y el último”
.....

En 1945 Buñuel se trasladó a México, después de lo cual su historia personal se convirtió en la historia de sus películas. Allí, después de unos años sin trabajo, dirigió *Gran casino* (1946), que fue un fracaso económico, seguido de otros tres años sin trabajo. Finalmente el productor Oscar Dancigers aceptó su guión para la película *Los olvidados*, pero le pidió que, antes de eso, dirigiera una comedia comercial prometiéndole como contrapartida una libertad artística relativamente amplia para la realización de *Los olvidados*. Así que Buñuel hizo *El gran calavera* (1949) en dieciséis días

y cuando se convirtió en un gran éxito económico, estuvo preparado para comenzar *Los olvidados*.

Durante toda la década de los 50 Buñuel tuvo que dirigir ocasionalmente películas sobre temas que no le interesaban, para poder de esta manera tener la libertad de realizar sus propios planes. Pero la mayoría de esas películas que hizo por compromiso contienen, no obstante, los temas fundamentales de Buñuel en toda su pureza, y en tan solo un par de películas de esta época se nota el compromiso en el resultado.

Sin piedad. *Los olvidados* fue terminada en 1950 y finalizó de golpe el silencio que había existido en torno a su creador. Algún publicista loco en Finlandia había añadido al final del nombre de la película en finés la coletilla de *tened piedad de ellos*. No obstante, en esta película Buñuel recomienda tan poca piedad como solución para los problemas de los guetos, como lo hizo para los habitantes de Las Hurdes. En este sentido parece familiar de Brecht. Presenta el mundo tal como es —tal como lo ve— y no deja sin relatar ni por asomo ninguno de los detalles más sucios del carácter humano. De los *tres idiomas de la imaginación*, es decir la risa, la piedad y el terror, para Buñuel solo existen el primero y el último, y eso se debe a que el del medio es innecesario cuando quieres mantenerte en el lado del realismo. Lo cierto es que el más brechtiano de todos los cineastas es Hitchcock, pero eso ya es otra historia.

Los olvidados contiene el relato de cómo dos chicos de la calle, Pedro y Jaibo, son llevados a la destrucción por ellos mismos y por su entorno. Su viaje hacia la destrucción comenzó con su nacimiento, y la posibilidad de salvarse va disminuyendo según va pasando el tiempo: cuando vives en un entorno donde la única posibilidad de sobrevivir es la astucia y la insensibilidad, es imposible parar. Al final el mayor de los chicos, Jaibo, mata a Pedro, que no es otra cosa que el futuro Jaibo, y así se destruye a sí mismo.

Muchas veces se ha intentado forzar esta película en el estrecho molde de la crítica social, pero las tesis de Buñuel son más agudas y fundamentales: parten de las raíces de la vida sin amor y de la miseria. La madre de Pedro no solo le niega su amor, sino que irónicamente se convierte en la amante de su asesino. Aunque el director no convierte a Jaibo en un diablo, no obstante este parece simbolizar toda esa maldad que contiene el entorno. En un entorno sin moral, la moral individual no tiene nada que hacer. A esas personas emocionalmente tullidas les rodean algunos personajes positivos, pero no pueden salvarse, deben morir uno tras otro, incapaces de vivir sin amor. La muerte es la única escapatoria para los habitantes del gueto.

El sueño de Pedro crea una imagen gráfica de este entorno sin amor. Es la única parte surrealista en esta película, en el fondo documentalista. El anhelo de Pedro por el amor recibe una respuesta erótica cuando su madre le ofrece un trozo de carne cruda y sangrienta, al mismo tiempo que Jaibo aparece por debajo de la cama de la madre; el diálogo interno de las personas se oye sin que se muevan los labios.

Los olvidados es la heredera directa de *Las Hurdes*: ambas parecen documentos sociales, pero en realidad son una instigación a la rebelión. Nin-

guna de ellas ofrece ninguna solución positiva de desarrollo. Salvo la rebelión.

Los olvidados demuestra que las teorías y la dialéctica de las primeras épocas de Buñuel son todavía válidas, aunque su estructura no fue de ninguna manera vanguardista. Es verdad que el director hubiera querido añadir a esta historia, en el fondo totalmente realista, algunos detalles surrealistas, de valor puramente simbólico, pero el productor no se lo permitió. Como por ejemplo en la escena donde Jaibo está de camino para matar a Pedro: en el fondo de la imagen se ve de refilón un edificio comercial de once plantas. Buñuel quiso colocar en el tejado del edificio una orquesta sinfónica.

Él. La maldad dentro de nosotros. *Los olvidados* es (como *Las Hurdes*) un poema trágico sobre el hombre, que le interesa a Buñuel tanto por su belleza natural como por su infinita maldad. El mundo es una especie de infierno que no tiene salida. Los hombres tienen el destino que se merecen, o al menos se someten a él sin rechistar. El hombre no puede cambiarse a sí mismo, dado que la maldad también está dentro de él, desde dónde sino hubiera podido introducirse en la comunidad.

En sus siguientes películas Buñuel cambia su opinión hacia una dirección más leve, incluso ligeramente optimista. *Susana* (1950) es también una descripción de las infinitas fuerzas de la maldad, pero, no obstante, es una evolución en comparación con la anterior. A su manera, ambas son películas optimistas, dado que su pesimismo nace tan solo por la ausencia de las soluciones positivas de desarrollo. Tanto los niños en *Los olvidados* como *Susana* son malos, porque solamente pueden seguir existiendo haciendo el mal. El optimismo de Buñuel se basa en la idea de que creando una sociedad que no es criminal también nosotros podremos dejar de ser criminales. Pero él tampoco parece creer en la posibilidad de escaparse. Su desesperación nace del escepticismo hacia todos los programas políticos y hacia todas las teorías evolutivas. Buñuel tiene una fuerte tendencia al anarquismo, pero en muchas de sus películas, no obstante, demuestra que la rebelión individual solamente lleva al caos.

En *El bruto* (1952) hay una escena donde los hombres andan como ciegos en el vapor que sale de la sangre que bulle en el suelo del matadero. Es como si estuvieran en un laberinto, buscándose unos a los otros, para unirse contra el mal (que en esta ocasión aparece en el personaje de su jefe). En esta película aparece por primera vez el deseo de Buñuel de encontrar en la solidaridad humana y social una solución para la eterna lucha del hombre entre el bien y el mal.

En toda su producción de los años 50 busca una solución aceptable para salir de este caos creado por el hombre. En casi todas las películas de este período, el cineasta presenta y reflexiona sobre la lucha entre el bien y el mal, tanto dentro del hombre como entre hombres. Hay hombres buenos, es decir, aquellos que todavía tienen una mínima posibilidad de salvarse, y hombres malos, los que ya no la tienen. El representante de los primeros es Ramón, de *Los ambiciosos* (1959), simpatizante y seguidor de una dictadura. Se da cuenta demasiado

tarde de su propio oportunismo, y sin poder seguir autoengañándose, solamente puede ser destruido después de su inútil rebelión.

Junto con la anterior, la *trilogía de la revolución* de Buñuel incluye las películas *Así es la aurora* (1955) y *La muerte en el jardín* (1956). Todas ellas describen, a través de personas individuales, los movimientos revolucionarios en unas dictaduras militares sin nombre (en España). De estas, *Así es la aurora* es la más completa, y pertenece a las mejores películas de esta época. *La muerte en el jardín* se derrumba por los conflictos entre los puntos de vista de Buñuel y de los numerosos productores, está dramáticamente fragmentada, pero sin embargo presenta temas muy interesantes.

Instigación a la revolución. *Así es la aurora* presenta al primer héroe positivo de Buñuel, el médico Valerio, que defiende a su amigo obrero Sandro contra el despótico dictador industrial en una pequeña isla sin nombre del Mediterráneo. Al final Sandro mata al dictador para vengar la muerte de su mujer, y también él es destruido, pero la revolución sigue en el personaje de Valerio, que se une a los obreros. Si *Un perro andaluz* fue una instigación al asesinato, *Así es la aurora* es una instigación a la revolución. En esta película Buñuel va claramente detrás del pellejo de Franco.

Otra de las líneas fundamentales en la producción de este cineasta en los años 50 consiste en un estudio psicológico de los degenerados representantes de la burguesía. *Él* (1952) es un estudio científico sobre un psicópata. Francisco es un hombre rico, valorado y moralista, típico representante de su clase. La religión ha hecho que siga sexualmente intacto aún a sus cuarenta años. De repente se casa con una mujer joven y bella, y se vuelve locamente celoso. Introduce agujas por las cerraduras por donde piensa que los amantes imaginarios están espionando, y escenifica conscientemente situaciones en las cuales su mujer hubiese podido serle infiel. Estos celos sadomasoquistas terminan por destruirle, y en el final vemos a este hombre, que al principio de la película ayudaba a los curas en la misa, intentando estrangular a uno de ellos en el mismo altar. No obstante, en los otros aspectos Francisco es un capitalista totalmente típico, que cuida sus intereses y sus negocios. Todo esto ha sido descrito con una imaginación surrealista increíble.

El mismo patrón existe en la película *Ensayo de un crimen* (1955), aunque ha sido realizado en forma de comedia pura. Archibaldo es en muchas formas una copia de Francisco. No obstante, su problema tiene sus raíces en un trauma experimentado en su infancia, por el cual siempre intenta matar a todas las mujeres a las que desea. El punto cómico nace del hecho de que sus víctimas siempre mueren antes de que Archibaldo tenga tiempo para realizar sus planes, lo cual aumenta aún más la frustración del pobre hombre. Ni siquiera le admiten en la cárcel, cuando va a confesar sus numerosos intentos de asesinato, porque “si encarceláramos a todos los que en alguna ocasión han querido asesinar a alguien...”. Al final consigue liberarse de su trauma destruyendo una caja de música, que le recordaba el origen de su trauma, es decir, la muerte de su niñera.

Buñuel también hizo un par de películas sobre novelas clásicas muy conocidas. La novela de Emily Brönte, en la que se basa *Abismos de pasión* (1953), era la obra favorita de los surrealistas de París. *Las aventuras de Robinson Crusoe* (1952) fue

.....
 “Nazarín (1958)
 es sin duda
 una de las
 mejores
 películas de
 Buñuel y en
 la que se
 muestra más
 fiel a sí mismo”

algo que Buñuel hizo claramente a desgana, pero, no obstante, es una de sus mejores películas de esta época. En la primera parte de la película, el director estudia el alma de una persona, que tiene cortadas todas sus conexiones con otras personas. Por sorpresa, Robinson se ve sin todas esas normas religiosas, económicas y sociales, que antes habían regulado su vida. Tiene que arreglarse solo y cuando en un momento de desesperación grita pidiendo ayuda a Dios, la única respuesta es el eco de su propia voz.

Rápidamente la soledad y la carencia sexual empiezan a torturarle tanto que abandona todos los sistemas que había construido al principio, y no hace otra cosa que pasearse por la playa con una sombrilla hecha de un vestido de mujer. La segunda parte de la película es para estudiar la reacción de Robinson, cuando por fin vuelve a encontrar a otro ser humano. Y cierto, en el momento que aparece Viernes, Robinson se olvida de todo lo que ha experimentado, renace el hombre civilizado. Robinson se convierte en colonialista: hasta ahora había construido todos los signos exteriores del colonialismo en la isla, pero ahora hasta tiene un súbdito, y en seguida le encadena y se pone a enseñarle teología cristiana.

El cura y la prostituta. *Nazarín* (1958) es sin duda una de las mejores películas de Buñuel y en ella se muestra más fiel a sí mismo. La película se basa bastante fielmente en la historia creada por Galdós sobre un cura donquijotesco. El director tan solo añadió en la historia tres escenas cortas, donde se presentan los temas de la película: el humanismo contra la religión y la inadaptabilidad de una visión de vida puramente cristiana en nuestro mundo imperfecto. La historia sucede en México, en 1900, en la época que estuvo gobernada por el dictador Porfirio Díaz, apoyado por la clase terrateniente, por los militares y por los curas conservadores.

Y la historia va así: *Nazarín* es un cura de la clase obrera que vive con los pobres y comparte con ellos todo lo que posee. Perseguido por la policía y por la Iglesia, huye al campo en compañía de una antigua prostituta y una mujer histérica y atormentada por los sentimientos de culpa — una mezcla entre Sancho Panza y María Magdalena— cuyo interés en *Nazarín* no es puramente espiritual. Pero por dondequiera que pase, no encuentra más que injusticias y en todos los sitios es rechazado. Los obreros del ferrocarril rechazan a *Nazarín* porque trabaja por comida, en vez de exigir un sueldo. Su humildad causa un incidente entre los obreros y su jefe; se disparan tiros y la gente se dispersa.

Después de mucho tiempo la fe de *Nazarín* se va disipando, y comprende que ni sus palabras ni su ejemplo tienen importancia para poder cambiar el mundo. En ese momento se le abre un nuevo camino: un camino que le lleva al cadalso, que la sociedad tiene reservado para los rebeldes.

“En la película hay numerosas escenas que son lo mejor y lo más terrible de Buñuel: su rabia, ahora más concentrada, está en su punto más explosivo. Escena tras escena vemos los intentos de curar un loco, es decir su tortura. Todos a los que se acerca, le rechazan. Los fuertes y los contentos, porque para ellos es peligroso y un individualista antisocial. Los víctimas y los perseguidos, porque necesitan un consuelo diferente, más eficaz. [...] En la prisión, entre ladrones y asesinos, al final nace la claridad definitiva: Tanto la *bondad* de *Nazarín*, como la *maldad* del ladrón de iglesias son inútiles

en un mundo cuyo valor fundamental es la *eficacia*” (Octavio Paz).

Viridiana (1961) fue realizada en España, bajo la supervisión de los censores de Franco; hasta habían aprobado el guión con pequeños cambios. Cuando la película fue terminada, la llevaron a Cannes, medio camuflada, y allí suscitó un enorme interés y atención, ya que demostró ser una descripción increíblemente crítica sobre el ambiente putrefacto en España, asfixiado por la religión y por el semifascismo. Rodaron las cabezas de los censores (levantando una polvareda de caspa), y por supuesto la película fue prohibida en su país natal.

Esta película es uno de los estudios más agudos de Buñuel sobre la sexualidad. *Viridiana* es novicia en un convento, y su instinto sexual solamente se despierta cuando un mísero mendigo la viola casi por casualidad. El tío de *Viridiana* es uno de los muchos fetichistas de Buñuel, obsesivamente trastornado por la muerte de su mujer en su noche de bodas

treinta años antes. *Viridiana* se parece mucho a su esposa muerta y su tío intenta recuperar a su mujer en el personaje de *Viridiana*. No obstante, en medio de su plan, sucumbe al suicidio. *Viridiana* reúne a un grupo increíblemente haraposos de mendigos, ciegos, tullidos y sordos, que bien aceptan su comida y su caridad, pero no aceptan sus enseñanzas, sino que se mantienen tan degenerados como antes. Los mendigos de Buñuel son tan crueles e insensibles como sus personajes degenerados de la burguesía. En su miseria han aprendido las reglas, con las cuales pueden sobrevivir en este mundo: la traición y la lucha de todos contra todos.

Todas las películas de Buñuel contienen episodios que poseen una extraña belleza surrealista, pero no hay ninguna que supere la orgía que los mendigos organizan en la casa del tío de *Viridiana*. Su grupo de comensales, en un momento fugaz, hasta se parece al cuadro de Leonardo de Vinci, de Jesús y sus discípulos en *La última cena*. La película termina con *Viridiana*, jugando a las cartas con el hijo bastardo de su tío y con su criada, es decir, su manceba. La cámara se aleja hacia la oscuridad, acompañada por música rockera.

Humor negro. La siguiente película en España fue rodada por Buñuel en 1970. *Tristana* hasta está permitida allí, por alguna razón. Es una película terrible, y hecha para eso. No hay nada bello: los colores son feos, los paisajes son feos, las personas son desesperadamente repulsivas. O bien Buñuel se había hundido definitivamente en el pesimismo, o bien quería —una vez más— vomitar sobre Franco y sus seguidores, quizás oliendo el principio del final de la dictadura. En cuanto a su contenido, esta película pertenece a la serie que describe a un burgués honorable y degenerado, sus ancestrales conceptos de honor y su moral osificada, que en realidad es amoral, dado que no está fundamentada en ninguno de los valores humanos.

Hay una característica fundamental en casi todas las películas de Buñuel, que se ha quedado en el tintero: son todas extremadamente cómicas, de ellas mana un profundo humor negro. *El ángel exterminador* (1962) es un buen ejemplo. Es una ampliación de la escena de salón de *La edad de oro* (donde una viuda aristocrática recibe una bofeta-

da y donde van con el carro de basuras por todo el salón, etc.). Se trata de una fiesta de sociedad, y de repente nadie consigue abandonar la habitación. Después hay una cantidad interminable de *gags*, verbales y visuales, donde una vez más el mundo de valores burgueses es destripado y descubierto debajo de su aparente brillo superficial. Cuando por fin consiguen liberarse y salir de la estancia, van corriendo a celebrar una misa de agradecimiento, y la escena se repite, nadie puede salir de la iglesia.

Simón del desierto se quedó sin terminar por falta de dinero. Es pariente cercano de *Nazarín* y de *La edad de oro*, pero solamente podemos imaginarnos qué habría sido, si Buñuel hubiese podido desarrollar hasta el final los temas que había empezado. No obstante, improvisó un final para la película, con su propio dinero. Simón es un santo anacoreta que se pasa la vida sentado en el extremo de un pilar alto rezando y ayunando, hace milagros que a nadie le importan (el hombre sin manos, a quien Simón consigue unas manos nuevas,

ni siquiera le da las gracias, sino que se larga a su casa para comprar una nueva pala, y utiliza sus nuevas manos para darles bofetadas a sus hijos). En el final improvisado Buñuel lleva a Simón, junto con el diablo que le había acechado, a Nueva York, a una discoteca de la Quinta Avenida en medio del ruido ensordecedor de la música rockera.

Imágenes repulsivas. En una presentación tan corta es imposible crear una imagen, ni siquiera pasable de las películas de Buñuel, y está claro que sus temas no quedan analizados con claridad. No obstante, los temas fundamentales se repiten constantemente a través de sus películas: la putrefacción de la sociedad burguesa y cristiana, donde el amor es imposible, la impotencia del cristianismo puro, la lucha entre el bien y el mal, la injusticia social y el interés en la mente humana frustrada, y en las causas de esa frustración.

Las mejores películas de Buñuel están lejos de ser conocidas por el gran público. Paradójicamente, le conocen generalmente por ejemplo por la *Belle de jour* (1967), que, en cuanto a película, es prácticamente perfecta, pero sus temas —una señora de clase alta que trabaja en un burdel y sus sueños eróticos—, aunque hábilmente desarrollados, no tienen no obstante ningún contenido de la problemática importante de hoy en día, y por eso, a mí por lo menos, me deja algo frío.

Aunque Buñuel ha hecho la mayoría de sus películas con temas ajenos, son sin embargo auténticamente suyas, dado que están relacionadas con su propia moral y su visión estética. De alguna manera sus películas no han cambiado desde el año 1928: aunque las tomas son a menudo bellas, no han sido creadas para conseguir una belleza lírica. La estética de Buñuel nació en las imágenes *repulsivas* de *Un perro andaluz*, y no ha variado mucho desde entonces.

Las películas de Buñuel cuentan una historia, pero en realidad no tratan de esa historia. Con todo, Buñuel es un tipo que ha influido mucho en la evolución del arte del cine, y, por lo tanto, no ha vivido en balde. Ahora que el trabajo está hecho, mantenerse vivo ya no tiene tanta importancia, dado que la muerte es la única escapatoria para un habitante del gueto. ♣

“Los mendigos de Buñuel son tan crueles e insensibles como sus personajes degenerados de la burguesía”

Miedo / Fear

Raymond Carver

Miedo a ver un coche de la policía
acercarse a mi puerta.
Miedo a dormirme por la noche.
Miedo a no dormirme.
Miedo al pasado resucitando.
Miedo al presente echando a volar.
Miedo al teléfono que suena
en la quietud de la noche.
Miedo a las tormentas eléctricas.
¡Miedo a la limpiadora que tiene
una mancha en la mejilla!
Miedo a los perros que me han dicho
que no muerden.
Miedo a la ansiedad.
Miedo a tener que identificar el cuerpo
de un amigo muerto.
Miedo a quedarme sin dinero.
Miedo a tener demasiado,
aunque la gente no creerá esto.
Miedo a los perfiles psicológicos.
Miedo a llegar tarde y miedo a llegar
antes que nadie.
Miedo a la letra de mis hijos en los sobres.
Miedo a que mueran antes que yo
y me sienta culpable.
Miedo a tener que vivir con mi madre
cuando ella sea vieja, y yo también.
Miedo a la confusión.
Miedo a que este día acabe con una nota infeliz.
Miedo a llegar y encontrarme con que te has ido.
Miedo a no amar y miedo a no amar lo suficiente.
Miedo de que lo que yo amo resulte
letal para los que amo.
Miedo a la muerte.
Miedo a vivir demasiado.
Miedo a la muerte.

Ya he dicho eso.

Fear of seeing a police car
pull into the drive.
Fear of falling asleep at night.
Fear of not falling asleep.
Fear of the past rising up.
Fear of the present taking flight.
Fear of the telephone that rings
in the dead of night.
Fear of electrical storms.
Fear of the cleaning woman who has
a spot on her cheek!
Fear of dogs I've been told won't bite.
Fear of anxiety!
Fear of having to identify the body
of a dead friend.
Fear of running out of money.
Fear of having too much,
though people will not believe this.
Fear of psychological profiles.
Fear of being late and fear of arriving
before anyone else.
Fear of my children's handwriting on envelopes.
Fear they'll die before I do,
and I'll feel guilty.
Fear of having to live with my mother
in her old age, and mine.
Fear of confusion.
Fear this day will end on an unhappy note.
Fear of waking up to find you gone.
Fear of not loving and fear of not loving enough.
Fear that what I love will prove
lethal to those I love.
Fear of death.
Fear of living too long.
Fear of death.

I've said that.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha
(esquina plaza del
Emperador Carlos V)
28012 Madrid
Tel. 91 774 10 00

Servicios

Lazos de inducción magnética
Asistencia sanitaria
Guardarropa
Mochilas portabebés
Sillas de ruedas
Zona Wi-fi
Cambiador de bebés

www.museoreinasofia.es

Horario

De lunes a sábado y festivos
de 10:00 a 21:00 h

Domingo

de 10:00 a 14:15 h
visita completa al Museo,
de 14:15 a 19:00 h
visita a Colección 1 y una exposición
temporal (consultar Web)

Martes cerrado

La salas de exposiciones de todas
las sedes se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre

Entrada gratuita

De lunes a sábado y festivos
de 19:00 a 21:00 h

Domingos

de 13:30 a 19:00 h
Todo el día, el 18 y 27 de abril, 17
y 18 de mayo, 12 de octubre y 6 de
diciembre

Biblioteca

De lunes a viernes
de 10:00 a 20:45 h
excepto festivos

Librería La Central

De lunes a sábado
de 10:00 a 20:45 h

Domingo

de 10:00 a 18:45 h

Martes cerrado

Tel. 91 787 87 83

Cafetería/Restaurante

De lunes a sábado
de 10:00 a 20:45 h

Domingo

de 10:00 a 18:45 h

Martes, cerrado

Tel. 91 467 02 02

Peter Fischli y David Weiss,
Sin título. Rata y oso durmiendo.
Lana, tela y motor eléctrico.
2008-2009.

