

NEXUS

El yo múltiple

Visiones

multimedia de la

representación

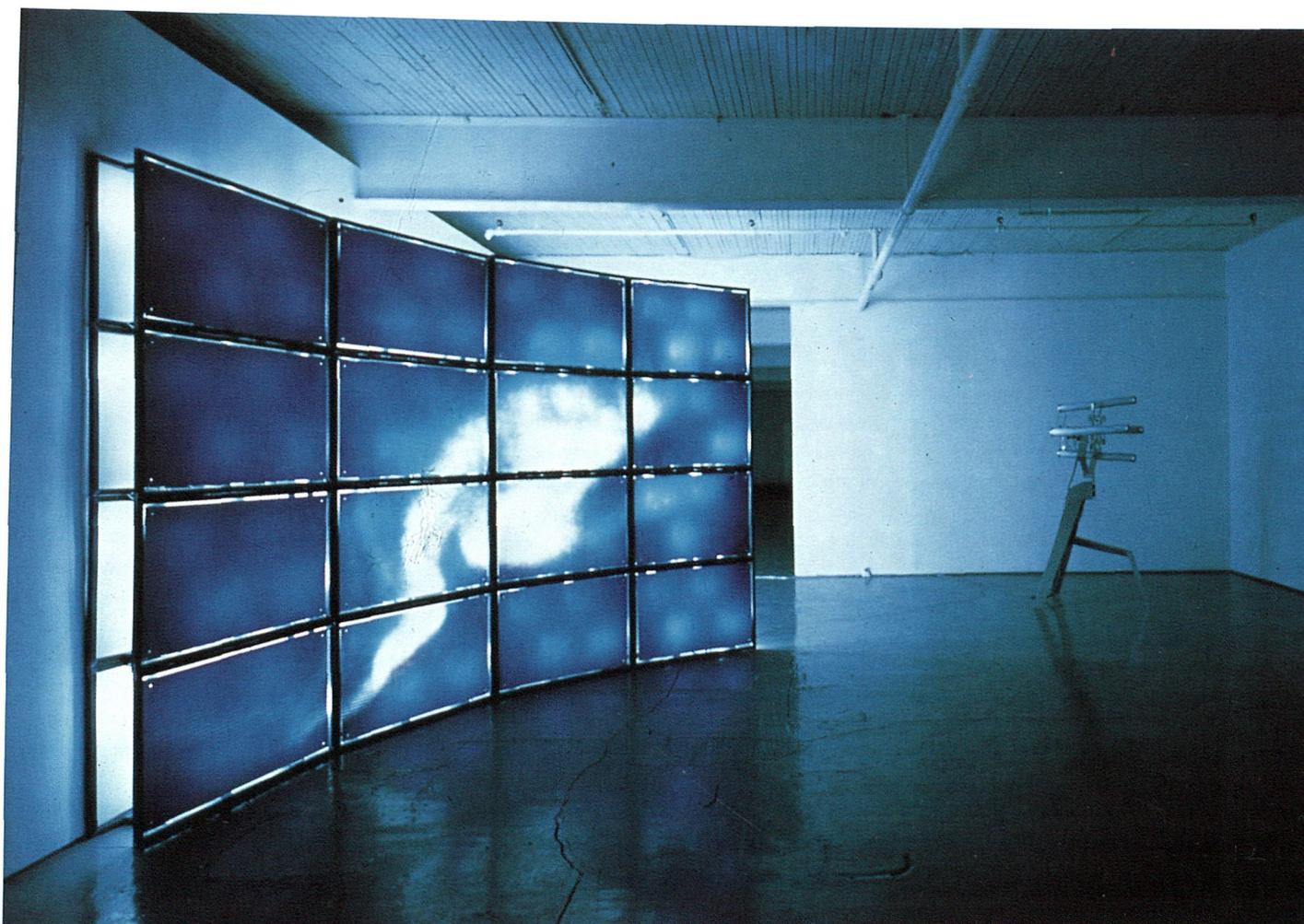
• • •

JONATHAN ALLEN

Recuerdo cómo un amigo me describía el efecto que la exposición *Herejías* le había causado. “El grado de sofisticación crítica con respecto a los mecanismos de la realidad y de la tecnología sobrepasa las posibilidades de nuestra sociedad”. Esto me hizo pensar en la idoneidad de la instalación “extra-artística” en un mundo europeo ultraperiférico como el nuestro que no genera tecnologías ni filosofías punta y que, a lo máximo, es el receptor de modas tecnológicas. Receptor significa una muy pequeña élite intelectual capaz de digerir y pensar los postulados de exposiciones como *Herejías*, que se hunden en la multiplicidad de la interpretación, y que requieren una capacidad de desciframiento ideológico muy avanzada. Haré un comentario, ya que no

creo que pueda escribir una crítica en el sentido clásico del término, al haber desaparecido el objeto de este ejercicio, ¿Cómo esgrimir la crítica cuando la tesis y los textos de la exposición discurren por sendas filosóficas que sólo tangencial y simbólicamente vemos representadas en el conjunto de las obras expuestas?. Ya hemos asistido en el CAAM a experiencias similares, como aquel “Doble hermético”, donde arte y teoría no parecían encontrarse sino a través de forzadas comparaciones, similitudes de intencionalidad que el comisario suponía existir. Entonces, igual que ahora, me quedé con la extraña sensación de realizar un esfuerzo de disociación: por una parte separar mi experiencia directa del efecto que causaba cada obra en sí, y retenerlo, pa-





Michael Buchanan. *La sombra de una duda*, 1992.

ra luego dedicar la atención a los sentidos del texto teórico que sustentaba y animaba la exposición. Que la filosofía busque en el arte extra-artístico un campo de acción para revelar su conciencia del sujeto débil, el yo acentral, los peligros de la virtualidad, los mecanismos de la representación en los *mass media* que son el tremendo poder de un estado condescendiente y aglutinador de la diferencia me parece estimulante. Potencia así aquel estatus "indeseable" del artista que, al igual que el loco, o peor todavía, atenta directamente contra el corazón del consenso social y subvierte el orden de la confianza que el poder utiliza para amansar a sus súbditos. Sin embargo, como ya he dicho anteriormente, y so pena de que se me considere retrógrado, el arte, bien sea pintura, instalación o teatro multimedia presupone un inevitable sometimiento al rito de la materia transformada, a la absorbente materialidad de cada objeto creado, y a unas especificidades que es menester observar paso a paso, y no meramente fijarse en la adap-

tabilidad simbólica a un discurso filosófico. El arte como cemento del discurso filosófico no es algo que el arte produce sino que el filósofo impone o proyecta, y que a veces llega a subordinar los valores y sentidos implícitos en una obra sin respetar la manifestación más pura y radical de éstos. Es un problema de afinar la cercanía y el acercamiento, y nunca perder de vista algo tan sencillo y burdo como la coherencia entre el objeto creado, exhibido, antropológicamente vivo y activo y el diálogo en que se desea proyectarlo.

Jorge Luis Marzo nos ofrece en su ensayo de comisario un suculento recorrido por muchas especulaciones de la filosofía actual, con particular énfasis en la tradición marcada por Foucault, Deleuze, Duvignaud y Rosset. La noción central de herejía, idea histórica que le sirve para su diálogo y discurso, es y no es evidente en la exposición, y aquí el meollo de la cuestión. Identifica bien cómo se gestó la herejía en el seno de un universo teocéntrico, y cómo después, el estado

se alió con el estamento de la ciencia para asegurar su fundamento y seguridad. El sentido de herejía se encuentra en la potencia subvertidora del arte, en su radical y violenta contestación a los dictámenes del poder constituido. No obstante, los mecanismos clásicos de la herejía pertenecen al ámbito del pensamiento religioso, las doctrinas filosóficas y no tanto a la plástica, a la vez que puede atacar duramente al que a la vez ha estado a su servicio. El gran mecenazgo occidental ha sido una manera de invertir en la potencialidad herética del arte, al enrolarlo al servicio del príncipe, junto con el bufón y el enano. Lo herético significa la argumentación verbal violenta y sofisticada, la confrontación que se produce en la sala de un tribunal entre poder constituido y su moral y la amenaza interior y sutil a éste. El artista es herético por y en la imagen, no *a priori* en la palabra y la razón, baremos de la herejía occidental, y al ser la imagen el imperio de su ra-

zón, frecuentemente, siéndolo, ha escapado de la condena reservada al hereje.

Más acertada me parece la investigación de los mecanismos de comunicación que explora Marzo, el tema de la representación y de la virtualidad. Aquí, en la crítica a la desarticulación de la individualidad y su yo fuerte, que promueve la confusión entre realidad y virtualidad, se centran muchas obras multimedia e instalaciones, ya que le dan la vuelta a la aparente inocuidad de las técnicas y consensos comunicativos. La realidad, como arguye Vattimo, es ahora más "ligera" al haberse limado la barrera entre la ficción y la verdad, y de ello, es responsable la televisión y el sensacionalismo del desastre en la prensa.

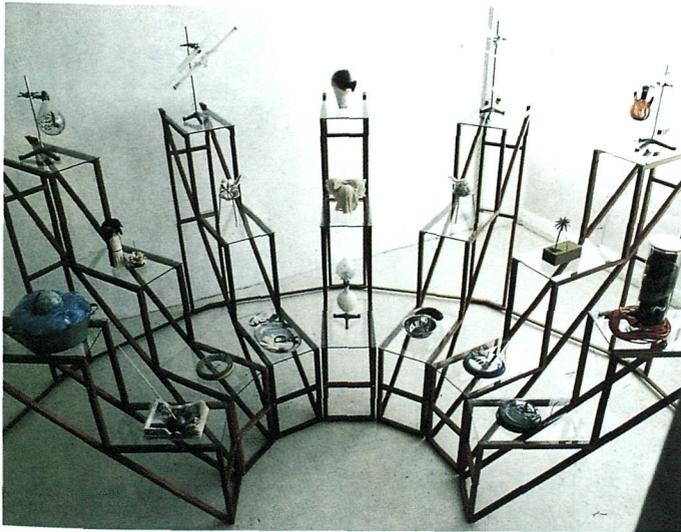
Tanto la instalación de Louise Sudell, "El Teatro de la Memoria", como el escenario clínico de Maureen Connor, al querer designar por



Eulalia Valldosera. Nº 2 concéntrico-excéntrico. Ni contigo ni sin tí, 1993. VEGAP Barcelona.



Maureen Connor. *Los seis sentidos*, 1992. Madera, espejo, video, cortinas.



Louise Sudell. *Teatro de ideas*, 1990. Picaron, Amsterdam.

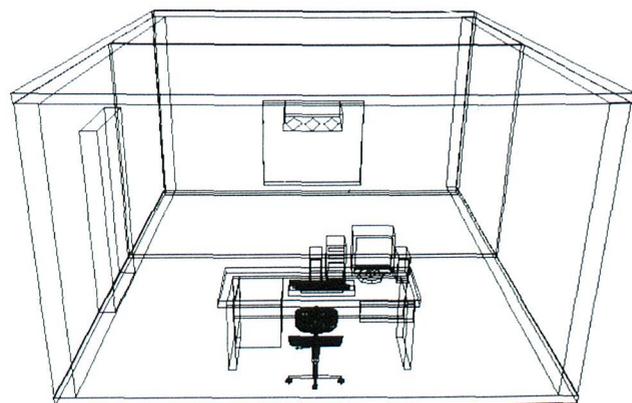
restitución el efecto del olfato sobre los demás sentidos, postulan la recuperación de una interdependencia sensorial que es derecho privado del ser, y que puede acceder a una conciencia de lo completo que le permitirá saber exactamente cómo se manipula el sensorio desde la comunicación oficial. Connor nos habla de una intermediación básica. La cultura es la moduladora de nuestra capacidad para experimentar los sentidos, ya que en torno a lo que es y cómo actúa cada sentido existe un andamiaje formal y subliminal considerable. Cada época mediatiza la relación sensorial del mundo, que es a cada instante insustituible aunque biológica y mentalmente "general".

Sugerente es su instalación "An-estético", que nos brinda la parafernalia médica y clínica de la anestesia administrada a una niña, lo que vemos en una pantalla. Se trata de describir el olfato, lo que realiza mediante un drama simbólico, que no huele. Todos conocemos el olor neutro, más bien un tono olfativo, de la anestesia, y sobre todo, el efecto descontrolador y perturbador que le produce a los restantes sentidos. Connor busca estas sutiles interacciones quizás para obligarnos a pensar cómo actúan en nosotros los sentidos, caótica y recíprocamente, y no con la simplicidad rampante de los anuncios publicitarios, que hacen del perfume una excitación sexual o de la comida un gusto bestial. Las estrategias de marketing han cosificado los sentidos para persuadirnos de cómo debemos o cómo en efecto reaccionamos ante los estímulos del mundo psicofísico.

Louise Sudell abarca con su "Teatro de la Memoria" la mente jun-

guina del hombre, la capacidad misteriosa, que desafía a la ciencia, de la memoria para retener símbolos universales y poder así almacenar las relaciones mágicas y trascendentes entre las cosas. Baza su instalación en el interés y pasión que despertó en ella el extravagante "Teatro de las ideas", del italiano Giulio Camilo, que en 1530, en Venecia, ensayó un trascendental viaje por los mecanismos ocultos de la memoria. Camilo quería penetrar en la fuente del símbolo y de la imagen. Decía que sus imágenes eran "divinas atraedoras" y que ayudaban al espectador a meditar y enfocar un plano de conciencia superior y universal. Procedía a través de "múltiples conexiones inmateriales", y esto es lo que se propone lograr Sudell en su versión transparente del original. La conexión inmaterial de las cosas es resbaladizo terreno para la filosofía, aunque en arte es el nexo que da vida a la imagen, a la relación de la imagen con el mundo, por una parte, y con nuestras emociones, por otra. Sudell ve en el Internet o en el microchip una posible aplicación de la inquietud de Camilo por alcanzar la mente universal. Yo diría que la conexión del chip sólo representa un estadio superior de la comunicación, ya que lo universal siempre lo tiene que aportar el usuario, y que requiere un grado elevado de espiritualidad y devoción. El satélite no es un espíritu santo de la universalidad, es sólo un satélite.

Quizás sea la "Biblioteca de Viaje" de Brian Scott la obra lúdica que mejor ilustra el gran poder deconstrutor y analítico del arte como método crítico radical. Scott, muy certeramente, dice que el fenómeno de la nueva tecnología supera nuestra capacidad de percepción y entendimiento, cosa que no sucedió con la tecnología mecanicista del diecinueve. Sólo al tocar un *compact disk* sabemos que tiene la información grabada y se produce la música, hasta ese momento es un misterio inmanifestado. No sabemos ni imaginamos cómo se crea el



Xavier Hurtado. *Sin título*, 1995. Instalación. Alzado del espacio intervenido.



Javier Camarasa. *El corazón del bosque* (detalle), 1995.

compact, sólo recibimos el objeto creado, que nos perturba hasta que no comprobamos su validez.

Este artista se propuso anticiparse a lo que después fue una realidad tecnológica. Decidió crear una biblioteca de viaje que solucionara los problemas espaciales del almacenamiento de libros, y que pudiera ser cómodamente consultada por el lector. Creó un proceso ficticio de fabricación de los discos integrantes de la biblioteca, que fotografió con toda seriedad para conferirle verosimilitud a pesar de los contenidos disparatados que revelaba la cadena de producción. Los discos de la biblioteca son como tortas comestibles, o sea comida que se consume, tecnología al alcance de nuestra boca (otra deconstrucción aguda de Scott). Un diagrama nos explica cómo cada gran tema se "mete" dentro de una zona de la tortadisco. La información se asemeja a un mapa orgánico y geológico, y para nada a los círculos ordenadísimos del compact que facilitan la lectura láser. Algo similar hacen ciertas tribus del Amazonas al fabricar una radio de madera para controlar el espíritu de quien la posee. En la obra de Scott existe este afán antropológico de poseer el proceso ignoto que supera la com-

presión tecnológica del momento, y el arte es el vehículo de la reposición, de la afirmación de un control homocéntrico que el estado de la tecnología avanzada le disputa al ciudadano.

Sobre orden, caos y conocimiento reflexiona Javier Camarasa en su instalación "El Corazón del bosque". Las herejías de Scott y de Camarasa son más bien críticas de mecanismos, no herejías formales y centrales, sino dramas paródicos, irónicas proposiciones para recuperar simbólicamente el procedimiento del conocimiento, aunque sigamos sin saber cómo se fabrica realmente el compact disk. "Nombrar y conocer es dominar", y ningún lugar más adecuado para este propósito que el museo, *sancta sanctorum* de la codificación. Camarasa ha compuesto con tres casilleros un rompecabezas del bosque mundial, y sobre una mesa larga con tapete verde ha expuesto espontáneamente los 168 cubos de madera distinta, cada uno correspondiendo a un tipo de árbol. El juego, de hacerse, consiste en retornar el cubo a su posición exacta en los casilleros, donde está el nombre y el código clasificatorio del árbol. Así, el desorden de los cubos esparcidos sobre la mesa se ofrece a nuestros ojos como estímulo pa-



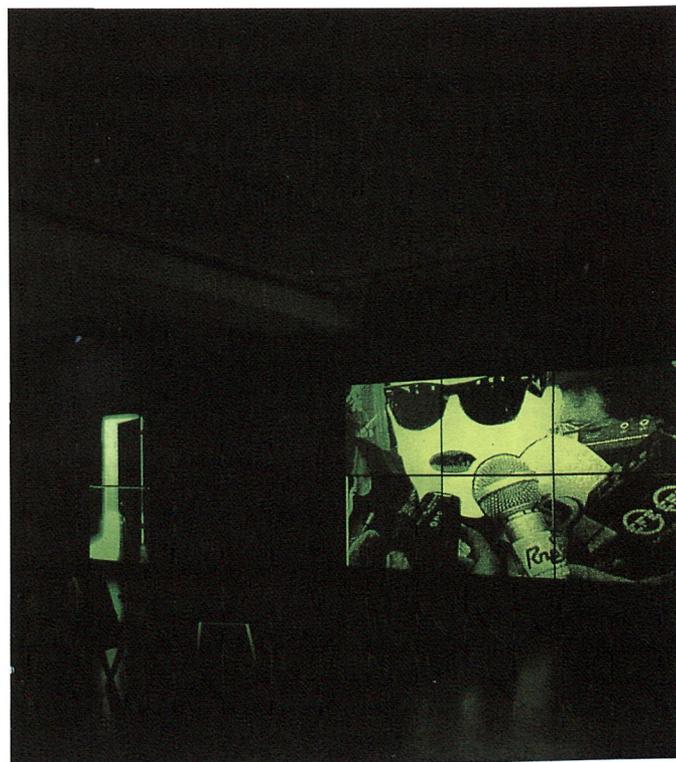
Brian Scott. *Travelling Library*, 1991.

ra corregir su estado anárquico de no-clasificación, como invitación al ejercicio formal de la reintegración racional del orden. Alude, un tanto obscuramente, al abismo de la novela de Conrad, que junto con su escenificación fílmica en *Apocalypse Now*, ha devenido una parábola sobre el horror que acecha al sujeto que llega al final de sí mismo. El abismo es la herejía más inquietante de un mundo que busca la definición de las cosas. El abismo y el caos (que ha sido científicamente rescatado de su condición teológica maldita por la teoría del caos, que nos advierte sobre esta necesidad y disposición de la naturaleza), ciertamente son consecuencias o estados relacionados con el triunfo herético, aunque, en sí, no constituyen herejía, que es siempre clara y está bien formulada.

“El Día de los Inocentes” de Jordi Martorell se erige, en sus palabras, como método paranoicocrítico daliniano contra una efusión política y social de la reciente historia española. Es muy significativo que Martorell, sin mentarlo, recurra a una de las armas críticas y automáticas del surrealismo para desvelar las tramas, intenciones y mecanismos ocultos tras las formas. Intentando explorar distintas fases en la comunicación de una imagen, escenifica con color y sonido el trasfondo de la manipulación subliminal, presentándolo como dramatización espontánea e inconsciente. Al invitarnos a su cámara oscura nos hace partícipes de su voluntad limpiamente. Su instalación invita a entrar en una habitación donde se preparan trucos que determinan nuestra recepción de la imagen, que se proyecta como advertencia contra la “hipercom-

pleja red de falsificaciones de mensajes del presente”. Aguda sensibilidad hacia la euforia mediática y hacia el escenario de velocidad esencial a la disolución del yo occidental en el análisis de Vattimo, y defensa de la integridad del receptor del mensaje continuo de las medias globales.

Martorell crea herejía en esta instalación al ponderar y expresar



Jordi Martorell. *El día de los inocentes*, 1992. Instalación lumínica.



Luis Sosa. *La barbería*, 1995. Instalación. Medidas variables.

su gusto por la pintura luminiscente, y a mi juicio su conquista de generar la luz mediante un producto atenta contra la clásica actitud, el consenso del mundo de las bellas artes, hacia la luz como un espacio sagrado de la representación. La luz es algo que el pintor ha transparentado laboriosamente en su pintura como fuerza que viene de otra parte, claridad del cielo, diafanidad de la mente y la percepción, o instrumento divino que el hombre aprende a manejar. La pintura luminiscente de Martorell parodia el espectáculo barroco al reproducir burdamente la esencia y el medio de la ilusión.

Luis Sosa nos introduce en el mundo de las sombras, del barbero, hombre bueno y afable que nos roba el alma y desnuda nuestra intimidad con una ancestral ceremonia de cortesía. En su escrito, singularmente lúcido y narrativo, que tiene entidad propia como literatura, Sosa revela la soledad de un artista que sigue llevando a la práctica e interiorizando las máximas beuysianas de coherencia entre vida y obra. Toda la vida pensada como proceso de arte, la conducta, el po-

der del ansia sobre los objetos, apuntala en misterioso poder de las cosas creadas en el pensamiento de Sosa. "Traficante de Basuras Universales", destinatario de una legendaria postal que jamás le llega desde Jerusalem sino de otros orígenes mediante una estrategia de cómplices. Sosa sigue siendo fiel a una visión ético-moral del arte como *praxis* y reflexión cotidiana, que al socralizar lo efímero refuerza su *pathos*.

El espacio cordial y rutinario de la barbería se torna en una cámara de espionaje y robo. El espejo circundante le revela al barbero cada inflexión del alma de su cliente, y éste, agasajado y masajado, se entrega gozosamente. Sosa tantea los resortes ocultos del ego y de la identidad brindándonos la imagen neutra de él siendo afeitado por un amable y tradicional barbero, actuación en que cada uno asume la concentración propia de su rol. Como complemento simbólico al acto, el artista sacraliza los instrumentos extintos de la profesión: la cuchilla y el cepillo.