



**SHAHRYAR
NASHAT:
MIENTRAS TANTO**

**SHAHRYAR
NASHAT: IN THE
MEANTIME**

**POR / BY
OCTAVIO ZAYA**

La obra de Shahryar Nashat no nos transporta ni a un mundo de inocencia pletórica ni a la esfera en la que el cadáver de la Utopía esté a punto de resucitar, ámbitos que, respectivamente, bastarían para deleitarnos y divertirnos con el encanto y la ingenuidad de la habilidad e ingenio del artista, o resultarían convenientes para engañarnos mediante la falsa excusa de una retórica de igualitarismo en ausencia de su posibilidad. En todo caso, la obra de Nashat parece mantenerse alejada de estos baluartes rectilíneos, intelectuales y artísticos, posicionados contra el extremo pesimismo histórico al que la imaginación contemporánea se ha visto obligada a remitirse. Ya que, incluso en la instalación de vídeo más sencilla y ligera de Nashat, *And Then He's Meant to Dissappear* (Y entonces se supone que va a desaparecer) (2001), teniendo como tiene una estructura formal de conclusión, más allá de lo que la percepción común trivializa y deja de percibir, no nos permite hacer comentario alguno más allá de la obra en sí. La obra de Nashat testimonia, siempre y exclusivamente, un acuerdo o entendimiento con cierto rito, cierta circunstancia, extrínsecos al devenir de las cosas y, a pesar de ello, siempre reconocibles. Y tratar de expresar con claridad lo que subyace bajo su obra tan sólo equivaldría a mostrar la vanidad de su propia expresión.

Esta obra de vídeo digital se construye como una escena onírica recurrente, compulsiva e indeterminada a la vez. Compulsiva porque la acción que se desarrolla está motivada por la compulsión psicológica, o nos hace pensar en ella; e indeterminada porque nunca resulta claro si la acción está dictada o provocada por una fuerza externa y porque esta premisa no se conoce previamente: un joven es lanzado repetidamente sobre una pila de colchones, pero nunca sabemos con seguridad si la situación está provocada por una urgencia personal o un impulso irresistible, o si está instigada por la violencia de una fuerza externa. En cualquier caso, la cuestión es siempre la misma, radicando en la diferencia. Los ángulos de encuadre tampoco ayudan mucho más. El punto de vista lateral, con respecto a la acción que se está desarrollando, a media altura y desde arriba, se ve a veces interrumpido y a veces «ralentizado» por una rápida secuencia de imágenes que se superponen, sin revelar nada en ningún momento salvo la misma dimensión de la imagen en tensión, atrapada una y otra vez en su destino, repitiendo continuamente lo inevitable. Tan sólo los susurros y las voces ininteligibles que le atormentan implacablemente (¿o nos atormentan a nosotros?) y los espantosos sonidos de las descargas eléctricas dan testimonio de lo que no puede verse y transmiten lo visual en lugar de duplicarlo, acercándonos quizás a lo que parece ser, en este punto, una alegoría de la alienación, un extraño ejemplo de la futilidad sisifeana del hombre; quizá se tiende a confirmar que la imagen visual alberga una función legible más allá de su función visible. Pero, en último caso, ni siquiera sabemos cómo o por qué *se supone que va a desaparecer* tras este esfuerzo agotador, tras esta inconsecuencia absurda.

Otra instalación de vídeo, *All the Way Back, the Reconstruction* (Desde el principio, la reconstrucción) (2001), plantea un tipo de ansiedad similar, la misma carencia de certeza reconfortante, aunque, en esta ocasión, Nashat juega con la disyuntiva temporal de la imagen, frustrando cualquier posibilidad de narrativa coherente, resistiéndose y aplazando cualquier conclusión. Por una parte, la instalación consiste en una proyección de vídeo en pantalla ancha que muestra la imagen de una cama en una habitación. El loop de esta imagen muda pasa de un punto de vista a otro, mientras que las paredes de la habitación parecen en todo momento estacionarias, inmutables, ancladas en la inmovilidad. Por otra parte, en el suelo de la proyección, un monitor de televisión muestra a un hombre que intenta, quizás incluso lucha por, levantarse de esa misma cama, una cama de matrimonio que, presumiblemente, comparte con su pareja. En un principio, los susurros que el hombre de la cama escucha y repite van a reconstruir lo que acaba de ocurrir:

[...] Lo que acaba de ocurrir carece de importancia. Tenemos los hechos: un hombre sale corriendo de una habitación y deja a otro hombre tumbado en una cama. El hombre que sale corriendo de la habitación escapa, corriendo entre las paredes y pasillos de un edificio que podría ser un hospital o un hotel. Está asustado por lo que acaba de hacer, o quizás está asustado por lo que acaba de ver. Corre entre las paredes brillantes y húmedas. Intenta dejar de pensar. Pero sigue pensando en lo que acaba de ver. Quizá sigue pensando en lo que acaba de hacer. En realidad la cuestión carece de importancia, porque ya no se acuerda. Corre entre las paredes brillantes y húmedas. Está asustado por lo que acaba de hacer, o quizás está asustado por lo que acaba de ver. El hombre que sale corriendo de la habitación escapa, corriendo entre las paredes y pasillos de un edificio que podría ser un hospital o un hotel. Lo que acaba de ocurrir carece de importancia. Tenemos los

Shahryar Nashat's work doesn't take us to either a world of pre-theoretical innocence or to the realm in which the corpse of Utopia is about to be resurrected, where, respectively, it would be enough to delight and amuse ourselves with the charm and ingenuity of his craft and his wit or it would be convenient to delude ourselves under the false pretense of a rhetoric of egalitarianism in the absence of its possibility. If anything, Nashat's work seems to keep itself away from those kinds of art and intellectual unswerving strongholds that are positioned against the extreme historical pessimism to which the contemporary imagination has of necessity deferred. For even in Nashat's lightest and simplest video installation, *And Then He's Meant to Disappear* (2001), having as it does a formal structure of completion, beyond what common perception trivializes and misses, it doesn't allow us to say anything in addition to the work itself. Nashat's work only and always bears witness to an agreement or understanding with some ordinance, some circumstance, extrinsic to the course of things, and yet always recognizable. And to try to say clearly what he says obscurely would only amount to reveal the vanity of his own utterance.

This digital video work is constructed as the recurrent, simultaneously compulsive and undetermined scene of a dream; compulsive because the action taking place is caused by, or suggestive of, psychological compulsion, and undetermined because it is never clear if the action is dictated or brought about by an outside force and because that consideration hasn't been known in advance: A young man is repeatedly being thrown over an arranged set of mattresses, but we're never sure whether the situation is prompted by his personal urgency or irresistible impulse or whether it is instigated by the violence of an external power. Either way, the point is always the same, in its difference. The angles of framing don't help us much more.

The point of view, from the side of the action that is taking place, in a lateral mid-height, and from above, is at times interrupted and at times "slowed down" by a rapid sequence of overlying images, never to reveal anything but the same dimension of the image in tension, over and over trapped within his fate, once and again repeating the inevitable. Only the whispers and unintelligible voices that relentlessly haunt him (or haunt us?), and the dreadful sounds of electrical discharges, testify to what is not seen and convey the visual instead of duplicating it, perhaps bringing us closer to what appears to be, at this point, an allegory of alienation, an unfamiliar instance of man's Sisyphean futility; perhaps tending to confirm that the visual image has a legible function beyond its visible function. But, ultimately we don't even know how or why *he's meant to disappear* after this grueling strain, after this senseless inconsequence.

Another video-installation, *All the Way Back, the Reconstruction* (2001), poses a similar kind of anxiety, the same lack of reassuring certitude, but in this occasion, Nashat plays with the disjunction of time of the image, frustrating any possibility of coherent narrative, resisting and deferring any closure. The installation is comprised, on one hand, of a wide-screen video projection showing the image of a bed in a room. The loop of this silent image morphs from one point of view to another while the walls of the room always seem to remain stable, immobile, standing still. On the other, by the floor of the projection, a TV monitor is showing a man trying, perhaps struggling, to get up from that same bed, a king-size bed that is presumably shared with his partner. At first, the whispers of the voice the man in bed hears and repeats are going to re-construct what just took place:

[...] What just happened has no importance. There are the facts, a man running out of a room, leaving a man lying on a bed. The man running out of the room is escaping, running along walls and through corridors in a building that might be a hospital or a hotel. He's afraid of what he's just done or maybe he is afraid of what he's just seen. He's running along these walls that are shiny and wet. He's trying not to think anymore. And he keeps on thinking of what he's just seen. Maybe he keeps on thinking of what he's just done. It has no real importance because he does not remember. He's running along these walls that are shiny and wet. He's

hechos: un hombre sale corriendo de una habitación y deja a otro hombre tumbado en una cama. El hombre que sale corriendo de la habitación escapa, corriendo entre las paredes y pasillos de un edificio que podría ser un hospital o un hotel.¹

Ciertamente, esta vez el audio añade información valiosa a lo visual, pero sólo para volver a decirnos que falta algo (¿quizás el hombre *que se supone que va a desaparecer* de la obra anterior?). Sea como fuere, Nashat nos sitúa en el comienzo de la acción, *desde el principio*, de forma que no tenemos manera de reconstruir un comienzo fijo, seguro, ni siquiera una causa que lo motive. Posteriormente nos conduce *hasta el final*, aplazando en todo momento cualquier relación, cualquier efecto, entre uno y otro. Igual que en *Laterally Yours* (Lateralmente tuyo) (2002), nunca estamos seguros, nunca conoceremos las razones. No sabremos nada, independientemente de lo extensas y elaboradas que sean las formas de recrear los acontecimientos pasados. Pero tampoco podría ser de otro modo. Para la *reconstrucción* de la historia, lo que acaba de suceder carece de importancia. Todo resulta irrelevante excepto la *situación*, lo que nos trajo aquí, la conclusión esencial de su proyección.

Unreasonably Resonant (Irrazonablemente resonante) (2002) y *Les négateurs* (Los negadores) (2003), y quizá la obra de Nashat en su totalidad, también constituirían una reflexión acerca de cuestiones similares y hallarían las opciones estéticas apropiadas con el mismo tipo de tensión, con el mismo tipo de intensidad. Aunque radicalmente diferentes, ambas son igual de desconcertantes y desorientadoras, del mismo modo en que resulta desconcertante lo siniestro. *Unreasonably Resonant* es una instalación de vídeo compuesta por dos imágenes diferentes, independientes. Una, de «un hombre debatiéndose en el agua», y, la otra, de «un hombre que está siendo atado por otro hombre». Una de ellas se presenta en una proyección de vídeo y la otra, en un monitor de vídeo. Mientras la proyección de gran formato muestra un primer plano de la cara del hombre, obviamente angustiado y tratando desesperadamente de mantenerse a flote, las voces solapadas procedentes del monitor se inmiscuyen constantemente en el sonido producido por sus chapoteos y salpicaduras, creando una inflexión incoherente, inconsistente y arbitraria, una disyuntiva en la frecuencia de la proyección. Cuando decidimos prestar atención al monitor, ya somos conscientes de que existe una narrativa «diferente»:

[...] Vivo de la imaginación y del recuerdo. El de los guantes no tiene sonrisa. Siempre está cerca de mí. Nunca llega tarde. Llega exactamente cuando decide hacerlo. Porque yo no establecí las reglas. Sólo las sugerí. Lo único que tengo que decidir es qué hacer con el tiempo que se me ha dado. Debería quedarme quieto. Puede que a veces quiera hablar sin parar. Puedo hablar en alto, pero puede que no se me oiga. Si levanto la voz puedo ser dañino. No hay nadie más invitado. No puedo cerrar los ojos y retirarme rápidamente. El de los guantes no habla nunca. Sin embargo, es posible que a veces desee comentar lo que estamos haciendo. Entonces puede que hable por él. De lo contrario, es posible que no le oiga. No puedo seguirle. No puedo oírle. Tendré que comenzar de nuevo desde el principio. Tendrá que comenzar de nuevo desde el principio.

Hay algunas frases que siguen fijadas en mi mente: «Vivo de la imaginación y el recuerdo. [...] Porque yo no establecí las reglas. Sólo las sugerí. Lo único que tengo que decidir es qué hacer con el tiempo que se me ha dado». Un hombre arrastra por el suelo y ata minuciosamente a otro hombre con una cuerda. Lo arrastra a través de lo que podría ser un almacén de material de embalaje comercial, hasta que llegan a una gran pila de trozos blancos de espuma de poliestireno desperdigados por el suelo, y contra la pared procede a atarlo. La escena resulta bastante absurda en su ambivalencia. La «víctima» pasiva no ofrece ningún tipo de resistencia y la violencia física entre ambos es más bien comedida. El «agresor» incluso tiene puestos unos guantes blancos, como si estuviera dedicado al embalaje de alguna valiosa obra de arte, y, en ocasiones, acaricia a la supuesta «víctima». La escena recuerda una obra de teatro, como un ballet postmoderno. ¿O se trata de un secuestro? Quizá sea algún tipo de ritual de *bondage*. Parece que hemos llegado a la escena demasiado tarde o demasiado pronto, ya que en ningún momento sabemos qué es lo que ha provocado esta situación ni cuál será el resultado, o quién es el verdadero agresor y quién la verdadera víctima, o quién es el amo y quién es el esclavo.

¹ La mayor parte de los guiones de Nashat aquí transcritos se han obtenido de su página web.



SHAHRYAR NASHAT. *And Then He's Meant to Dissappear / Y entonces se supone que va a desaparecer*, 2001
Instalación de vídeo / video installation



SHAHRYAR NASHAT. *All the Way Back, the Reconstruction / Desde el principio, la reconstrucción*, 2001
Instalación de vídeo / video installation

afraid of what he's just done or maybe he is afraid of what he's just seen. The man running out of the room is escaping, running along walls and through corridors in a building that might be a hospital or a hotel. What just happened has no importance. There are the facts, a man running out of a room, leaving a man lying on a bed. The man running out of the room is escaping, running along walls and through corridors in a building that might be a hospital or a hotel.¹

Indeed, this time the audio adds valuable information to the visual, but only to let us know, once again, that something is missing (perhaps the man *meant to disappear* in the previous work?). Whatever the case, Nashat has thrown us *all the way back* so as we have no way of re-constructing any settled, any secure beginning, any cause, and *all the way forward*, postponing always any clear understanding, effect, between one and the other. As in *Laterally Yours* (2002), we're never sure; we'll never know the reasons. We'll know nothing, no matter how lengthy and elaborate the ways to recreate the past events. But it couldn't be different. For the *reconstruction*, what just happened has no importance. Nothing is relevant but the *situation*, what brought us here, the essential completion of its shadow.

Unreasonably Resonant (2002) and *Les négateurs* (2003) – and perhaps all Nashat's work – would also mull over similar questions and find the appropriate aesthetic options with the same kind of tension, the same kind of intensity. Though radically different, they are both equally disconcerting and disorienting. Disconcerting and disorienting in the same way the uncanny is disconcerting. *Unreasonably Resonant* is a video-installation comprised of two different, separate images, one of “a man struggling in water” and one of “a man being roped by another man”, one presented as a video-projection and the other on a video-monitor. While watching the large projection of the close-up face of the man, obviously distressed and desperately trying to stay afloat, the sound of the splashing and splattering he makes is constantly intermeddled by overlapping voices coming from the monitor, creating an incoherent, inconsistent, arbitrary inflection, a disjunction in the frequency of the projection. By the time we pay attention to the monitor, we have been already aware of a “different” narrative:

[...] I live from imagination and recollection. The one with the gloves has got no smile. He's always close to me. He's never late. He arrives precisely when he means to. Because I didn't make the rules. I just suggested. All I have to decide is what to do with the time that is given to me. I should stay still. I may at times want to speak without stopping. I can speak out loud but I may not be heard. If I raise my voice I can be harmful. Nobody else is invited. I cannot close my eyes and quickly pull back. The one with the gloves never speaks. At times though he may want to comment on what we're doing. I may then speak for him. Otherwise I might not hear him. I can't follow him. I can't hear him. I will have to start all over again. He will have to start all over again.

A few sentences remain with me: *I live from imagination and recollection (...) Because I didn't make the rules. I just suggested. All I have to decide is what to do with the time that is given to me.* A man is being dragged on the floor and painstakingly tightened with a rope by another man. He is dragged through what might be a storage place for commercial packing, until they reach a big pile of white Styrofoam pieces spread all over the floor against the walls, where one proceeds to rope the other. The scene is rather absurd in its ambivalence. The passive “victim” doesn't put any kind of resistance and the physical violence between them is rather tame. The “aggressor” even wears white gloves, as if he was engaged in the packing of some valuable artwork, and at times caresses the purported “victim”. The scene reminds you of a theater piece, like a postmodern ballet. Or is it a kidnapping? Perhaps it is a bondage kind of ritual. We seem to have come to the scene too late or too early, for we never know what led to this situation and what the outcome will be, or who's the real aggressor and the real victim or who's the master and who's the slave.

¹ Most of Nashat's scripts transcribed here have been taken from his web page.

[...] Porque todo es posible y es probable que ocurra. Resulta sorprendente de nuevo. Cuando él está cerca de mí comienzo a sudar y mi respiración se vuelve irregular. Se me bloquea la mandíbula y puedo parecer totalmente rígido. Se me descuelga la mandíbula y estoy totalmente rígido. No me echo para atrás y sin embargo debería tener miedo. Mientras pueda mantener el miedo a raya. No he hecho ningún esfuerzo y sin embargo estoy sin aliento y agotado. Es posible que no pueda moverme durante algún tiempo. Y mientras hablo me doy cuenta. Es doloroso, pero no insoportable.

Y, sin embargo, sabemos que se trata de una ficción, como todas las obras de Nashat, una obra de arte, una ficción *completa*, interrumpida y salpicada por los chapoteos y salpicaduras de la imagen del hombre ahogándose al otro lado de la habitación. Sabemos que la obra vive de la imaginación y del recuerdo. Sabemos que Nashat no estableció las reglas, sólo las sugirió. Sabemos que lo único que tiene que decidir es qué hacer con el tiempo que se le ha dado. Y con todo lo que sabemos, con todo lo que se nos ha dado, pensamos que la obra de Nashat no es una manifestación o una defensa de la infirmitad, sino el desbordamiento cuidadosamente regulado de las fronteras establecidas. La cuestión no es que todo pueda funcionar sin demarcar fronteras, sino que no existe ninguna «delimitación de fronteras» que no pueda cuestionarse en sí... porque todo es posible y es probable que ocurra.

Por algún motivo, el descenso es más doloroso que el ascenso. Y, sin embargo, el ascenso en sí no ha resultado fácil. Podría tener que quedarme aquí durante algún tiempo. El de los guantes dijo unas pocas horas. Yo escucho unos pocos días. No tengo prisa. Lo único que tengo que hacer es decidir qué hacer con el tiempo que se me ha dado. El de los guantes me sigue atormentando a mí y yo lo sigo atormentando a él pacientemente. Como un círculo en una espiral. Parece extraño y suena peculiar.

Les négateurs es uno de los vídeos de Nashat más cautivadores y evocadores, ciertamente extraño y peculiar. El vídeo comienza con un texto que se va desplazando por la pantalla, desde abajo hacia arriba, de la Sura 109 del Sagrado Corán, «Los que niegan la verdad»:

En el nombre de Dios, el más misericordioso, el dispensador de gracia
Di: «Oh, vosotros, que negáis la verdad.
Yo no adoro lo que vosotros adoráis.
Ni vosotros adoráis lo que yo adoro.
Ni yo adoraré lo que vosotros habéis adorado.
Ni vosotros adorareis lo que yo adoro.
Para vosotros es vuestra religión, y para mí es la mía».

Cuando terminamos de visualizar el texto en desplazamiento, aparece en primer plano la imagen de un joven (junto al mar) mientras escuchamos a un grupo de mucines recitando los seis versos que componen el capítulo mencionado de este libro sagrado. Casi inmediatamente, durante la recitación cantada, comenzamos a distinguir un susurro que repite mecánicamente los mismos versos, efectuando pausas como si esperase a que el hombre de la pantalla los repitiera también, creando una hermosa cacofonía que disminuye de intensidad a medida que el personaje pierde gradualmente su seguridad, el ritmo enérgico y la dedicación con los que comenzó.

Al principio de su famoso ensayo «Lo siniestro» (*Das Unheimliche*), Sigmund Freud indica que «la palabra alemana *unheimlich* es obviamente el antónimo de *heimlich*..., *heimisch* lo contrario de lo que nos resulta familiar; y nos sentimos tentados a concluir que, lo que es “siniestro”, resulta atemorizador precisamente porque es *desconocido* y familiar»². Pero, como señala el autor, esta oposición parece superficial. «Es necesario añadir algo a lo que es novedoso y desconocido con el fin de hacerlo siniestro.»³ Después de examinar el uso lingüístico de ambas palabras, *heimlich* y *unheimlich*, Freud efectúa un «sorprendente» descubrimiento: «entre sus diferentes matices de significado, la palabra *heimlich* muestra uno que es idéntico a su antónimo

² Sigmund Freud, “The Uncanny” («Lo siniestro»), en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, XVII, Londres, Hogarth, 1995, pág. 220.

³ *Ibid.*, pág. 221.

[...] Because anything is possible and likely to happen. It is striking again. When he's close to me I start sweating and my breath gradually becomes tainted. My jaw locks and I may appear completely rigid. My jaw drops and I am completely rigid. I am not taken back yet I should be fearful. As long as I can keep the fear from it. I haven't made any effort yet I am breathless and worn out. I may not be able to move for some time. And as I speak it hits me. It is painful but not unbearable.

And yet, we know this is a fiction, like every one of Nashat's pieces, an artwork, a *complete* fiction, punctuated and sprinkled by the splashing and splattering of the image of a drowning man across the room. We know the work lives from imagination and recollection. We know Nashat didn't make the rules, he just suggested. We know all he has to decide is what to do with the time he was given. And with all we know, with all we are given, we understand Nashat's work is not a display or a defense of formlessness, but a carefully regulated overflowing of established boundaries. The issue is not that everything can work without demarcating boundaries, but rather there is no "boundary-fixing" that cannot itself be questioned... because anything is possible and likely to happen.

For some reason, the descent is more painful than the rise. And yet the rise itself has not been easy. I might have to stay here for some time. The one with the gloves said a few hours. I hear a few days. I'm in no hurry. All I have to decide is what to do with the time that is given to me. The one with the gloves pursues me and I pursue him patiently. Like a circle in a spiral. Looks odd and sounds peculiar.

Peculiar and odd indeed is *Les négateurs*, one of Nashat's most captivating, evocative videos. The video begins with a scrolling text, from bottom to top, of the 109th Surah of the Holy Quran, "The Disbelievers":

In the name of God, Most Gracious, Most Merciful
Say: 'O you disbelievers.
I do not worship what you worship.
Nor do you worship what I worship.
Nor will I ever worship what you worship.
Nor will you ever worship what I worship.
To you is your religion, and to me is my religion.

Once the scrolling finishes, the close-up image of a young man (by the sea) appears on the screen while we hear a group of muezzins reciting the six verses composing the mentioned chapter of this holy book. Almost immediately, through the singing recitation, we begin to distinguish a whispered voice that mechanically repeats the same verses, only pausing as if waiting for the man on the screen to repeat them as well, creating a beautiful cacophony which diminishes in intensity as the character gradually loses his confidence, the forceful rhythm and dedication he started with.

At the beginning of his famous essay "The Uncanny" (*Das Unheimliche*) Sigmund Freud tells us "The German word *unheimlich* is obviously the opposite of *heimlich*..., *heimisch*...the opposite of what is familiar; and we are tempted to conclude that what is "uncanny" is frightening precisely because it is *not* known and familiar."² But, as he points out, this opposition seems facile. "Something has to be added to what is novel and unfamiliar in order to make it uncanny."³ After he examines the linguistic usage of both words, *heimlich* and *unheimlich*, Freud makes a "surprising" discovery: "among its different shades of meaning the word *heimlich* exhibits one which is identical with its opposite *unheimlich*. What is *heimlich* thus comes to be *unheimlich* ... In general we are reminded that the word *heimlich* is not unambiguous, but belongs to two sets of ideas, which without being contradictory, are yet very different, on the one hand what is familiar and agreeable, and on the other, what is concealed and kept out of sight."⁴

² Sigmund Freud. "The Uncanny", in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: Hogarth, 1995. XVII, p. 220.

³ *Ibid.*, p. 221.

⁴ *Ibid.*, p. 224.

unheimlich. Por lo tanto, lo que es *heimlich* se convierte en *unheimlich* [...] En general, se nos hace ver que la palabra *heimlich* no carece de ambigüedad, sino que pertenece a dos series de ideas que, sin ser contradictorias, son no obstante muy diferentes; por un lado lo que es familiar y agradable y, por otro, lo que se mantiene oculto y fuera de la vista»⁴.

En su ensayo, Freud revela «que lo siniestro [*unheimlich*] es algo que resulta secretamente familiar [*heimlich/heimisch*], que ha experimentado la represión y ha salido de ella, y que todo lo que es siniestro cumple esta condición: ... el prefijo *un* es la señal de represión»⁵. Y, por último, resumiendo su «descubrimiento», al tiempo que analiza el uso de *heimlich/unheimlich*, Freud afirma: «Por lo tanto, *heimlich* es una palabra cuyo significado evoluciona en la dirección de la ambivalencia, hasta coincidir finalmente con su antónimo, *unheimlich*»⁶.

A su vez, Nashat parece mostrarnos (quizá lo hace en todas sus obras) que, en realidad, nunca nos sentimos ni podremos sentirnos como en casa en el mundo, sino que nos sentimos amenazados continuamente por el misterio de lo que es reconfortante, y estamos siempre en el exilio, incluso de nosotros mismos. Podemos ansiar y soñar con sentirnos en casa, pero nunca alcanzaremos esa presencia.

Incluso en aquellas de sus obras que podrían considerarse como las más «políticas», *Staatsgewalt* (Autoridad pública) (2004) e *Italian Studies* (Estudios italianos) (2004), Nashat mantiene una desvinculación con el lado más próximo, una interrupción del tiempo mediante una alteración, un desplazamiento, una translación que se produce a este lado del tiempo, en sus intersticios, en sus recovecos, así como con su mediación entre la realidad y la ficción, entre el yo y el otro.

Una vez más, en *Staatsgewalt*, el lenguaje (como en la expresión oral, la escritura, el título...) desempeña un papel esencial en la comprensión de la obra. Tal como Nashat nos recuerda, en alemán *Staat* (Estado) y *Gewalt* (violencia) tienen su propio significado distintivo. Cuando se combinan ambos términos, el concepto de violencia se reduce al máximo y la nueva palabra, *Staatsgewalt*, adquiere el significado de «autoridad pública». De manera muy similar, Nashat presenta dos escenarios paralelos dentro de esta instalación y los fusiona simultáneamente. En uno de ellos, dispone unos cincuenta tubos de neón fluorescentes de color azul, colgados caóticamente del techo, como si se tratara de una tela de araña, mientras la voz vivaz y atractiva de un locutor deportivo reconstruye/de-construye, como si retransmitiera un partido de fútbol, la tristemente célebre actuación de la policía de Los Ángeles al apalear y arrestar a Rodney King en 1991:

[...] Tras una pausa de dos segundos, los agentes reanudan la violencia, golpeando a King en las piernas.

King levanta la parte superior del torso.

Powell golpea el tobillo de King mientras Wind le golpea en la espalda.

King rueda por el suelo mientras Koon abre los brazos para formar una cruz, mostrando la posición que quiere que adopte King.

King, tumbado sobre su espalda, levanta la pierna izquierda.

King rueda mientras Powell le golpea en la mano.

Powell va a por sus esposas.

King levanta el torso.

Briseno pisotea el hombro de King y la cabeza de King golpea el asfalto.

Briseno señala a King. Powell y Wind golpean a King en el brazo derecho.

King está a cuatro patas.

Wind golpea tres veces a King en la espalda.

Powell golpea el brazo izquierdo de King.

Wind propina tres patadas a King en la zona de los hombros y la espalda.

El vídeo vuelve a enfocarse. Powell zarandea a King.

King está sentado sobre sus pantorrillas. Koon señala a King.

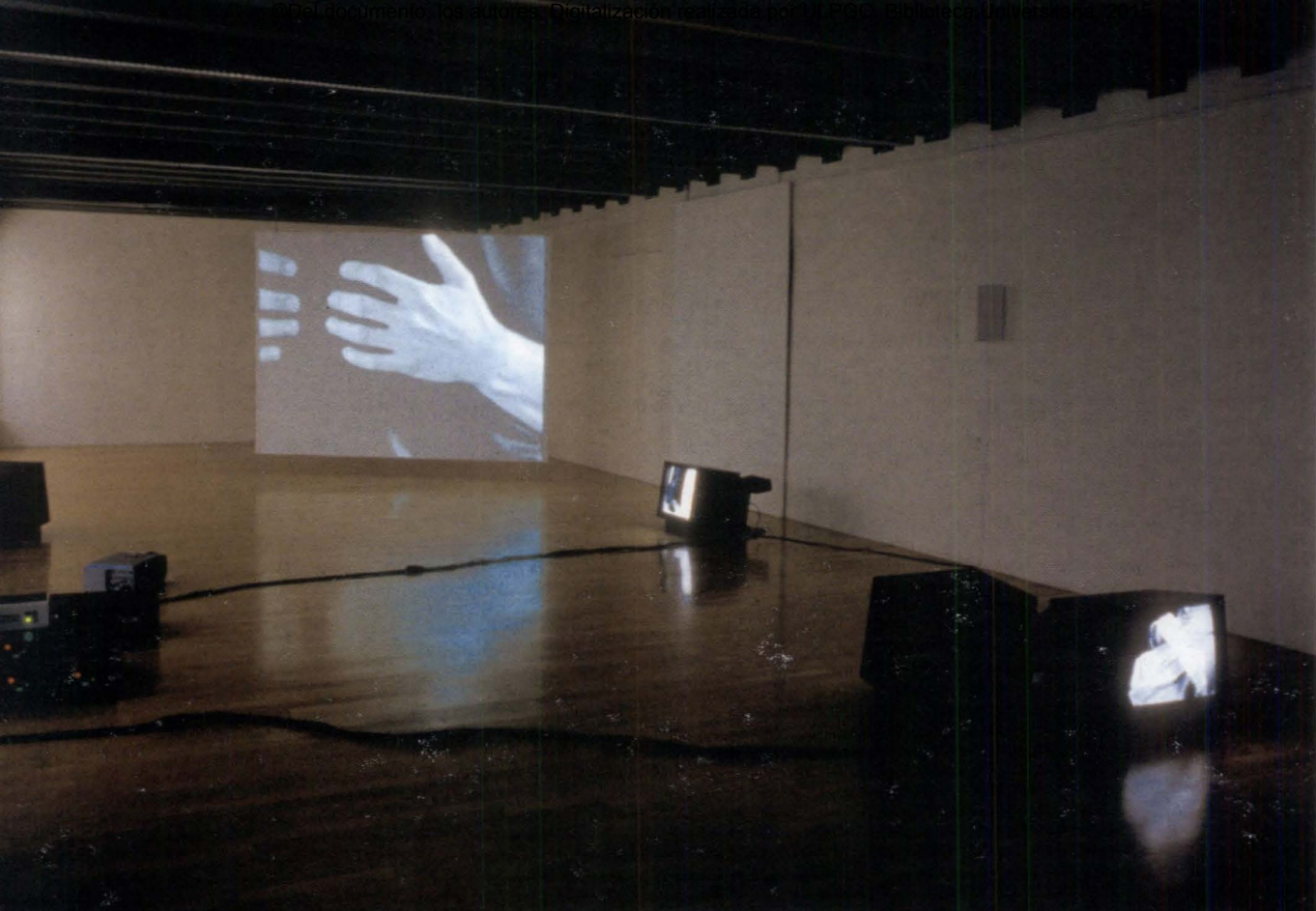
⁴ *Ibid.*, pág. 224.

⁵ *Ibid.*, pág. 245.

⁶ *Ibid.*, pág. 226.



SHAHRYAR NASHAT. *Unreasonable Resonant / Irrazonablemente resonante*, 2002
Instalación de vídeo / video installation



SHAHRYAR NASHAT, *Laterally Yours / Lateralmente tuyo*, 2002
Instalación de vídeo / video installation

Later in his essay, Freud discloses “that the uncanny [*unheimlich*] is something which is secretly familiar [*heimlich/heimisch*] which has undergone repression and then returned from it, and that everything that is uncanny fulfills this condition: ... the prefix *un* is the token of repression.”⁵ And finally, summarizing his “discovery” while analyzing the usage of *heimlich/unheimlich* Freud asserts: “Thus *heimlich* is a word the meaning of which develops in the direction of ambivalence, until it finally coincides with its opposite, *unheimlich*.”⁶

In his turn, Nashat seems to show us – perhaps he is showing it in every work – that we never quite are or can be at home in the world, that we are always threatened by the uncanniness of what is canny, that we are always in exile, even from ourselves. We may long and dream to be at home, to find a center, our voice in our world, but we never achieve that presence.

Even in those works that could be characterized as his more “political”, *Staatsgewalt* (2004) and *Italian Studies* (2004), Nashat maintains a disengagement on the hither side, an interruption of time by an alteration, a displacement, a translating going on on this side of time, in its interstices, in its gaps, and on his mediating between reality and fiction, the self and the other.

Once again, in *Staatsgewalt*, language (as in the spoken word, the script, the title...) plays an essential part in the understanding of the work. As Nashat reminds us, in German, *Staat* (state) and *Gewalt* (violence) have both their own distinctive meaning. When brought together, the concept of violence is minimized and the new word, *Staatsgewalt*, assumes the meaning of “public authority”. In much the same way, Nashat presents two parallel scenarios within this installation *and* he simultaneously fuses them. In one, he assembles some fifty blue fluorescent neon tubes, chaotically webbed from the ceiling on the room, while the vivacious and enticing voice of a sportscaster – as if broadcasting a soccer game – reconstructs/de-constructs the infamous action of the beating and arrest of Rodney King by the L.A. police in 1991:

[...] After two-second break, officers resume force, striking King's legs.
King lifts his upper torso.
Powell strikes King's ankle while Wind strikes his back.
King rolls on ground while Koon puts arms in form of cross, showing the position he wants King to assume.
King, on his back, cocks his left leg.
King rolls as Powell strikes his hand.
Powell reaches for his handcuffs.
King raises his torso.
Briseno stomps on King's shoulder and King's head hits asphalt.
Briseno points to King. Powell and Wind strike King's right arm.
King is on his hands and knees.
Wind strikes King's back three times.
Powell strikes King's left arm.
Wind delivers three kicks to King's shoulder and back area.
Video back in focus. Powell swings at King.
King is sitting on his calves. Koon is pointing at King.
King puts his hands on his head.
Briseno begins handcuffing King.
King is put in handcuffs after officers.

(Loud cheers from the “stadium's” crowd)

⁵ Ibid., p. 245.

⁶ Ibid., p. 226.

King pone las manos sobre la cabeza.
Briseno comienza a esposar a King.
Colocan a King esposado detrás de los policías.
(Fuertes vítores procedentes de la multitud del «estadio».)

Los cincuenta tubos fluorescentes podrían representar fácilmente los más de cincuenta golpes de porra que propinó la policía a King, tal como informó la prensa en su momento. En otra sala, Nashat revisita en una pantalla el material *amateur* de George Holliday del brutal ataque contra King. Naturalmente, no es necesario añadir ningún comentario ingenioso a este más que elocuente ejemplo de la desvinculación a la que me refería al comienzo de mi lectura de esta instalación: mediación, translación, desplazamiento, alteración. Esta desvinculación no es falta de interés. *Staatsgewalt* es interesado/interesante, sin el menor sentido de utilidad, sin un sentimiento de instrumentalidad; interesante en el sentido de *implicativo*, como lo expresaría Levinas, en su sentido etimológico: estar *entre* cosas que sólo deberían haber tenido el estatus de objetos. «Estar “entre cosas” es diferente del “estar-en-el-mundo” de Heidegger; constituye el patetismo del mundo imaginario de los sueños: el sujeto está entre las cosas no sólo en virtud de su densidad de ser, requiriendo un “aquí” y un “algún lugar”, y reteniendo su libertad; está entre cosas como una cosa, como parte del espectáculo. Es exterior a sí mismo, pero con una exterioridad que no es la del cuerpo, puesto que el espectador-yo siente el dolor del factor-yo, y no a través de la compasión. Aquí nos encontramos realmente con una exteriorización de lo interior.»⁷ Por lo tanto, esta obra transcurre por los intersticios y las diferencias irreconciliables entre la realidad y la ficción.

Italian Studies es una instalación formada por tres obras diferentes y autónomas. En la principal, *Italian Studies Nr. 1 – 5* (Estudios italianos Nº 1 – 5) (2004), cinco paneles verticales de madera teñida de rojo, en los que se han insertado pantallas LCD, reproducen breves loops de imágenes de vídeo procedentes del Archivo del Movimiento Operaio di Roma, que incluyen material para la formación de agentes de policía, secuencias de persecuciones policiales, arrestos, manifestaciones estudiantiles, etc. Estas imágenes se intercambian y superponen con otro material filmado, como, por ejemplo, escenas de las protestas de Génova contra el G8, combates de boxeo, secuencias tomadas de la web de jóvenes masturbándose, etc. Además, cubriendo las paredes de la sala en la que se sitúan los paneles, Nashat expone *No Title (1:1)* (Sin título (1:1)) (2004), un grupo de copias láser de cartas escritas por miembros de la Resistenza italiana durante la Segunda Guerra Mundial. «Estas cartas son las últimas que estas personas enviaron a sus familiares antes de su ejecución.» Y finalmente, la contundente obra *Ends and Beginnings* (Finales y comienzos) (2004) es una colección incompleta de pistas de audio de películas italianas montadas siguiendo el mismo tipo de superposición formal desordenada de las imágenes de los vídeos presentados en *Italian Studies*.

Esta instalación no resulta especialmente atractiva por la paradójica transformación de la entidad dedicada al mantenimiento del orden en otra que ejerce una violencia legitimizada, sancionada legalmente, y porque la necesidad de protección se ve distorsionada hasta convertirse en un acto de represión. Pero ésta sería una interpretación demasiado sencilla y superficial. La instalación resulta intrigante y tentadora debido a que confronta / desarma / penetra / desactiva / invierte la morbosa violencia fascista con un cierto reconocimiento / identificación / proyección de un fuerte deseo homoerótico, como ya hemos podido constatar en directores como Visconti o Pasolini. Nos encontramos de nuevo con el retorno de lo reprimido, encontramos de nuevo en Nashat un factor de «desfamiliarización».

Este elemento homoerótico siempre está latente, algunas veces como si estuviera al acecho, en algunas de las obras de Nashat, como seguramente ya nos lo ha podido parecer en algunas de sus obras mencionadas, y tal como también sugiere su primer vídeo, *Waterslides; Young Man Speaking to Another, Sometimes Even Loudly* (Toboganes de agua; joven hablando con otro, a veces incluso fuerte) (2000), donde, según expresa el propio artista, «[hay] aquí una violencia silenciosa contra el otro, una demanda desesperada de atención que nunca se concede». Por lo tanto, este componente nunca resulta explícito, nunca directo, nunca innegable y nunca discernible. Incluso en *Optimism* (Optimismo) (2003), la ambigua imagen homoerótica se ve diluida bajo el

⁷ Emmanuel Levinas. “Reality and Its Shadow”, *The Levinas Reader*, ed. Sean Hand, Oxford, Reino Unido-Cambridge, EE.UU., Blackwell, 1993, pág. 133.

The fifty fluorescent tubes could easily stand for the more than fifty blows King received from the police swinging batons, as reported by the press at the time. In another room, Nashat revisits on a screen George Holliday's amateur footage of King's brutal onslaught. Of course we don't need to add any clever comments to this most eloquent instance of the disengagement I was referring to at the beginning of my reading of this installation: mediating, translating, displacement, alteration. For this disengagement is not disinterestedness. *Staatsgewalt* is interested/interesting, without the slightest sense of utility, without a feeling of instrumentality, interesting in the sense of *involving* as Levinas would say, in the etymological sense: to be *among* things which should have had only the status of objects. "To be 'among things' is different from Heidegger's 'being-in-the-world'; it constitutes the pathos of the imaginary world of the dreams – the subject is among things not only by virtue of its density of being, requiring a 'here', a 'somewhere', and retaining its freedom; it is among things as a thing, as part of the spectacle. It is exterior to itself, but with an exteriority which is not that of the body, since the pain of the I-factor is felt by the I-spectator, and not through compassion. Here we really have an exteriority of the inward."⁷ Thus, this piece unfolds in the interstices, in the un-reconciled differences between reality and fiction.

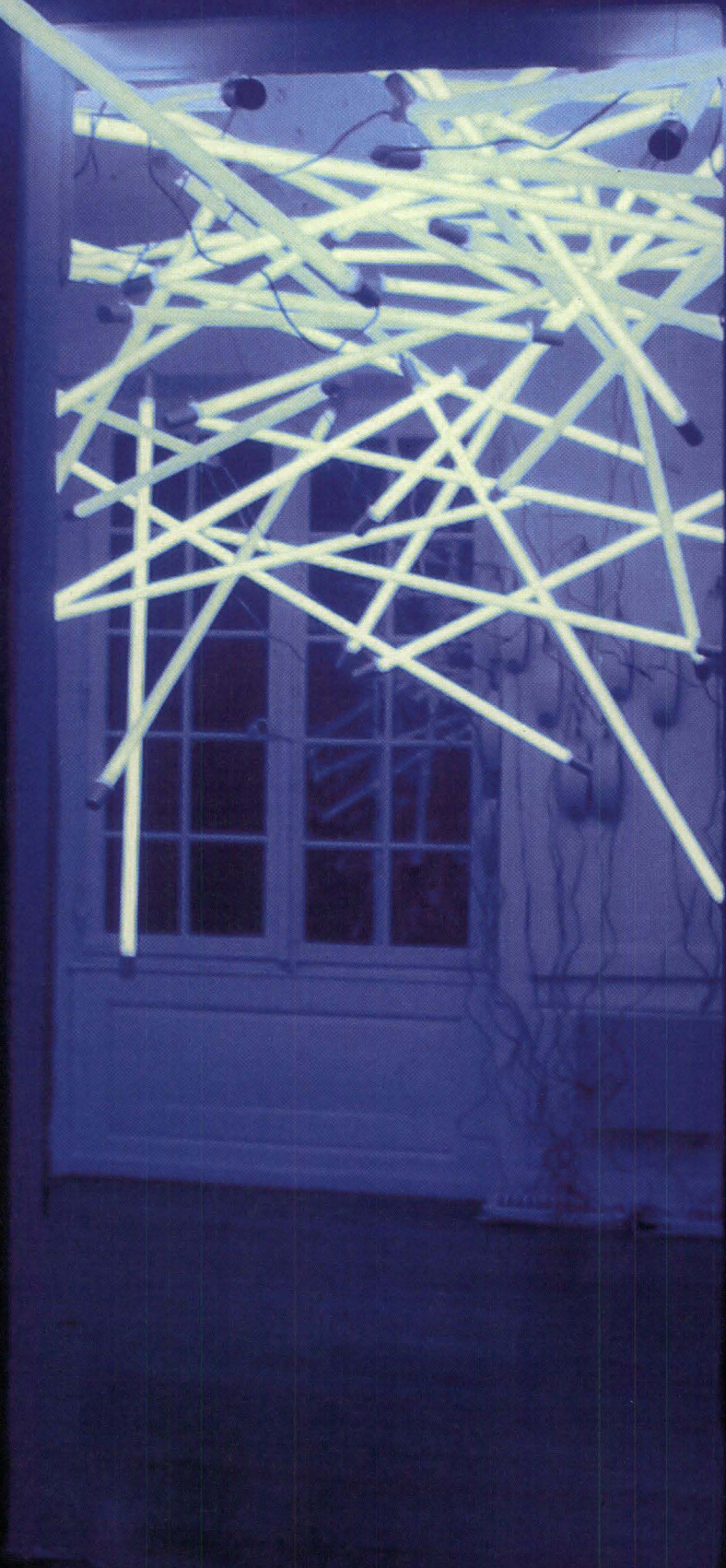
Italian Studies is an installation composed of three different and autonomous works. In the main one, *Italian Studies Nr.1 – 5* (2004), five red-stained vertical wooden panels, in which LCD screens are inserted, play short loops of video images found at the Archivio del Movimento Operaio di Roma, including police officers training footage, police chase sequences, police arrests, students demonstrations, etc. These images are exchanged and superimposed with other found footage material, such as scenes from the Genova anti G8 protests, boxing matches, web sequences of young men masturbating etc.

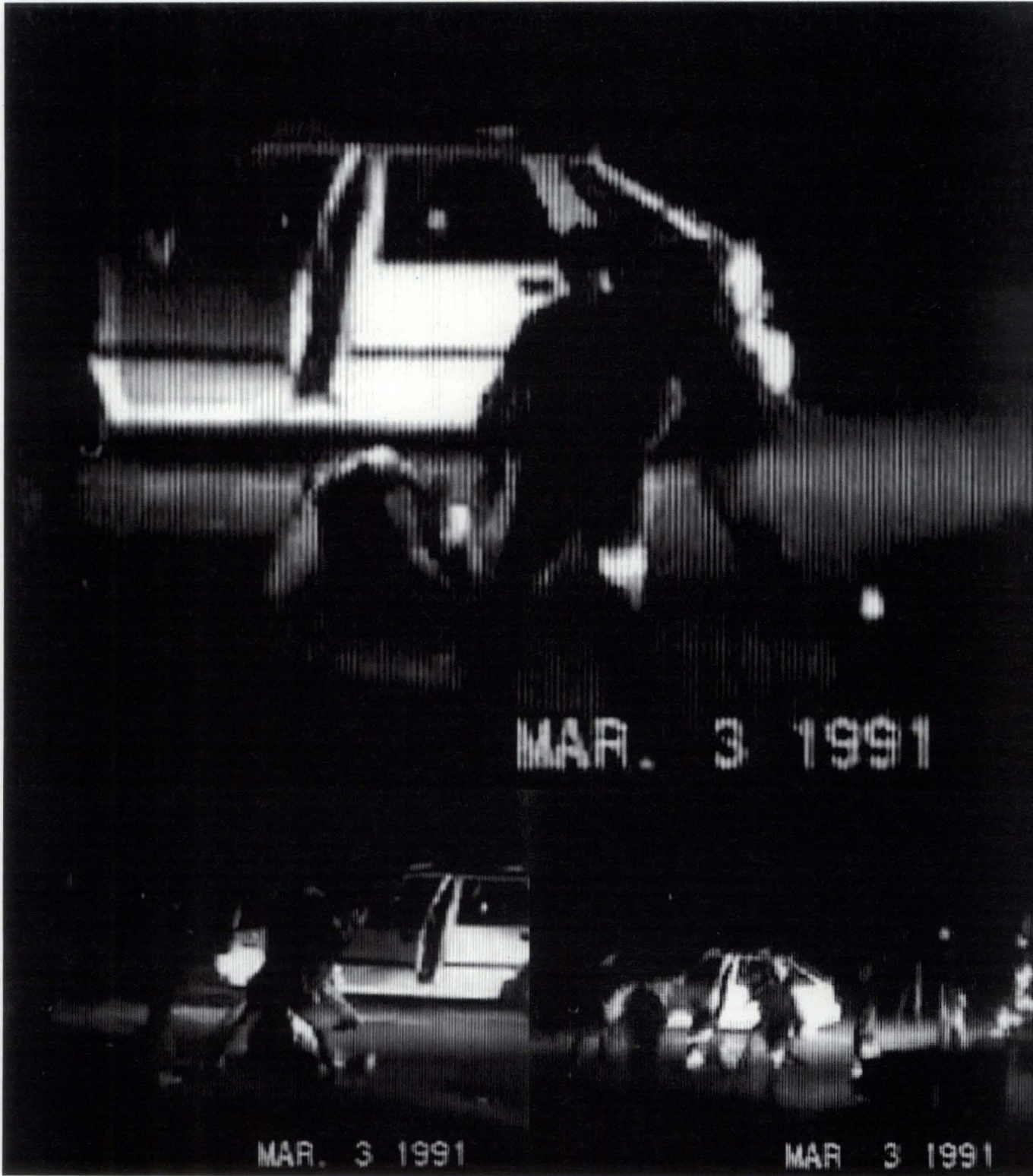
In addition, covering the walls of the exhibition space where the panels are spread out, Nashat displays *No Title (1:1)* (2004), a group of laser copies of letters written by members of the Italian Resistenza during the 2nd World War. "These letters are the last ones the individuals sent to their relatives before their execution." And ultimately, the sound piece *Ends and Beginnings* (2004) is an incomplete collection of Italian films audio-tracks assembled in the same muddled formal kind of superimposition of the found video images in *Italian Studies*.

This installation is not particularly enticing because of the paradoxical transformation of the entity in charge of the order into one exerting legitimized, legally sanctioned violence, and not because the need for protection is distorted into an act of repression. This would be too simple and facile a reading. The installation is intriguing and inviting because it confronts / disarms / penetrates / defuses / reverts fascistic morbid violence with a sort of recognition / identification / projection of heavy homoerotic desire, as we have seen in filmmakers like Visconti or Pasolini. Once again we encounter the return of the repressed, once again we find in Nashat a factor of defamiliarization.

This homoerotic element is always latent, sometimes as if it were lurking, in some of Shahryar Nashat pieces, as we might have believed it likely in some of the mentioned works, and as it is also suggested in his first video, *Waterslides; Young Man Speaking to Another, Sometimes Even Loudly* (2000), where, as the artist puts it, "...[t]here is a still violence towards the other, a desperate demand of care that is never given". Thus, this component is never explicit, never straightforward, never undeniable, and never discernible. Even in *Optimism* (2003), the ambiguous homoerotic image is diluted under the heavy weight of the historically charged architecture and the serious, hypnotic quality of the dialogue between the main characters, the Superior and the Employee who requested the meeting between the two.

⁷ Emmanuel Levinas. "Reality and Its Shadow", in *The Levinas Reader*, ed. Sean Hand. Oxford UK–Cambridge USA: Blackwell, 1993, p. 133.





SHAHRYAR NASHAT. *Staatsgewalt / Autoridad pública*, 2004
Instalación de vídeo / video installation

pesado lastre de la arquitectura cargada de historia y la calidad seria e hipnótica del diálogo entre los principales personajes: el Superior y el Empleado que solicitó una reunión entre los dos.

Ésta es la primera de las obras de Nashat en que el contexto arquitectónico (que esta vez no es el espacio indefinido y neutral de sus obras anteriores) juega un papel importante, en este caso el Palazzo della Civiltà en Roma, donde se desarrolla *Optimism*. Esta vez, el contexto ya no es el «monólogo interior» de la imagen (donde había unidad mente-espacio del autor y la obra)⁸, sino la «deformación» del discurso indirecto del espacio del Palazzo. Nashat nos recuerda que la arquitectura que puede observarse en el barrio EUR del sur de Roma, donde está ubicado el Palazzo della Civiltà, «es representativa de lo que hoy se denomina habitualmente arquitectura “fascista”, debido a la fascinación de Mussolini por las líneas depuradas, simétricas y precisas que llaman al orden, a la conformidad y a la sumisión, y que, obviamente, tiene como referente la arquitectura de la Roma imperial». No hay duda de que el éxito de este impactante vídeo radica sobre todo en «los matices de la jerarquía, aspectos del poder, corrupción y alienación [...] que están muy presentes» en este entorno (la sala de reuniones del Palazzo); una sombra rápidamente despejada por unas pocas notas del *Nabucco* de Verdi, que abren momentáneamente el vídeo reverberando con un subrepticio llamamiento a la libertad. Éstas son precisamente las condiciones que planean sobre la misteriosa y poco concluyente conversación:

Superior: Habla claramente. Cíñete a los hechos. Sin reflexiones profundas. Comienza sólo cuando estés preparado para empezar de nuevo.

Empleado: Sí. De acuerdo. De eso se trata. Aquí, en esta organización, hay gente muy buena, gente que realmente intenta hacerlo lo mejor posible. Sabemos que nada resulta fácil. No hay soluciones rápidas ni mágicas para los problemas a los que nos enfrentamos, simplemente confiamos en el trabajo duro y honesto y en una búsqueda de acuerdos. No resulta fácil mantener el compromiso propio; la tentación de caer en la desilusión, los fracasos frecuentes siempre están ahí; los éxitos son siempre limitados. Pero está la esperanza de un futuro mejor. Creo que yo soy uno de esos. [...]

Superior: Creemos que deberías parar ya. Te estás perdiendo. No eres un orador carismático. Si no eres capaz de convencernos, ¿quién más crees que tendrá fe en ti?

Empleado: [...] lo último que quiero es ver cómo nuestro buen nombre es el próximo en ser arrastrado por el barro. Lo que quiero decir es que si se filtrara algo de esto, la prensa se lo pasaría en grande. Hablamos de asuntos de poder, a la prensa le encantan estos temas. Por lo que sé y por todo lo que les gustaría saber. Creo que se sorprendería mucho. Todo lo que he descubierto. Es algo grave. He descubierto algo terriblemente sospechoso. Creo que podría ser algo muy grave. Claro que podría haber mirado hacia otro lado, pero, en fin, creo que debería saber que sé lo que está pasando aquí... todos se acurrucan bajo el manto del poder.

Obviamente no estábamos esperando respuestas tan pronto. Sabíamos que Nashat nos mantendría al filo de preguntas imposibles de responder. Además de no zanjar nunca «lo que está ocurriendo aquí». Dentro de *esta arquitectura*, aparte del Empleado y el Superior, hay otros dos personajes que asisten a la conversación entre los dos. Uno de ellos es un personaje de edad avanzada que desde la distancia, justo desde fuera de la gran mesa de reuniones, se muestra absorbido y totalmente centrado en la situación. El otro, un personaje atractivo de piel oscura que está sentado junto al Empleado, es como una representación a posteriori del Superior, más amable, no intimidatoria y cariñosa (susurrando y repitiendo como un loro sus palabras al oído del Empleado, mirándolo fijamente todo el rato, tocándole y acariciándole), y, al mismo tiempo, la proyección de los deseos del Empleado. Este personaje resulta de una importancia central, tanto en el interior como en el exterior del encuadre principal. Se trata de la línea interrumpida de la conversación, una línea en zigzag, que se traza entre los dos personajes de una manera desconcertante. Como siempre, Nashat desarrolla nuevas relaciones entre la ficción y la realidad, entre la obra y el mundo, entre el yo y el otro. En este caso, todo sucede en la pantalla. Hay múltiples encuadres, encuadres dentro del encuadre, el encuadre principal, el encuadre secundario, el encuadre terciario, etc. Todos ellos tienen su propia intensidad, pero todos ellos convergen y se juntan. Una vez

⁸ Al igual que en *Of Mere Being*, de Wallace Stevens, en la mayor parte de las obras de Nashat el espacio de la imagen está contenido en la mente y, viceversa, también es la mente. Más allá de la razón: «Entonces sabes que no es la razón / La que nos hace felices o infelices».

This is the first of Nashat's works in which the context of architecture (which this time is not the undefined, neutral space of previous works), plays a significant role, in this case the Palazzo della Civiltà in Rome, where *Optimism* takes place. This time, the context is no more the "internal monologue" of the image (where there was mind-space unity of the author and the work),⁸ but the "deformation" of the indirect discourse of the Palazzo's space. Nashat reminds us that the architecture you find in the EUR neighborhood of the south of Rome, where the Palazzo della Civiltà is located, "is representative of what is today commonly called 'fascist' architecture, due to Mussolini's fascination for its purged, symmetrical and precise lines that call for order, compliance and submission, and obviously referring to the architecture of the Imperial Rome". No doubt this powerful video is most successful because of "the shadow of hierarchy, power issues, corruption and alienation (...) still heavily present" in this environment (the meeting room of the Palazzo); a shadow promptly punctured by the few notes of Verdi's "Nabucco", which momentarily open the video reverberating with a surreptitious call for freedom. Those precisely are the conditions hovering the mysterious, inconclusive conversation:

Superior: Speak clearly. Stick to the facts. No in-depth reflections. Begin only when you are ready to start again.

Employee: Yes. Ok. This is the thing. We have some good people here, in this organization; people who really try to give it their best shot. We know nothing comes easily. There are no quick solutions or magic involved in the problems we face, we simply rely on honest hard work and a search for understanding. It's not easy to maintain one's commitment, temptations of disillusionment, frequent failures are always there, successes, always limited. But there is the hope of a better future. I think I am one of those people. (...)

Superior: We think you should stop now. You are losing your way. You are not a charismatic speaker. If you have no ability to convince us, who else do you think will have faith in you?

Employee: (...) the last thing I want is to see our good name be the next to be dragged through the mud. I mean if any of this were to leak out, the press would have a field day with it. We're talking about power issues; media are worshipful of those issues. For what I know and all the things they'd like to know. I think you'd be very surprised. All the things I've found. It is serious. I came across something extremely dubious. I think it could be very serious. Of course I could have just looked the other way, but well, I thought you should know that I know what's going on here... people huddling under the umbrella of power.

Of course, we weren't waiting for resolutions at this point. We knew Nashat would keep us on the edge of unanswerable questions. In addition to never settling about 'what's going on here', within *this architecture*, there are two other characters besides those of the Employee and the Superior, witnessing the conversation between the two. One is an old character that from the distance, directly outside the large meeting table, is absorbed by and fixed on the situation. The other, a handsome dark skin character sitting by the side of the Employee, is like a softer, unintimidating, loving afterthought of the Superior (whispering and parroting his words on the Employee's ears, constantly staring at him, touching, and caressing him) and, simultaneously, the projection of the Employee's desire. This character is pivotal, whether inside or outside the main frame. He is the broken line of the conversation, a zigzag line, which passes between the two main characters in an uncanny way.

As usual, Nashat develops new relations between fiction and reality, between the work and the world, between the self and the other. In this case, everything happens within the screen. There are multiple frames, frames within the frame, the primary frame, the secondary frame, the tertiary frame and so on. They all have their own intensity but they all converge and are reunited. Once again, Nashat favors (an) outsider/(s) (this time within the screen) to obliterate the totalization of the image. Once again, the "internal monologue" becomes

⁸ As in Wallace Stevens's *Of Mere Being*, in most of Nashat's works the space of the image is contained in the mind, and vice versa; it also *is* the mind. Beyond reason: *You know then that it is not the reason / That makes us happy or unhappy.*

más, Nashat se inclina por un intruso (esta vez dentro de la pantalla) para eliminar la totalización de la imagen. De nuevo el «monólogo interno» se convierte en un discurso indirecto, esta vez quizás una visión, de la obra en sí (¿tal vez también de su responsabilidad?). Una vez más se destruye la unidad hombre-obra-mundo, pero esta vez hay *Optimismo*.

Esta vez sabemos que «va en serio». Sabemos que «estamos tratando con dos verdades paralelas: la verdad oficial y la verdad real; y ya no podemos distinguir entre las dos». Sabemos que «estamos hablando sobre aspectos del poder». Este vídeo nos recuerda, pues tiene todos los ingredientes (resumidos), al famoso caso de Paul de Man relativo al modo en que problematizó el concepto de la verdad histórica⁹. Por lo que sabemos, la conversación que están manteniendo el Empleado y el Superior podría tratar sobre la bigamia y el perjurio. Es más probable que lo que Nashat tenga en mente sea la responsabilidad del artista, la responsabilidad de la obra de arte. Y, sin embargo, es ahí hasta donde podemos llegar, y también se nos dice que parece existir «la esperanza de un futuro mejor». Optimismo.

A pesar de las ambigüedades y desorientaciones, de las disyuntivas y los aplazamientos, creo que se puede afirmar con seguridad que, durante los cuatro últimos años, Shahryar Nashat se ha centrado en el individuo y ha hecho del cuerpo el centro de su atención. El enfoque y la propuesta que Nashat hace de este cuerpo, este individuo, despojado de realidad por la imagen, como si estuviera entre paréntesis, lanzado contra el suelo, ausente y abandonado, ahogándose y arrastrado por el suelo, atado con una cuerda y acariciado, inseguro y alienado, apaleado irracionalmente, perseguido, protestando, boxeando, masturbándose, hablando, dudando, analizando, confiando, siempre se centra en considerarlo *como* si se tratara de un intervalo, algo entre dos instantes, un *mientras tanto*. Creo que *Hide and Seek* (El escondite) (2005), si bien a primera vista parece romper con este enfoque sobre el individuo y el interés por el cuerpo, es una obra que realmente acaba prolongando de alguna forma este enfoque.

Aparentemente esta vez *no hay individuo, no hay cuerpo*. Aparentemente, el *protagonista* de esta instalación realizada en película de 16 mm en tres canales es el Museo della Civiltà Romana (Museo de la Civilización Romana), proyectado por Mussolini en la década de 1930, y parte del complejo arquitectónico del barrio periférico EUR de Roma. En su propuesta, Nashat nos está diciendo: «Este nuevo barrio periférico estaba diseñado para una Exposición Universal en homenaje a la Italia fascista, fue concebido en los años treinta y su inauguración estaba prevista para 1942, aunque tras el inicio de la guerra se abandonó el proyecto. Tan solo se finalizaron algunos de los planos del arquitecto Piacentini, y, después de la guerra, las obras continuaron en estilo modernista, pero sin la misma agenda política. En un palazzo construido con grandes expectativas, el Museo della Civiltà Romana expone la historia de Roma».

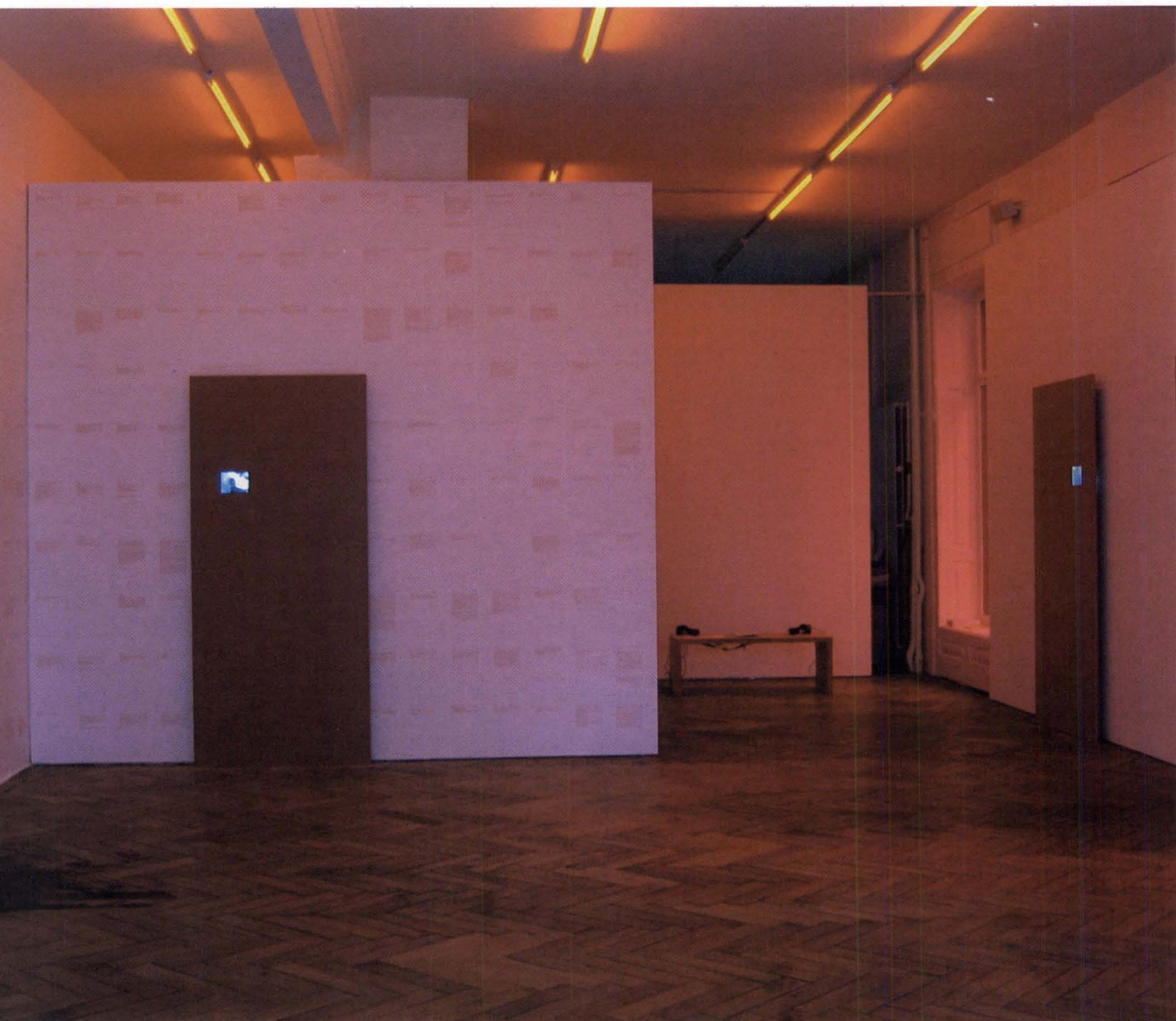
De acuerdo con la concepción de Nashat, las tres fachadas del museo se mostrarán simultáneamente, en pantallas independientes, en una de las salas. Se introducirán filtros de gelatina en color frente al objetivo de la cámara, deslizándose de arriba abajo por cada imagen, inundando las fachadas con una luz artificial durante 20-30 segundos (la acción manual del cambio de los filtros también estará presente en el metraje final). A continuación, durante cuatro segundos, el tiempo justo para cambiar el filtro, podremos ver otra vez el edificio al natural. Entonces aparecerá otro color, y así sucesivamente durante unos pocos minutos. El orden aleatorio seguido creará una instalación de tres canales en la que, algunas veces, las tres pantallas tendrán el mismo color y, en otras, cada una de ellas mostrará un color diferente. El audio que acompaña a las tres pantallas consiste en el sonido real del entorno de la plaza que delimita el museo (pájaros, coches, etc.). Este sonido natural estará presente cuando pueda verse la plaza con su luz natural. Cuando se apliquen los filtros, bloquearán herméticamente el sonido. El único sonido audible será la respiración humana.

Justo antes de que estemos a punto de experimentar esta proyección en tres canales, en el pasillo que conduce al espacio en el que se ha instalado la proyección, Nashat estará preparando una instalación sonora

⁹ La manera en que inventó diversas estrategias «textualistas», según dirían sus detractores, para ocultar o disimular su secreto culpable: su matrimonio anterior, que nunca acabó en un divorcio legal, y la publicación de sus escritos en dos periódicos colaboracionistas durante la ocupación nazi de Bélgica.



SHAHRYAR NASHAT. *Optimism / Optimismo*, 2003
Instalación de vídeo / video installation



SHAHRYAR NASHAT. *Italian Studies* Nr. 1-5 / *Estudios italianos* N.º 1-5, 2004
Instalación de vídeo / video installation

an indirect discourse, this time perhaps a vision, on the work itself (perhaps also about its responsibility?). Once again, the unity man-work-world is broken, but this time there's *Optimism*.

This time, we know "it is serious". We know "we are dealing with two parallel truths; the official truth and the actual truth, and we can no longer distinguish between the two". We know "we're talking about power issues". This video reminds us, it has all the (abstracted) ingredients, of the well-known Paul de Man's case regarding the way he problematized the concept of historical truth.⁹ For all we know, the conversation the Employee and the Superior are having might be about bigamy and perjury. More likely, what Nashat has in mind is the responsibility of the artist, the responsibility of the artwork. And yet, that's as far as we can go, and we are also told that there seems to be "hope for a better future". Optimism.

Despite the ambiguities and disorientations, the disjunctions and deferrals, I believe we can safely say that, throughout the last four years, Shahryar Nashat has focused on the individual and has made of the body the center of his attention. Thrown against the floor, absent and abandoned, drowning and dragged on the floor, tightened with a rope and caressed, insecure and alienated, beaten up senselessly, chased and protesting, boxing, masturbating, speaking, doubting, analyzing, hoping, this body, this individual, disincarnated of reality by the image, as if it was between parenthesis, is always approached, proposed by Nashat, as an interval, between two instants, as *meanwhile*. I believe that *Hide and Seek* although at first glance seems to break that focus on the individual, that interest on the body, it really continues it some other way.

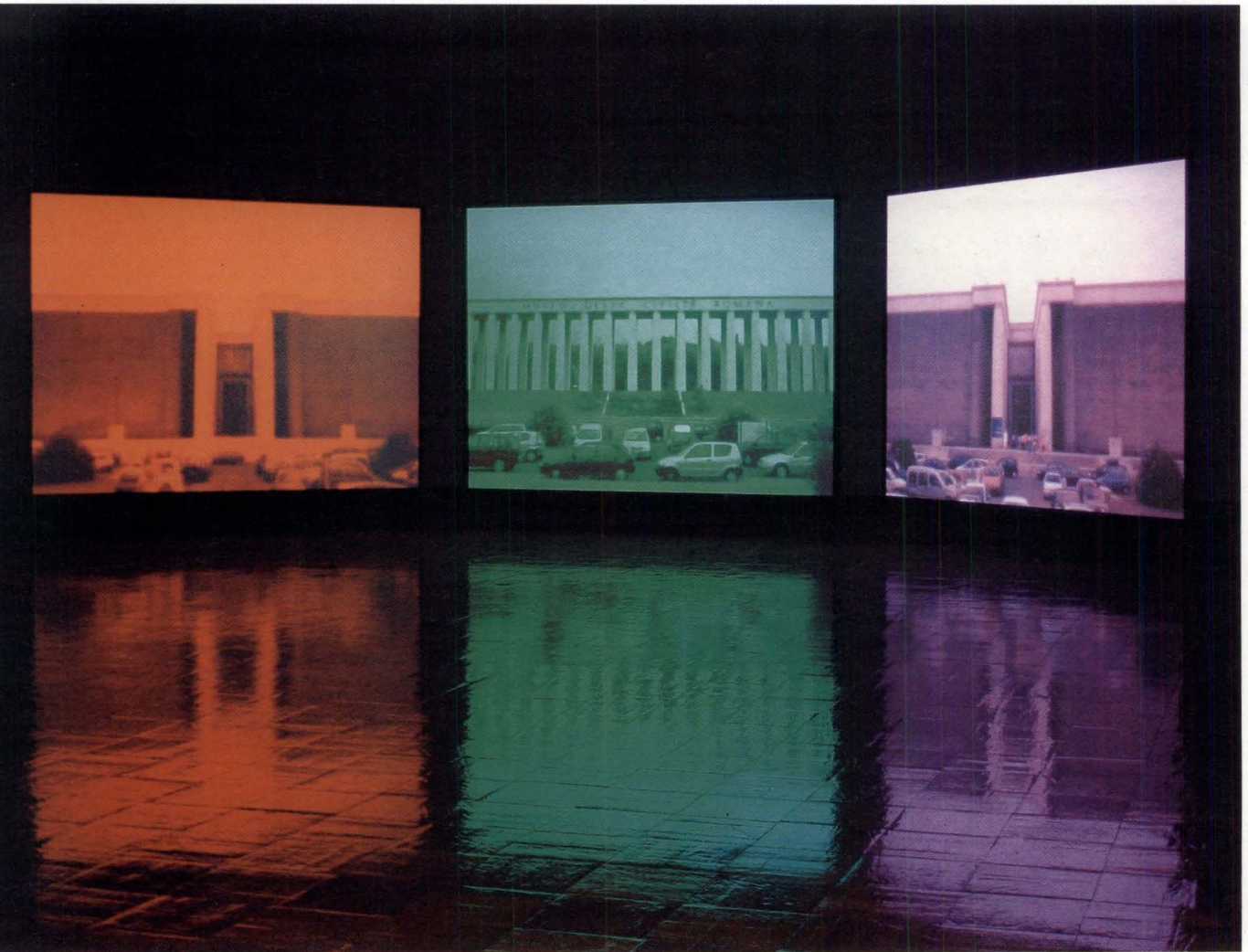
Apparently, this time there is *no individual, no-body*. Apparently, the *protagonist* of this three-channel 16mm film installation is the Museo della Civiltà Romana (Museum of Roman Civilization), projected by Mussolini in the 1930s and part of the architectural complex of the EUR suburb of Rome. In his proposal, Nashat tells us "This new suburb was intended for a Universal Exhibition celebrating Fascist Italy – planned in the 1930s and scheduled [to be inaugurated in] 1942 but abandoned upon the outset of war. Only some of the plans – by architect Piacentini – had been finished, and, after the war, work continued in a modernist style but without the same political agenda. In a grand purpose-built palazzo, the Museo della Civiltà Romana tells the story of Rome."

As Nashat plans it, the three façades of the museum will be shown simultaneously on separate screens in one of the rooms. Color gelatin filters will slide in front of the objective of the camera, from top to bottom of each image, drowning the façades in an artificial light for 20–30 seconds (the manual action of changing the filters will also be present in the final footage). Then, for four seconds, just enough time to change the filter, we'll be able to see the clear building once again. Another color will then appear and so on for a few minutes. The random order will create a three-channel installation with, at times, three screens with the same color, and, at times, different ones on each screen.

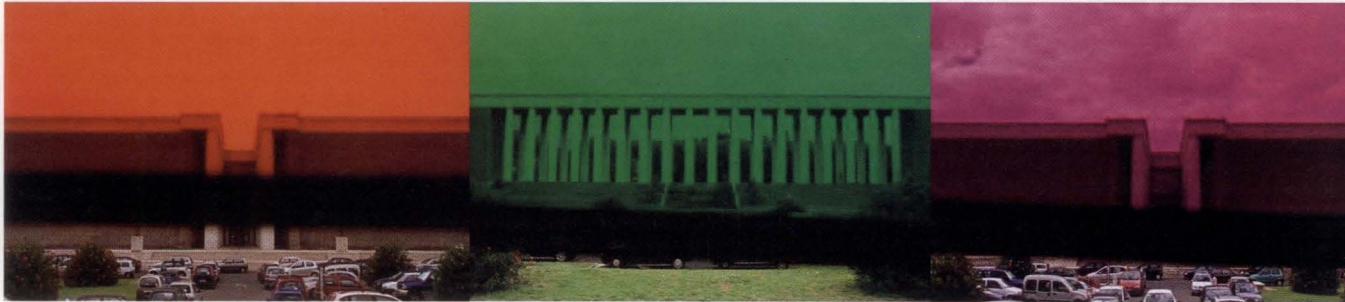
The sound piece that will be accompanying the three screens is composed of the environmental sound of the square (birds, cars, etc.) that the museum surrounds. This natural sound is present when the façades are in natural light. When the filters come down, they hermetically block the sound. The only audible sound is that of someone's breathing.

Just before we are about to experience this three-channel projection, in the corridor leading to the space where the film-projection is installed, Nashat is preparing a sonic installation using a selection of Italian radio

⁹ The way he invented various "textualist" strategies, his detractors would say, to conceal or dissimulate his guilty secret: his previous marriage, which never ended in a legal divorce, and writing in two collaborationist newspapers during the Nazi occupation of Belgium.



SHAHRYAR NASHAT. *Hide and Seek / El escondite*, 2005
Instalación de vídeo / video installation



utilizando una selección de emisoras de radio italianas. Este pasillo tendrá, en uno de los lados, una pared recubierta de espejos en la que el espectador se podrá ver reflejado y, en el otro, la pared de cristal ya existente que, actualmente, se sitúa tras la entrada del Pabellón Suizo y su jardín, y conduce a los mismos. En este pasillo se colocarán filtros de densidad neutral, que lo envolverán con una iluminación tenue. En estas puertas de cristal que dan acceso al pasillo no quedarán espacios abiertos, de modo que tan solo podrá accederse a él desde el espacio principal del pabellón.

Mientras se encontraba inmerso en la preparación final de *Hide and Seek*, Nashat se planteó muchas preguntas: ¿cómo debo interpretar hoy en día, en calidad de individuo, en calidad de artista, un monumento de este tipo, una historia como ésta? ¿Qué influencia tiene en la actualidad, en 2005, este fragmento de la historia italiana? ¿Cómo debo distanciarme de un documento tomado de la realidad? ¿Cómo debo aplicar, en calidad de artista, un filtro? O, en otras palabras, ¿debo apropiarme para mí mismo de una imagen, un aspecto de la actualidad o de la historia y, a continuación, devolverlo con un cambio que lo vaya a transformar?¹⁰

Hide and Seek podría ser el resultado de una investigación de este tipo e incluso las preguntas de dicha investigación, pero *Hide and Seek* nunca podría ofrecer respuestas directas, definidas, claras e inequívocas a estas preguntas. *Hide and Seek* únicamente podría dar respuesta a preguntas sobre sí misma. *Hide and Seek* es una instalación artística y el arte no comunica ni la realidad ni la historia ni la experiencia. En realidad, el arte no comunica. La función principal de la comunicación consiste en transmitir significados y lo que hace el arte es *considerar* significados. El arte constituye un tipo de ficción y pertenece al reino de lo imaginario; y ni la ficción ni lo imaginario se atienen a las reglas y a la comprensión de la realidad, de la historia o del lenguaje comunicativo/lógico. El arte juega con la realidad, la historia y el lenguaje. El arte los «filtra». El arte no consiste en una secuencia que ofrezca un mensaje. El arte no es un mensaje (esté oculto o no) sino que, tal como afirma Amittai Aviram refiriéndose a la poesía, el arte es la «imitación de un mensaje (o de varios mensajes)»¹¹. El arte es una imitación de una imitación de una imitación...

El objetivo de las obras de Nashat nunca ha consistido en encontrar respuestas, sino en hallar un sentido y una realidad autosuficiente de la exploración, de la búsqueda en sí. *Hide and Seek* representa este sentido, esta realidad y esta búsqueda. «El escondite» es un juego infantil donde algunos se esconden y otros tienen que encontrarlos; permanecen ocultos, manteniéndose fuera de la vista, sin dejarse ver. Cuando empecé a analizar esta obra afirmé que, si bien a primera vista esta creación parecía romper el enfoque previo de Nashat sobre el individuo y el cuerpo, yo creía que en el fondo el artista continuaba con el mismo enfoque. Dije que, aparentemente, el protagonista de la instalación era el Museo della Civiltà Romana, que no había individuos en la obra, ningún cuerpo. En la propuesta, en el papel, no hay ninguno. Cuando se exhiba la instalación por primera vez en Venecia, los individuos, los cuerpos, estarán por toda la obra; no sólo reflejados constantemente en la pared cubierta de espejos del pasillo, sino también en el sonido de las respiraciones que se activarán automáticamente en cuanto los filtros que tiñen las fachadas del museo se desplacen por la proyección en tres pantallas. Tenemos el cuerpo como reflejo y el cuerpo como representación. Está allí y no está. Ahora puedo verte, ahora ya no.

Los filtros apuntan a la fabricación de la obra, al artificio, a la estética y al material de la imaginación. Pero el pasillo es un pasaje, como ocurre con los espejos; un pasaje entre la realidad (el exterior, la entrada, la arquitectura, las emisoras de radio, etc.) y la imaginación (la obra de arte). Esta vez, Nashat sitúa al individuo justo entre los dos (esconder y buscar). El cuerpo es el intervalo, entre dos instantes, se ubica *en medio*. El cuerpo se sitúa *en el mientras tanto*, al mismo tiempo pero en otro lugar. □

¹⁰ Shahryar Nashat compartió conmigo estas y otras cuestiones mediante la correspondencia que mantuvimos por correo electrónico para la preparación de este ensayo.

¹¹ Los escritos de Amittai Aviram han supuesto una fuente de inspiración constante durante la elaboración de este texto, especialmente su "Lyric Poetry and Subjectivity" (en *Intertexts*, 5.1, 2001), "Literariness, Markedness, and Surprise in Poetry" (en *Codes and Consequences: Choosing Linguistic Varieties*, ed. Carol Myers-Scotton, NY-Oxford, Oxford University Press, 1998, págs. 101-123) y *Telling Rhythms: Body and Meaning in Poetry* (Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994).

channels. This corridor will have, on one side, a mirrored wall – in which the spectator will see his / her reflection – and, on the other side, the existing glass wall that, at present, leads to / comes after the entrance of the Swiss pavilion and to / after its garden. This corridor will be filtered with neutral density filters, engulfing it in a dim lighting. There won't be any way left open from those glass doors to enter the corridor, so it will only be accessed from the main space of the pavilion.

While immersed in the final preparation for *Hide and Seek*, Nashat entertained many questions: how, as an individual, as an artist, should I understand today such a monument, such history? What is the resonance of such a portion of Italy's history today, in 2005? How must I distance myself from a document taken from reality? How, as an artist, must I apply a filter or, in other terms, must I appropriate for myself an image, a subject from the actuality or history, and then give it back; render it with a change that will transform it?¹⁰

Hide and Seek might be the result of such an inquiry and might even be the questions of that inquiry, but *Hide and Seek* could never have direct, definite, clear, unambiguous answers to such questions. *Hide and Seek* could only answer questions about itself. *Hide and Seek* is an art installation and art doesn't communicate reality or history or experience. In fact, art doesn't communicate.

The primary function of communication is to convey meaning and art *ponders* meaning. Art is a kind of fiction and belongs in the realm of the imaginary, and neither fiction nor the imaginary abides by the rules and the understanding of reality, history or communicative / logical language. Art plays with reality, history and language. Art "filters" them. Art is not a sequence delivering a message. Art is not a message (hidden or otherwise) but, as Amittai Aviram asserts referring to poetry, art is "the imitation of a message (or of several messages)".¹¹ Art is an imitation of an imitation of an imitation...

The object of Nashat's works has never been to find answers, but to make a sense and a self-sufficient reality of the exploration, of the quest itself. *Hide and Seek* is such a sense, such a reality and such a quest. *Hide and seek* is a Children's Game, in which some hide themselves and other seek them; they lie concealed, keeping themselves out of view, withdrawing from sight. At the beginning of my reading of this work, I said that although at first glance this work seemed to break Nashat previous focus on the individual, on the body, I believed it continued it. I said that, apparently, the protagonist of the installation was the Museo della Civiltà Romana, that there were no individuals in the piece, no-bodies.

On the proposal, on the paper, there are none. When the installation premieres in Venice, the individuals, the bodies will be everywhere in the piece; not only constantly reflected in the mirrored wall of the corridor, but also in the breathing sound that will automatically turn itself on as soon as the filters that tint the façades of the museum come down in the three-screens projection. We have the body as reflection and the body as representation. It is there and it is not. Now I see you, now I don't.

The filters point to the manufacture of the piece, to artifice, to aesthetics and to the stuff of imagination. But the corridor is a passage, as is the mirror; a passage between the reality (the outside, the entrance, the architecture, the people, the radio channels, etc.) and the imagination (the artwork). This time, Nashat places the individual right between the two (hide and seek). The body is the interval, between two instants, in between. The body is *in the meantime*, in the same time but in another place. □

¹⁰ Shahryar Nashat shared with me these and other questions in the consecution of the e-mail correspondence we maintained while preparing this essay.

¹¹ Amittai Aviram's writings have been a constant source of inspiration during the elaboration of this text, particularly his "Lyric Poetry and Subjectivity" (in *Intertexts*, 5.1, 2001), "Literariness, Markedness, and Surprise in Poetry" (in *Codes and Consequences: Choosing Linguistic Varieties*, ed. Carol Myers-Scotton, NY-Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 101-123) and *Telling Rhythms: Body and Meaning in Poetry* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994).