

**Curso 2009/10**  
**HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/7**  
**I.S.B.N.: 978-84-7756-944-2**

**RUBÉN SÁNCHEZ MEDINA**

**La figura humana  
en el arte canario contemporáneo**

**Director**  
**RAMÓN SALAS LAMAMIÉ DE CLAIRAC**



**SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS**  
**Serie Tesis Doctorales**

## La figura humana en el arte canario contemporáneo.

<b>1. Índice.....</b>	<b>1</b>
<b>2. Introducción y objetivos.....</b>	<b>3</b>
<b>3. Capítulo 1: El hombre a la deriva.....</b>	<b>7</b>
a. Identidad a la deriva.....	7
b. El cuentacuentos. En la construcción de por vida.....	11
c. Accesorios de la identidad.....	21
d. Diferencias salvables.....	29
e. Identidad y cuerpo.....	31
f. Una montaña de posibilidades.....	34
i. Maridos y mujeres. Un vistazo a las teorías de género...	34
ii. Una montaña de posibilidades. Ejemplos.....	46
g. Lo erótico como disolución.....	56
h. Vayamos por partes. El cuerpo fragmentado.....	62
i. Figura-parcial.....	62
ii. Por un pie.....	64
iii. Más fragmentos.....	66
iv. Objeto-parte.....	70
v. Fragmentación erótica funcional.....	74
vi. Fragmentación fotográfica.....	81
i. El protagonista secundario.....	85
j. Rostrificación.....	93
k. Instalarse en el caos.....	97
<b>4. Capítulo 2: Lenguajes primigenios.....</b>	<b>103</b>
a. El lenguaje puesto en cuestión.....	103
b. Titulares.....	115
c. Volver a nombrar.....	121
d. Autoapropiaciónismo.....	132
e. Errática.....	145
f. Como niños.....	152
g. Reconocimiento.....	167
<b>5. Capítulo 3: Figura humana y espacio cotidiano.....</b>	<b>181</b>
a. Lugares provisionales.....	181
i. Extrañamiento de lo cotidiano.....	181
ii. Recursos creativos de lo extraño.....	189
iii. Espacio urbano cotidiano.....	196
b. Observadores y observados.....	201
i. Observadores.....	201
ii. Observados. Ensimismamiento y actividad.....	219
c. Zelig y sus síntomas.....	230
d. Espacios vacíos.....	248
<b>6. Conclusiones.....</b>	<b>265</b>
<b>7. Bibliografía.....</b>	<b>269</b>
<b>8. Índice de ilustraciones.....</b>	<b>283</b>
<b>9. Índice descriptivo.....</b>	<b>285</b>

## 2. Introducción y objetivos.

El propósito básico de este estudio es establecer un catálogo orientativo de artistas canarios que hayan ejercido su labor de modo relativo reciente. Partiendo, aproximadamente, de trabajos realizados en torno a los últimos veinte años, se ha escogido un sucinto grupo que peca irremediabilmente de selectivo.

Como punto de partida tomaremos a Juan Hidalgo, precursor de muchas de las temáticas que tratan hoy otros artistas. Se incluirán también otras figuras intermedias que sirvan de nexo entre el anterior y un grupo de jóvenes conformadores en su momento de la llamada *escuela de la laguna*. El objetivo será, por tanto: teorizar sobre un conjunto de creadores, que hoy en día comienzan a despuntar (Martín y Sicilia, Ubay Murillo, José Otero, Alby Álamo...), y que no cuentan prácticamente aún con un soporte bibliográfico.

El planteamiento es selectivo, por los artistas que injustamente pueden quedarse fuera, y porque se pretende centrar en el recurso técnico de la pintura. Aunque es cierto, de cualquier modo, que se tomarán como referencia, en ocasiones, con el fin de argumentar determinados aspectos que no tienen un reflejo claro en el soporte pictórico, imágenes fotográficas, esculturas o, incluso, acciones.

La temática básica en torno a la que girarán estas obras, independientemente del aspecto técnico, es *la figura humana*; que, frente al propósito inicial de centrar esta investigación en el concepto del retrato, permitirá abrir el abanico a otras cuestiones libres de la representación intencionada de un sujeto en concreto (hecho que, estrictamente, no tiene hoy lugar en los circuitos artísticos). Tanto el concepto de la figura humana como la intencionalidad respecto al recurso de la pintura, justifican parcialmente la selección de artistas en torno a la que se realiza la investigación. Por supuesto, figura humana no alude aquí al concepto académico y formal de ésta, sino que parte de un planteamiento de carácter filosófico en torno al concepto de la identidad y otros temas derivados.

Un aspecto a tener en cuenta es el incierto terreno en el que se asienta el estudio. Nos referimos, en concreto, a todo lo que se desarrolla en los textos artísticos y que utiliza, muchas veces de modo ilegítimo, conceptos de otras disciplinas (filosofía, antropología, etc.). Instamos, por ello, a que se contemple que muchas de las afirmaciones que aquí se vierten, por muy tajantes que parezcan, se aplican directamente al contexto del arte y no tienen validez, en ocasiones, fuera de éste. Es decir, se tratan de testimonios perfectamente reversibles y científicamente refutables.

Desde este planteamiento, no sólo se adoptan elementos de otros ámbitos, sino que muchos de los ejemplos que se tendrán en cuenta, se salen de lo estrictamente artístico. Por ejemplo, se hará referencia, frecuentemente, el trabajo del novelista Paul Auster o del cineasta Woody Allen.

No se comienza, en la presente investigación, con una serie de hipótesis que haya que demostrar, sino más bien con los objetivos citados. Tal vez la única hipótesis que se tendrá en cuenta desde el comienzo es que muchos de los trabajos que se llevan a cabo en el ámbito del arte canario responden de uno u otro modo, que ya iremos precisando, a las premisas de la seducción, en el sentido en que la plantea Jean Baudrillard en torno a 1990. Lateralmente, pretendemos argumentar cómo el ámbito periférico de las islas no propicia temáticas exclusivas, sino otras reflejo de un arte global. No hay tanta diferencia en torno a los contenidos, sino más bien en el modo distanciado y reflexivo en que estos se acometen.

El procedimiento de investigación no será, en principio, tan hipotético-deductivo como analítico. No se partirá de una exposición general teórica o de unas claras hipótesis de la figura humana para derivar luego en la aplicación concreta de ésta al arte canario contemporáneo; aunque sí se procurará que el orden de los temas tratados sugiera un recorrido desde aspectos más generales o conceptuales a otros más asibles o comunes. El modo de trabajo combina ya, inicialmente e indistintamente, ejemplos de arte canario con otros de importante repercusión en la cultura occidental. Todos ellos se abordan desde un comentario analítico-descriptivo, aunque sólo se ilustrarán aquellos canarios más recurrentes. Las hipótesis antes enunciadas son fruto de un estudio analítico previo, como también los capítulos en que se divide el trabajo. Por tanto, se incorpora también el método deductivo, en el empeño por unificar ejemplos inicialmente aislados.

Desde esta base, el trabajo de tesis partirá de un capítulo inicial, referido al concepto de la identidad y a las subversiones que éste sufre desde muchos de los aspectos que deberían conformarlo. Se lo abordará primero desde un punto de vista filosófico, como ya decíamos, para luego entrar en el cuestionamiento de los aspectos sociales en los que normalmente se asienta. Más tarde entraremos en el terreno físico, atendiendo a muchas de las teorías que abordan recientemente la temática del género. Por último, haremos alusión al retrato, pero desde su escaso protagonismo y desde el concepto de la *rostrificación*. Por supuesto, se ha de tener en cuenta, que los conceptos

que en este capítulo se abarquen, conforman las preocupaciones de un grupo étnico concreto, arrogante y excluyente: el hombre blanco y occidental.

El segundo de los capítulos, como continuación natural del anterior, afronta el concepto normativo del lenguaje o la destrucción de éste; otro de los escollos que encuentra la identidad. Partimos de la expresión recurrente del *lenguaje del artista*, en torno a ejemplos que recogen directamente la figura humana, pero hablando más bien de *lenguaje primigenio*. Como reacción creativa y personal contra el desmoronamiento de los códigos comunicativos tradicionales (siempre desde el terreno artístico), el creador se propone volver a nombrar las cosas con los términos de su propio lenguaje.

Faltará, por último, definir el espacio que rodea al hombre y los roles que éste adopta en él. Comentaremos las características de extrañeza que lo cotidiano, frente a su modelo tradicional, adopta en arte; así como la naturaleza del personaje del voyeur y, posteriormente, la teatralidad que adquiere el entorno, como decorado, y los personajes que lo habitan, como actores. También afrontaremos la definición del espacio cotidiano vacío, al margen de sus moradores, por el considerable número de ejemplos que de éste encontramos.

### 3. Capítulo 1: El hombre a la deriva.

#### a. Identidad a la deriva.



1. *La identidad* (2006). Ubay Murillo.

Las bases que fundamentaban la identidad del hombre moderno han quedado considerablemente derruidas. No hay nada a lo que nos podamos agarrar para definirnos conceptualmente; nada que asegure que somos los mismos a lo largo del tiempo ni a lo largo del espacio (nuestro movimiento a través de éste precisa tiempo). Los estudios sobre la identidad dan buena cuenta de esto, pues evocan paradojas que la desmiembran. La siguiente definición de Tracey Warr condensa acertadamente lo que queremos decir:

La idea del «yo» físico y mental como forma estable y finita se ha ido erosionando a medida que el siglo registraba nuestros avances en los campos del psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina y la ciencia. Los artistas han investigado la temporalidad, la eventualidad y la inestabilidad del cuerpo, y han explorado la idea de que la identidad, más que ser una cualidad inherente, se «representa» dentro y fuera de las fronteras culturales<sup>1</sup>

Se puede decir que el “yo”, en todas sus facetas, es una pose, una construcción autoconsciente o un personaje. Uno de los estudios sobre la identidad donde se hace evidente es el de Derek Parfit<sup>2</sup>. En él, el autor pone en la picota conceptos que dependen de una definición dogmática de la identidad para justificarse. Primero; ya no podemos

<sup>1</sup> WARR, T. “Prólogo” en WARR, T. (ed.). *El cuerpo del artista*. p. 11.

<sup>2</sup> PARFIT, D. *Identidad personal*.

saber que somos nosotros mismos hoy y, aún menos, lo que seremos dentro de tres meses. Cada segundo puede surgir en nosotros un ser diferente fruto de eventuales cambios o condicionamientos. Nada nos permite sobrevivir con garantías (aspecto de supervivencia).

Tampoco podemos asegurar que nos ha pasado lo que creemos que nos ha pasado. Puede que lo hayamos soñado o que le haya pasado a la otra persona que éramos en ese momento. No hay que descartar la posibilidad de ser soñados por otros; de que nosotros mismos seamos el sueño de otro personaje (precisamente lo que descubre el sujeto del relato *Las ruinas circulares* de Jorge Luis Borges). Nuestra incertidumbre aumenta hasta dudar de nuestra propia existencia independiente. Debido a ello, sólo podemos acudir a lo que hemos sido de un modo fragmentario y sin una consistencia científica (aspecto de la memoria), algo que veremos en profundidad y comentaremos frecuentemente a lo largo del presente estudio.

En tercer y último lugar; si no tenemos identidad, no conseguiremos asegurar nunca que hemos hecho lo que creemos haber hecho, ya que podíamos ser otros y los recuerdos son ya poco confiables. No somos, por tanto, responsables de nuestras acciones en el pasado (aspecto de responsabilidad). Del mismo modo que estos conceptos (supervivencia, memoria y responsabilidad) intentan fundamentarse en la identidad; la identidad lo intenta en ellos. Se establece como consecuencia un círculo vicioso sin solución posible.

Esta circularidad de la identidad puede, en cierto modo, ser justificada por lo que se ha llamado *Naturalismo trascendental*. Este concepto filosófico viene a afirmar, básicamente, que no tenemos capacidad intelectual suficiente para captar el significado de determinadas cosas; del mismo modo que no podemos oír ciertas frecuencias o ver algunas de las radiaciones lumínicas. Resulta curioso, en todo caso, que precisamente los estudios que intentan aclarar el concepto identitario lo hayan vuelto menos comprensible si cabe. Lo mismo ocurre en todos aquellos ámbitos en los que el sujeto posmoderno (adoptando con reservas esta denominación) se propone ahondar. Lo que consigue con ello es desintegrarlos (por ejemplo, lo que ha hecho la medicina con el cuerpo).

Nos vemos obligados en la vida diaria a aceptar determinados enunciados, a pasar por alto muchas de nuestras dudas e incertidumbres por una razón práctica. Esta

concesión es lo que Giddens llama *confianza básica*<sup>3</sup>. No solamente nos fiamos de los enunciados sobre la construcción de nuestro yo, sino también de los macrosistemas que regulan nuestro modo de vida. Son los *sistemas abstractos* de los que habla también Giddens: sistemas despersonalizados que adoptan la *indefensión* del sujeto ante las adversidades como una de sus características. El resultado podría ser el personaje de Uбай Murillo que se queda paralizado ante el espejo en *Políticas de interior (el estado de la cuestión)* (2004) (ilustración 39) buscando algo de sí mismo, de su interior, que lo proteja de las catástrofes que presencia en el noticiario cada día. No podemos hablar con nadie directamente de nuestro insignificante problema cotidiano (la incorrecta facturación del móvil, por ejemplo), de nuestra pequeña injusticia, y cuando conseguimos hablar, el interlocutor es un simple comparsa que no tiene la solución en sus manos. Zygmunt Bauman, en *la posmodernidad y sus descontentos*, plantea esta misma cuestión de la indefensión e inseguridad del hombre pero asociándola al placer y a la felicidad. Sería para este autor la cesión al placer lo que introduce la inseguridad como contrapartida. Sin embargo, nos viene mejor al caso la explicación de Giddens a esa inseguridad. Según este autor:

los sistemas abstractos dependen de la confianza, pero no proporcionan ninguna de las gratificaciones morales que pueden obtenerse de la confianza personal (...) la penetración generalizada de los sistemas abstractos en la vida diaria crea riesgos que el individuo no puede afrontar desde una buena posición (...) Una interdependencia mayor (...) significará una vulnerabilidad mayor cuando se produzcan catástrofes que afecten a la totalidad de esos sistemas<sup>4</sup>

Somos seres vulnerables respecto a nuestra definición conceptual y también respecto a las estructuras organizativas de lo social. Por ello, ni siquiera podemos hacer con certeza planes respecto a nuestro futuro, no podemos construir un relato medianamente verosímil sobre lo que nos espera. No sabemos, por ejemplo, cuando vamos a recibir una visita ni por qué apertura de nuestra casa accederá ésta al interior. En *La visita inesperada II* (2005) (ilustración 32), un José Arturo Martín recién levantado observa como dos visitantes con sus respectivos equipajes acceden a través de la ventana a su dormitorio (un espacio éste que ha perdido ya cualquier atisbo de seguridad y privacidad). Una visita inesperada que entra por la ventana no aporta demasiada certeza acerca de la protección de nuestra integridad ni de nuestra

---

<sup>3</sup> GIDDENS, A. *Modernidad e identidad del yo*. p. 53.

<sup>4</sup> óp. cit. p. 174-175.

supervivencia. Esta imposibilidad para planificar nuestro futuro es argumentado por Bauman del siguiente modo:

Los proyectos de vida individuales no encuentran ningún terreno estable en el que echar el ancla y los esfuerzos individuales de construcción de identidad no pueden enmendar las consecuencias del «desanclaje» ni detener al yo indeciso y a la deriva ... (...) El mundo posmoderno se prepara para soportar una vida bajo un estado de incertidumbre que es permanente e irreductible<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> BAUMAN, Z. *La posmodernidad y sus descontentos*. p. 32.

## **b. El cuentacuentos. En la construcción de por vida.**

Dentro de este caos identitario estamos abocados a construirnos constantemente. Como no hay nada que podamos certificar de nosotros, tenemos que aclarar cual es nuestro papel o nuestra función cada día y tenemos todo el derecho a cambiar por completo de un día para otro; pues nada sobre nuestra identidad se puede dar por supuesto.

Un ejemplo sencillo de esta duplicidad es el del homosexual que no ha abandonado todavía el armario. Éste se mueve entre el personaje en que se convierte, por ejemplo, en su trabajo y aquel que es en su ámbito privado (ninguno de los dos ha de ser necesariamente real). Un ejemplo cinematográfico lo supone el protagonista de la película *Zelig* (1982)<sup>6</sup>. El personaje de Woody Allen es experto en la mutación identitaria. En una escena concreta, unos médicos discuten ante él sobre su caso y él entra en la conversación aportando opiniones perfectamente válidas, utilizando tecnicismos de la profesión. Es el camaleón que todos desearíamos ser en nuestra vida social. Pero se trata, sin embargo, de un ser que no tiene intimidad, que no es nadie cuando está sólo (algo que nos sería más difícil de asumir, que no todos desearíamos). Pero lo que nos interesa en especial es la capacidad de metamorfosis del mismo.

También los personajes de Paul Auster sufren esta mutación de un modo consciente (a veces del todo intencionado), incluso a riesgo de perder el rumbo de una supuesta identidad que en un momento dado pudieron tener. En *Leviatán*, el narrador comenta sobre el personaje de Benjamin Sachs: “En quince años, Sachs viajó de un extremo de sí mismo al otro, y para cuando llegó a este último lugar, dudo que supiera ya quién era. Había recorrido tanta distancia que le debía ser imposible recordar dónde había empezado”<sup>7</sup>. En el mismo texto, Auster vuelve a cuestionar la continuidad de la identidad humana en los siguientes términos, muy en sintonía con todo lo que hemos hablado con anterioridad respecto a ésta: “¿Puede un hombre dormirse siendo una persona y despertarse siendo otra? (...) significaría que la conducta humana no tiene ningún sentido. Significaría que nunca se puede entender nada acerca de nada”<sup>8</sup>. Probablemente sí que lo signifique.

La construcción constante de un personaje se hace evidente, también en literatura, en muchos de los caracteres de los escritos narrativos de Samuel Beckett. Estos intentan

---

<sup>6</sup> ALLEN, W. *Zelig* (película).

<sup>7</sup> AUSTER, P. *Leviatán*. p. 26.

<sup>8</sup> óp. cit. p. 123.

conformar su identidad, pero se encuentran abocados a un proceso circular, pues el fin que buscan es del todo irrealizable. Por ello dice Cortés que “están faltos de una clara identidad. Todas sus novelas se desarrollan en torno a la búsqueda, estrecha en infatigable, de un yo (...) Un propósito que no se alcanzará jamás, donde nadie conseguirá nada”<sup>9</sup>.

Esta clase de personaje que venimos comentando, cuyas características se resumen en el Zelig de Allen, es todo lo que querríamos ser, pero, en realidad, ¿no es ya lo que realmente somos? ¿No tenemos comportamientos sociales concretos y diferenciados para las diferentes situaciones de la vida, para los diferentes contextos? Giddens es también de esta opinión y así lo manifiesta con estas palabras: “Las personas acomodan de alguna manera tanto su apariencia como su porte a las exigencias percibidas en una situación particular. Este hecho ha llevado a algunos autores a suponer que el yo está fundamentalmente escindido (que los individuos tienden a desarrollar múltiples yoes”<sup>10</sup>. Estos yoes están presentes, sin duda, en las imágenes de Martín y Sicilia. Éstos artistas canarios se presentan en ellas como intrusos, de cuya condición sólo se percata el espectador, y ello bajo las más variadas identidades (pintores, actores, interrogadores, militares, cirujanos, violadores, pandilleros...).

Dejan claro que el sujeto actual no sólo debe construirse constantemente, sino que reclama su derecho a hacerlo. De hecho, somos reacios a aceptar para nosotros una identidad absoluta. Preferimos sumergirnos en el caos antes que ser definidos sin lugar a dudas y es que está de moda no ser nada en concreto. Algo que se manifiesta claramente, por ejemplo, en el momento de la presentación personal. Alguien puede introducirnos en los siguientes términos: Este es Ubay, es pintor; y Ubay responderá: Bueno, pintor... Y con los puntos suspensivos mostramos nuestro deseo de no renunciar a ninguna de las posibilidades. La definición bloquearía muchas de ellas y, por ello, se convierte más en un problema que en una solución. Tal vez en una sociedad más primitiva, o en los guetos más rurales de la presente, sí tuvo validez esta correspondencia entre profesión e identidad (Pedro el carpintero, Juan el herrero,...) Dice Zygmunt Bauman: “poseer una identidad con una base sólida y capaz de resistir la corriente, tenerla «de por vida», resulta ser un obstáculo, y no una ventaja (...) un lastre del que hay que deshacerse a fin de mantenerse a flote”.<sup>11</sup>. Nuestra única posibilidad es

---

<sup>9</sup> CORTÉS, J. M. G. *El cuerpo mutilado*. p. 147.

<sup>10</sup> GIDDENS, A. *Modernidad e identidad del yo*. p. 129.

<sup>11</sup> BAUMAN, Z. *La posmodernidad y sus descontentos*. p. 37.

adaptarnos al cambio, convertirnos en camaleones de la interpretación como Martín y Sicilia. El siguiente texto de Rodríguez sintetiza de modo claro la definición de éste hombre presente, que se emplea en construirse constantemente por elección propia:

la condición típica del individuo en la sociedad contemporánea es el *conflicto interno* (...) *ya no podemos*, renunciar a ninguna de las posibilidades (...) De ahí la incomodidad que todos sentimos (...) cuando alguien pretende exponer lo que somos o quienes somos. No queremos ser nada porque no podemos soportar ser algo determinado, en la medida en que esto nos pondría muy difícil (...) ser una buena cantidad de otras cosas<sup>12</sup>

Además de estar destinados a construirnos constantemente, la única herramienta a la que podemos acudir para ello es la del lenguaje y éste no tiene ya ninguna propiedad en este sentido sobre nosotros o sobre los objetos que designa. Para empezar, no podemos confiar en nuestro nombre. La convivencia con la multitud nos obliga a abrigar la posibilidad de que exista alguien con la misma denominación, pero que además hable igual, se mueva y se vista como nosotros. Esta incomodidad es la que siente el protagonista del relato *La Ciudad de Cristal* de Paul Auster cuando un niño con el mismo nombre le brinda como despedida un “¡Adiós, yo!”<sup>13</sup>. Tenemos dos opciones: o todos los Daniel somos distintos o todos somos el mismo, y el niño ha optado por esta última y comienza precozmente a despedirse de su propia identidad. Pero también el resto de los objetos se revelan contra esta definición unívoca del lenguaje.

Si, desde una supuesta caída del paraíso, el lenguaje y las cosas están peleados; también la propia enunciación cartesiana del yo como agente, está completamente desautorizada. El yo es una afirmación demasiado aventurada y, por supuesto, poco fiable. Su inestabilidad por el lenguaje es tratada claramente por Lewis Carroll en los dos relatos sobre Alicia. El cuerpo de Alicia muta, crece, decrece; en una ocasión, hasta es confundida con una serpiente. Y en todo ello, el lenguaje juega un papel fundamental. Los personajes con los que se encuentra (que muchas veces son construcciones contradictorias del lenguaje) le presentan poemas, textos paradójicos e ilegibles. El lenguaje lía a Alicia y le hace seguir caminos que la conducen cada vez más lejos de sí misma. La niña debe resolver o responder a situaciones que no tienen solución objetiva; y soluciones objetivas son, precisamente, lo que le exigen los mayores en sus estudios.

---

<sup>12</sup> RODRIGUEZ, M. *El problema de la identidad personal*. p .14-15.

<sup>13</sup> AUSTER, P. *La trilogía de Nueva York*. p. 114.

A pesar de todo, es el lenguaje el único clavo ardiendo al que nos podemos agarrar en la autoconstrucción repetida y constante de nuestra identidad; y, más en concreto, el fragmento narrativo. Todos hoy nos convertimos en *cuentacuentos* ocasionales. Por supuesto, el narrativo no es un recurso estable y, por ello, se desvanece cuando desaparecemos. La narración de historias sólo tiene validez en el momento que son contadas para quienes nos escuchan y, sobre todo, por retroalimentación, para nosotros mismos. La razón por la que las historias que nos construyen no tienen validez fuera del momento concreto en el que se narran es porque están constituidas por palabras y ya hemos visto que el poder que el lenguaje pudo tener en su relación con las cosas no es ya vigente. Básicamente, las historias son herramientas que tienen un escaso valor a parte del puramente práctico. Además, el contarlas no hace necesario que las hayamos vivido. De este modo, es posible perfectamente crearnos un relato personal ficticio, como hacen muchos estudiantes fracasados ante los inocentes padres que confían en la coherencia de sus historias.

El poco valor de la identidad cuando se basa en la descripción narrativa, la escasa verosimilitud de la narración; la pone en evidencia de nuevo Auster en la descripción de un personaje como sigue: “El primer paso era urdir una identidad y una historia que sirviera de tapadera y, puesto que nunca era la misma persona dos veces, su capacidad de invención estaba puesta constantemente a prueba”<sup>14</sup>. El personaje se construye a través de historias que improvisa. La posibilidad de *inventarse* con tanta relativa facilidad no se acompaña precisamente de mucha credibilidad. Por otra parte, se utiliza un término, el de *urdir*, que relaciona la construcción de la identidad con el entramado textil. Por ello, suponemos también en la obra *La costurera* (2005) de Alby Álamó y en la videoproyección posterior una relación con el proyecto identitario (la identidad como el entrelazado paulatino de los hilos). En el video se observan parcialmente unas manos de persona mayor que realizan labores en una máquina de coser. Precisamente la identidad (el rostro) de ésta no se muestra. Carece de definición propia como Zelig, aunque realiza la labor de construirse una propia. La ropa, el tejido que cubre nuestro cuerpo cuando nos presentamos en sociedad, pugna aquí por definir la identidad en mayor medida de como lo hace normalmente. Una vez que el video termina, recomienza el proceso de costura, respondiendo a un patrón cíclico. Es decir, la labor se

---

<sup>14</sup> AUSTER, P. *Leviatán*. p. 255.



2. *La costurera* (2005). Alby Álamo.

hace y se deshace; nunca se da por terminada, sino que hay que ponerse a ello cada día (*en la construcción de por vida*).

Sin duda, Louise Bourgeois podría ejercer de paradigma respecto a la construcción narrativa de la identidad. Toda su obra no ha sido sino una revisión nada distanciada de su propia vida y, especialmente, de la aceptación del comportamiento de su padre en su infancia. Este reconocimiento se hace a través de los fragmentos narrativos que componen sus propias obras. Dice Cortés sobre la artista: “Su trabajo es un proceso de autoconstrucción personal. La creación artística es el camino que Bourgeois ha elegido para construir y fortificar su propia identidad”<sup>15</sup>, algo que nunca consigue, pues el proyecto identitario es un proceso circular. Beatriz Colomina habla de la obra de la artista como si se tratara de una labor de costura cuando dice que “Bourgeois piensa en términos de tejer. El espacio para Bourgeois es siempre un tejido. Repetidamente describe las telas sobre las que su familia trabajaba como una forma de arquitectura en sus orígenes”<sup>16</sup>. Una referencia clara a la construcción de la identidad a partir del acto de tejer lo constituye la instalación *Red room (child)* (1994). Vemos aquí una habitación llena de objetos de color rojo. Aparecen varias bobinas de hilo y también manos.

---

<sup>15</sup> CORTÉS, J. M. G. *El cuerpo mutilado*. p. 106.

<sup>16</sup> COLOMINA, B. “La arquitectura del trauma” en *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura* (exposición). p. 46.

Además de quedar ilustrado el comentario de Colomina, se incluyen dos elementos coincidentes con Alby Álamo y que funcionan como generadores de la identidad. De hecho, a parte de la máquina de coser, sólo hay, en la imagen del canario, manos, que son los agentes productores, e hilo, la materia prima necesaria. Al final, todo es un conjunto de fragmentos de tela y son estos fragmentos o retales lo único que puede definirnos en cierta medida, lo que nos convierte en seres inconsistentes y con poca credibilidad.

Los personajes célebres en la actualidad son, de hecho, seres fragmentados. Ahí están los protagonistas de series de televisión como, por poner un ejemplo, el famoso doctor *House*<sup>17</sup>. De éste, o cualquier otro, se comentan sus comportamientos como si se tratara de seres reales. Pero el personaje está perfectamente definido a través de sus historias y, precisamente por eso, no es real. Los relatos no se presentan a la vez, sino a través de capítulos sucesivos, por entregas. Es un ser que nunca termina de construirse, que nos muestra un aspecto más de sí mismo en cada ocasión. La identidad del personaje parece más consecuente que la nuestra; de ahí tal vez la admiración que nos inspira. Pero siempre es posible que se produzca un cambio repentino en el guión (por la audiencia, por un final anticipado) y, por consiguiente, en el personaje. House está, por tanto, tan sujeto a la contingencia como cualquier ser real, pues se sustenta, como nosotros, en el lenguaje y en las historias que compone.

Este tipo de personajes padecen de lo que José Luis Pardo llama *identidad serial, modular o interactiva*. No dista mucho de la que desarrollamos nosotros mismos en la vida cotidiana, pues nuestra identidad narrativa también ha de ser fragmentaria, dividida en una serie de secciones o módulos. Puede que también aquel estudiante del que hablábamos cuadre con esta definición. Los capítulos pueden ser las conversaciones telefónicas que mantiene cada semana con sus padres; y la historia, la que éste construye o inventa capítulo por capítulo cuando las cosas no han ido como se esperaba. Como dice José Luis Pardo: “la identidad del personaje no es un molde en el que los espectadores debieran volcar sus sentimientos, sensaciones o recuerdos, sino un filtro que se modula de acuerdo con las preferencias de la audiencia (...) es imposible saber «quién es» [el personaje]”<sup>18</sup>. Identidad no es sinónimo de estabilidad, sino de revisión y,

---

<sup>17</sup> SHORE, D. *House* (serie de televisión). Estados Unidos: Paul Attanasio, Katie Jacobs, David Shore y Bryan Singer, 2004.

<sup>18</sup> PARDO J. L. “La obra de arte en la época de su modulación serial (Ensayo sobre la falta de argumentos)” en MOLINUEVO, J. L. (ed.) *¿Deshumanización del arte?* p. 49

por ello, interactuamos con ella diariamente en el proceso ya descrito de la autoconstrucción.

El yo que surge de este proceso constante y fragmentado de lo narrativo no llega a tener entidad por sí mismo, sino que se queda en la fase de proyecto. Es lo que Giddens llama *proyecto reflejo del yo*<sup>19</sup>, que es otra nueva versión del cuentacuentos. El autor habla de proceso especular, y por eso nunca cerrado, por el que construimos nuestra propia historia general de modo relacional. Conformamos un relato completo de nuestra vida que va corrigiendo gradualmente aquello que no concuerda con la información más reciente. Nos ponemos del lado de los buenos, siempre con continuidad lógica (causa-efecto). De este modo, el caos fragmentario que constituyen los acontecimientos que han ido conformando nuestra biografía se ordena en cierta medida. Hacemos este caos más aprehensible y nos erigimos, con ello, en agentes reales de nuestras acciones y de lo que nos sucede. Este poder del hombre sobre sus actos está extremado por Borges, suponemos que irónicamente, en la siguiente cita de su narración *Deutsches Requiem* donde recoge lo que sigue: “todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio”<sup>20</sup>.

La versión infográfica de este yo reflejo sería sin duda la del *sujeto pixelado*. Como curiosidad, podemos decir que el término pixelado como adjetivo (*pixilated* o *pixelated*<sup>21</sup>) aparecía ya en la película *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds goes to town*) (1936) de Frank Capra<sup>22</sup>. Curiosamente se utiliza en un contexto aplicable a la temática que tratamos. Juzgan al protagonista porque le da por regalar la inmensa fortuna que de modo inesperado ha heredado. Las vecinas cotillas del pueblo lo definen ante la corte como *pixelado* y sus señorías interpretan que tiene cierta relación con *pixie* (una especie de Elfo). Lo que nos interesa es que el término pixelado, o uno bastante similar, sale a relucir cuando a alguien se le ocurre modificar de modo inconsecuente su comportamiento. Hoy el sujeto pixelado no sólo es un ente fragmentario en la narración (como los personajes televisivos), sino que también debe *actualizarse*. Es éste el mismo

---

<sup>19</sup> GIDDENS, A. *Modernidad e Identidad del yo*. pp. 13-14.

<sup>20</sup> BORGES, J. L. *Narraciones*. p. 164.

<sup>21</sup> Microsoft Encarta 2007 (dvd). Microsoft Corporation, 2006. En el diccionario de inglés recoge estas dos versiones del término.

<sup>22</sup> CAPRA, F. *El secreto de vivir* (película).

proceso que aplicamos a las páginas web para que incluyan las últimas novedades, aunque el cambio sea brusco como el del personaje de Capra.

El yo que describimos es un yo netamente aparente o social. Por lo tanto, podemos deducir que, como Zelig, en aquellos momentos en los que estamos solos, en los que nadie nos observa o no contamos ningún cuento, no somos nadie (no existimos a efectos prácticos). Las grandes historias o la gran Historia (con mayúsculas) dan paso a las pequeñas, a aquellos hechos cotidianos que no tienen importancia real en el curso de la humanidad. Sin embargo, contarlas se convierte en una verdadera necesidad a la que ceden Martín y Sicilia en su serie *Vidas ejemplares* (1996-97), en la que comparten con los espectadores de sus cuadros momentos triviales de una vida diaria manifiestamente artificiosa (*En el supermercado, Atrapados en el ascensor* –ilustración 16–), que recuerda a las imágenes de los actores que aparecen en los manuales de estudio de idiomas, y que ejemplifican situaciones reales un tanto encorsetadas.

El mismo enunciado de un yo social, construido a partir de pequeñas historias, guarda ya dentro de sí una contradicción entre lo pretendidamente individual y la masa indiferenciable. Por una parte, tenemos la intención de definirnos como sujetos únicos a través de nuestra narración; pero, por otra, donde único podemos hacerlo es en un contexto que reprime nuestra diferenciación. José Lebrero argumenta lo anterior a partir de la contradicción entre poesía y progreso en Baudelaire. El siguiente texto nos permite además adscribir al sujeto que se construye un paralelismo con un artista que crea y que, en cierto modo, se crea. Lebrero dice:

Poesía y progreso que el escritor francés presentaba como la fricción dolorosa entre el esfuerzo voluntario del trabajo personal orientado a *crear-se* una identidad más libre y en consecuencia más compleja individualmente y la dificultad individual de sobreponerse a la presión del mundo social moderno, funcional y homogeneizador donde lo particular y divergente no acaba nunca de encontrar su lugar<sup>23</sup>

El individuo sólo puede crearse en un contexto que a su vez le dificulta esta actividad, que le induce a su propia negación. Tal vez el hecho de estar condenados a contar pequeñas historias cotidianas, como hacen Martín y Sicilia, favorezca precisamente esta autonegación. Todos tenemos mucho que contar y nuestras insulsas historias se solapan unas a otras y se disuelven en la masa, como los individuos que las cuentan.

---

<sup>23</sup> LEBRERO, J. “Paisajes y fisonomías en la ciudad” en *Jeff Wall* (exposición). Madrid. Sin página.

Dice Juan Hidalgo en uno de sus libros de viajes: “los textos giran en su mayoría en torno a personas que nunca llegan a convertirse en personajes –en sentido literario–”<sup>24</sup>. El viajante es un personaje construido de modo más notorio, si cabe, por relatos fragmentarios, que son lo único que puede ofrecer a aquellos que desean compartirlos con él. Además, la narratividad incluida en el contexto del viaje cuadra a la perfección con el concepto del *nómada* que propone Elena Aparicio. Según esta autora:

El *nómada* es, pues, una «figuración para el sujeto que ha renunciado a toda idea, deseo o nostalgia de lo fijo» (1994: 22). Lo único estable es el tiempo, reflejado en el cambio de estaciones que marca las rutas. La cohesión deriva de las repeticiones. La narrativa del *nómada* está dominada por los tiempos imperfectos, activos y continuos; es la historia que no deja de estarse haciendo<sup>25</sup>

Es el personaje que define tal vez más acertadamente el hombre a la deriva; aquel sin conceptos fijos a los que atenerse. Sólo se fijan características a través de la repetición, en este caso, de historias. Pero uno debe estar preparado para que las cosas cambien y estar dispuesto a aprenderlo todo de nuevo o al menos no dar lo habitual por definitivo. Tal vez pertenezca a un *nómada* el brazo que aparece en *Desaprender* (2007) de José Otero. El personaje experimenta otras posibilidades para sujetar los cubiertos a la hora de comer. Intenta no apearse demasiado al modo normal de asirlos y se prepara para el cambio y para la adaptación consiguiente de su relato personal.

¿Tiene el arte una función asignada en medio de todo este caos de pequeñas historias falsas contadas por individuos *nómadas* e inconstantes? Como conjetura, podríamos nombrar la de aportar un objetivo al proyecto reflejo identitario. De modo que se establezca la continuidad lógica entre lo que somos, lo que hemos sido y lo que queremos ser. Al menos es esto lo que manifiesta Brea cuando dice: “buena parte de la función cumplida por la experiencia artística se dirige a auxiliar al sujeto en la construcción reconciliada de su lugar entre un yo ideal y otro pasado”<sup>26</sup>. Se constituiría entonces lo que este autor llama *el quebradizo hilo de la identidad* (tal vez el que *La costurera* –ilustración 2– de Alby Álamo se dispone enhebrar en la imagen).

Otra de las funciones del arte podría ser advertir sobre las inevitables roturas de éste (por ello lo de *quebradizo*), debido a la utilización del lenguaje como materia prima. Puede que de hecho una labor más plausible a asignar al arte sea esta de hacer

---

<sup>24</sup> PARREÑO, J. M. “Zig zai zen” en *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (exposición). p. 277.

<sup>25</sup> CASADO, E. “Cyborgs, *nómadas*, mestizas... Astucias metafóricas de la praxis feminista” en GATTI, G. y MARTÍNEZ, I. (coord.) *Las astucias de la identidad*. p. 52.

<sup>26</sup> BREA, J. L. *Un ruido secreto*. p. 88.

ver la fragilidad, de la que aún no somos conscientes. El cometido no sería entonces conducirnos hacia un mundo mejor y menos complicado, sino ayudarnos a convivir con el caos del actual. Hemos de ser conscientes de nuestra carencia de contenido. El artista lo evidencia cuando se utiliza a sí mismo como conejillo de indias o como *ser* “siempre en construcción”. Estaríamos hablando entonces de ese sujeto sin entidad al que hace alusión Agamben: “El artista es el hombre sin contenido, que no tiene otra identidad más que un perpetuo emerger sobre la nada de la expresión ni otra consistencia que este incomprendible estar a este lado de sí mismo”<sup>27</sup>.

Si Bourgeois utilizaba la narratividad en su arte como un intento infructuoso de autoconstrucción; Cindy Sherman la usa como una deconstrucción directa de su individualidad. Atenta directamente contra la concepción cultural del yo, tratándola como una invención. Así, el modo en el que se presenta, caracterizada como variados personajes, no hace sino disgregar la univocidad que en algún momento pudo poseer (su asociación a un conjunto de características físicas o contextuales). La tendencia a asociar algunas de sus imágenes fotográficas con planos de cine no hace sino evidenciar el sustrato narrativo. En definitiva, no hay *un verdadero yo del artista* (expresión tomada de Cortés). Martín y Sicilia ironizan sobre ello en *El verdadero secreto de Javier Sicilia* (2000) (ilustración 6). Javier abre su bata para mostrarnos su cuerpo con un afán exhibicionista de la identidad. La mofa se encuentra claramente en el intento del sujeto representado de mostrar su verdadero yo a través de su cuerpo. Un cuerpo, por cierto, poco convencional, aunque igual de inconsistente que el de cualquiera para definir la identidad, como ya veremos<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> AGAMBEN, G. *El hombre sin contenido*. p. 93.

<sup>28</sup> v. *El hombre a la deriva. Identidad y cuerpo*.

### c. Accesorios de la identidad.

Si la identidad, como concepto puro, no está legitimada; tampoco lo está si la justificamos en función del lugar donde vivimos o donde hemos nacido, del grupo del que formamos parte o de los objetos que nos pertenecen. Son todos ellos elementos accesorios que suponen algo así como una caracterización teatral o maquillaje con el que complementamos nuestro personaje. A esta tentativa de identidad corresponde, por ejemplo, la desesperada adscripción a un folklore, la identificación con uno u otro equipo de fútbol o con una u otra religión. No son más que otras maneras de cultivar la diferencia; dentro de la cual desarrollamos una falsa sensación de seguridad que no tiene ya aplicación real posible, sino desde lo dogmático. Evitamos meternos en narraciones reflejas del yo y nos sumamos a lo que otros han creado para nosotros, a lo prefijado y rancio que se supone que debemos ser. Dice Salas muy en sintonía con lo anterior:

A menos que esos individuos sean capaces de escribirse un pequeño papel para el escenario de su existencia, terminarán engrosando las cada vez más prietas filas del ejército de nostálgicos de los dogmas premodernos y los caudillos carismáticos que se muestran dispuestos a inmolar su propia autonomía para alcanzar el paraíso de la identidad<sup>29</sup>

No existe tal paraíso. La situación propia del individuo hoy no es la de fijación o estabilidad en ninguna de sus facetas, sino el anhelo de una imposible felicidad que se busca a través del cambio (de costumbres, de residencia, de preferencias, etc.). El protagonista de *La ciudad de cristal* de Paul Auster dice llegado un momento: “donde quiera que no estoy es donde soy yo mismo”<sup>30</sup>. Woody Allen no se siente tampoco bien en el periplo que su banda realiza por Europa y lo expresa con unas palabras muy similares a las anteriores en el documental *Wild Man Blues*, donde se recoge esta gira. En concreto, dice Allen: “cuando estoy aquí en Europa, echo de menos Nueva York y cuando estoy en Nueva York, echo de menos Europa. Sencillamente, no quiero estar nunca en el lugar en el que me encuentro, preferiría estar en otra parte (...) es una insatisfacción crónica”<sup>31</sup>. Esté donde esté, se siente fuera de lugar.

Todo lo contrario, es decir, la adscripción reaccionaria a un lugar concreto, tuvo reflejo en un sentido negativo en el arte canario de comienzos del siglo XX; dando lugar a imágenes pobladas de unos personajes a todas luces poco representativos de los

---

<sup>29</sup> SALAS, R. “Entomología del paradigma moderno” en *Interiores y patios* (exposición). p. 12.

<sup>30</sup> AUSTER, P. *La trilogía de Nueva York*. p. 122.

<sup>31</sup> KOPPLE, B. *Wild Man Blues* (película documental).

referentes canarios reales a los que aludían, perfectamente encuadrados en el paisaje, a la vez que carecían de la más mínima individualidad (*regionalismo*). En esta línea de pensamiento, expresa Pedro García Cabrera en su ensayo *El hombre en función del paisaje* (1930): “hay que volver a la esencia, a las protoformas primitivas. Para ello, estudiemos el hombre en función del paisaje. Y un arte en función de este hombre”<sup>32</sup>. Es difícil hoy, salvo en raras excepciones, argumentar un vínculo tan reaccionario entre el hombre y el lugar en el que vive.

Mucho después, en los ochenta, vemos como Pedro González rompe con esta tradición presentando a un personaje completamente indefinido. Nada que ver con aquellos rostros homogéneos contruidos en función de un entorno canario también contruido. El rostro del personaje se disuelve y pierde cualquier otro rasgo identificativo. En una de estas imágenes (*Sin título*, 1989), este sujeto sin rostro se muestra paralizado como si tuviera la mirada perdida (algo que sólo es posible conjeturar, ya que los rasgos se han desvanecido), ello tal vez debido a la imposibilidad de identificarse con este nuevo paisaje.

Tampoco el resto de los artistas que confluyen en este estudio conforman con su obra un espacio común de identificación (al modo regionalista). Un trabajo como aquel caería en el incierto terreno del *estilo*. Sería en arte algo así como un modo de definir la identidad de acuerdo con el grupo (estilístico o la corriente) al que pertenecemos. Un intento en cualquier caso vano. Dice Kevin Power citando a Katz que “Estilo es una manera de vivir sobre una resbaladiza superficie, un elemento unificador del disparate (...) «No me gusta la palabra 'contenido': 'contenido' es el estilo. Significa trabajar con lo que no entiendes»”<sup>33</sup>. Puede que haya algunos condicionantes que hagan que el arte en Canarias presente ciertos aspectos comunes, pero en ningún caso se puede extraer de ello un estilo. Katz parece utilizar en un sentido negativo la expresión de *trabajar con lo que no entiendes* en referencia al estilo (como si hubiera algún contexto posible en el que trabajar con lo que entiendes –a parte de los bares de *ambiente*–). Puede además que precisamente este tipo de trabajo (el que no se entiende y no se organiza en torno a principios racionales) sea el más atractivo en términos de seducción, concepto este fundamental en el presente estudio. Trabajar con lo que no entiendes o controlas se ha convertido, de todos modos, en algo inevitable.

---

<sup>32</sup> GARCÍA, P. *El hombre en función del paisaje y otros ensayos*. p. 50.

<sup>33</sup> POWER, K. “Agradables y decorosos días de conversación: Alex Katz en compañía de sus amigos” en *Alex Katz* (exposición). Valencia. p. 36.

Los artistas que tratamos desarrollan generalmente una obra en la que el personaje se halla físicamente descontextualizado, de acuerdo con las características propias de la variedad posmoderna. Supone un ejemplo de ello Fernando Álamo, que, por cierto, incluye fondos en algunas de sus obras con una clara intención irónica respecto a los paraísos artificiales del regionalismo. Por ello dice Carlos Díaz Bertrana de Álamo que “responde a ‘vecindades’ dispuestas de manera fortuita y no a una identidad cultural asumida como emblema”<sup>34</sup>. Este artista elige de modo consciente a sus vecinos. Éstos no le son, en ningún caso, impuestos por su procedencia. De modo reciente, Pipo Hernández ironiza también directamente sobre este tipo de identificación. Lo hace, por ejemplo, en *Sonriente* (1999) (ilustración 21), pintura en la se hace evidente la contradicción entre un paisaje expresivo de tintes románticos y las características identitarias de un individuo que no encaja para nada en éste. Un sujeto inspirado en algún personaje infantil que no llega siquiera a ser personaje por sí mismo (como ocurre en los libros de viajes de Juan Hidalgo) y que se pierde en el paisaje.

Otro relevante modo de identificación grupal lo ha supuesto la religión. Se produce un caso curioso en cuanto al cristianismo, que ilustra la deriva hacia la actual carencia de fundamentos éticos. La moral en la época del capital podría ser la del nihilismo, la de la inexistencia de creencias, como también, desde otro punto de vista, la derivada de la práctica religiosa. Desde este punto de vista, por supuesto cuestionable, la religión dejaría de tener la relevancia de antaño y su creencia sería sustituida por otras normas de control social; y es que no hay nada ya que nos pueda decir la verdad sobre nada, y menos la creencia divina. Sin embargo, podríamos aprehender el comportamiento “ético” de la sociedad occidental como cristiano. Desde esta base, seríamos cristianos no creyentes ni practicantes. Las normas reguladoras del comportamiento social provendrían de la “lógica” religiosa, sin ser conscientes de ello. Max Weber lo resume en una frase bastante elocuente: “*El estuche ha quedado vacío de espíritu*”<sup>35</sup>. Se trataría, por tanto, de una conducta religiosa, pero sin una base de este tipo. En muchos de nuestros hábitos actuaríamos de acuerdo con los preceptos cristianos, como si perteneciéramos a ese grupo. Lipovetsky da buena cuenta de ello en el texto que sigue:

Bioética, caridad mediática, acciones humanitarias, salvaguarda del entorno, moralización de los negocios, de la política y de los medios de comunicación, debates sobre el aborto y el acoso sexual, correos rosa y códigos de lenguaje

<sup>34</sup> DÍAZ, C. texto del periódico La provincia recogido en GARCÍA, J. M. *Álamo*. p. 115.

<sup>35</sup> WEBER, M. “La ética protestante” en FOUCAULT, M. *Hermenéutica del sujeto* (resúmenes). p. 22.

«correcto», cruzadas contra la droga y lucha antitabaco, por todas partes se esgrime la revitalización de los valores y el espíritu de responsabilidad como el imperativo número uno de la época: la esfera ética se ha convertido en el espejo privilegiado donde se descifra el nuevo espíritu de la época<sup>36</sup>

Esta ética religiosa sería la que está de moda en la sociedad contemporánea, pero no acompañada de la salvación del alma, o de la construcción de una identidad de grupo, sino fundamentada en la convivencia interesada. Se disfraza de ética lo que en realidad es egoísmo. El comportamiento ético es necesario y puede que sea el más efectivo para nuestra supervivencia. El resultado es una moral mediática y sin substancia, internada en el complejo sistema de ocio, que no dice nada cierto de cómo somos realmente y que evitaría, la mayoría de las veces, que nos entraran extraños por la ventana del dormitorio (esa *visita inesperada* que recibe José Arturo Martín – ilustración 32–).

La transición entre lo que inicialmente era la moral religiosa y lo que luego es una ética interesada, es dividida por Lipovetsky en dos periodos sucesivos. En el primero, desde la *Ilustración* hasta la mitad del siglo XX, la moral se seculariza aunque sigue manteniendo aspectos de la religiosa, como la sensación tácita de un deber absoluto y desinteresado. Luego, la satisfacción personal se convierte en la única finalidad. El único imperativo al que atendemos es el de nuestro propio placer, y se borra ese deber hacia algo abstracto. Este es el retrato de la sociedad de la *posmoralidad* (expresión del autor). La dictadura del placer (a la que estamos sometidos) es otra manera de represión que nos convierte en sucedáneos de narcisos, casi por imposición. Aunque este tipo de control no tiene una naturaleza ya conminativa, acabamos preocupados de modo obsesivo por nuestro físico, nuestra salud o nuestra higiene y en nuestras prácticas sexuales adoptamos roles de dominación o sumisión. Si sustituimos el comportamiento ético o cristiano por la búsqueda interesada del placer, nos percatamos de que el grupo de los que se portan bien, de los que son buenos cristianos, es en verdad el de los procuran autosatisfacerse por todos los medios a su alcance.

Estas contradicciones pueden ser la causa de las que existen entre unos supuestos valores y lo que luego son las efectivas realidades. Esta nueva moral podría hablar de nuestra bondad como también de todo lo contrario. Las manifestaciones más humanas tienen como contrapartida las más violentas en un mismo tiempo y, a veces, en un mismo espacio. Dice también Lipovetsky: “El poseer contribuye (...) a hacer duales

---

<sup>36</sup> LIPOVETSKY, G. *El crepúsculo del deber*. p. 9



3. *El traidor* (2005). Martín y Sicilia.

las democracias, produciendo al mismo tiempo (...) más integración y más exclusión, más autovigilancia higienista y más autodestrucción, más horror a la violencia y más trivialización de la delincuencia, más *cocooning* y más sin techo”<sup>37</sup>. Estas dualidades nos hacen ver, como he nombrado más arriba, que la búsqueda libre del placer (como comportamiento ético camuflado) puede contribuir a nuestra mayor inseguridad.

A pesar de carecer de fundamento, el religioso se pretende como grupo; algo así como la comunidad de las personas buenas (*era una buena persona*). En este caso es un grupo oficialmente declarado. Pero hay otras colectividades, las llamadas *subculturas*, que permanecen al margen del tema burocrático. Un posible origen (o al menos un ejemplo originario) de este tipo de grupos sociales, se encuentra relacionado en el surgimiento del *Rock and Roll* a mediados de los años cincuenta. Sólo al comienzo, este estilo musical difundió unas proclamas sociales que no era posible someter; aunque luego, en cierto modo, sea normalizado a través de su comercialización. Como ocurrió con los *rockeros*, los miembros de otros grupos subculturales adoptan unos gustos y unas visiones comunes, con frecuencia en torno a un estilo de música concreto. En algunos casos, como el *Punk*, el estilo musical pierde protagonismo en favor de la apariencia estética. También el *gótico* es hoy un ejemplo de subcultura tremendamente extendido. Un fenómeno este último común, de modo relativamente reciente, en jóvenes que se proyectan (no olvidemos lo de *el proyecto reflejo de la identidad*) como diferentes a sus compañeros, pero iguales a otros que tienen gustos musicales y vestuario similares (que tienen *accesorios comunes*).

---

<sup>37</sup> óp. cit. p. 15.

Tanto la religión como las *subculturas* comparten el objetivo común de construir una identidad, de buscar aspectos comunes con otros mortales. Probablemente la obra de Martín y Sicilia llamada *el traidor* (2005) haga referencia a este tipo de temática. La imagen muestra una escena callejera (graffiti incluido, como telón de fondo) en la que unos individuos se distribuyen en dos grupos. El de nuestra izquierda, con una apariencia *Heavy Metal* un tanto suavizada y con cierta influencia de lo gótico (lo que hoy se podría llamar *Nu Metal*). A nuestra derecha, otros chicos de apariencia más convencional, incluso un tanto repipi. En ambos grupos, los personajes son caracterizados de modo que el espectador deduzca la pertenencia a un grupo identitario determinado por su apariencia. Parece ser que José Arturo Martín le cuenta un secreto a un amigo y traiciona de este modo a su compañero de batallas, Javier Sicilia, que se encuentra en la otra pandilla (a la que Martín pudo pertenecer antes).

José Arturo traiciona su propia identidad (o la que fue su propia identidad) cuando desvela secretos y confidencias a alguien que no pertenece a su antiguo grupo. Se ha cambiado de bando, se ha puesto en el lugar del otro como hacen los jugadores de fútbol cuando se cambian la camiseta al final del partido, desdramatizando la pertenencia a uno u otro equipo. Es, precisamente, lo que hacen estos dos artistas en *El intercambio clandestino de camisetas* (2003) (ilustración 41). Al cambiarse esta prenda, Martín y Sicilia se cambian de identidad. El halo enigmático que rodea a la situación, la sensación de ver algo que no debemos encaja mejor en el apartado de la cotidianidad.

Otra manifestación de la subcultura se encuentra hoy en lo que podríamos llamar *Fenómeno Friki*. Es éste un término que se utiliza de modo despectivo para referirse a personas que tienen una afición tan acentuada por algo, que luego tiene una marcada influencia en su vida personal. La *Wikipedia* (enciclopedia de Internet), recoge la siguiente definición: “Friki, friqui, frik, o freaki procede del inglés *freak*, que significa extraño, extravagante y/o estrafalario, cuyo término es usado en el idioma español para referirse a la persona interesada u obsesionada al menos con un tema, afición o hobby en concreto; y el cual se considera o es considerado un fanático de ello”<sup>38</sup>. Por lo tanto, el significado en español de esta palabra no corresponde exactamente con el original del término en inglés.

Podemos ser frikis de muchas cosas a la vez y en diferentes medidas (sin que llegue a ser necesariamente una obsesión). Sin embargo, tenemos un estereotipo del

---

<sup>38</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Friki>

friki como un ser obsesivo y huraño, que se apunta a foros de Internet sobre lo que le gusta, busca la última información al respecto o va al estreno de una película caracterizado como uno de los personajes. Los temas a los que se asocia este estereotipo son siempre actividades por alguna razón desaconsejables (como lo son los cómics en una edad madura, por ejemplo). Pero un friki puede ser también cualquier persona con una afición un tanto absorbente, sea del tipo que sea. Ya casi todos somos frikis de algo y los que no lo son y se muestran contrarios a este fenómeno, los *antifrikis*, acaban siendo frikis de lo antifriki. Tenemos entonces un fenómeno consecuente a la indefinición personal. Necesitamos pertenecer a un grupo y, ahora que estamos tan desubicados, asumimos esta tarea de modo radical durante el tiempo de ocio (o laboral, en algunos casos).

Lo friki se incluye como todo lo anterior bajo un aspecto práctico: sentirnos más seguros ante los demás frente a la sensación de indefensión o inseguridad que producen los sistemas abstractos. Tal vez esta razón se encuentre incluso por encima del placer que proponía Lipovetsky. Sin embargo, estos aspectos, que hemos nombrado (narratividad, identidad de grupo), a los que nos atenemos para definir nuestra identidad, carecen de una entidad *física* suficiente; sobre todo, teniendo en cuenta el hecho de que el mundo en el que nos movemos está traspasado de cabo a rabo por la imagen virtual. Y lo que hacemos para enfrentarnos a lo etéreo es adoptar, como medida desesperada, una suerte de lazo afectivo con los *objetos*. Si nos desprenden de nuestra casa, nuestro coche o aquel juguete de la niñez que aún conservamos, no seremos nadie. No habrá ya nada que justifique nuestras historias, nuestros fragmentos narrativos, ante los demás.

Cualquier cosa que nos sustraigan sin nuestro consentimiento nos deja abatidos como si nos hubieran quitado una parte de nosotros mismos. Por eso dice José Ordóñez que “Cuando alguien es robado y grita o persigue a su ladrón, parece ir tras una parte de su identidad; actúa de tal modo que aquello que posee, que le hace ser él entre los otros, se ha puesto fuera de sí. Ese otro ha venido a alterar su estado unitario convirtiéndolo en fragmento”<sup>39</sup>. El personaje de Ubay Murillo construye su identidad frente a la cama (*La identidad*, 2006 –ilustración 1–) decidiendo la ropa que va a llevar al día siguiente o la que incluirá en la maleta para ese hospedaje interminable a través de espacios impersonales, que transcurre en los cuadros de Murillo. De nuevo, el suceso tiene lugar

---

<sup>39</sup> ORDOÑEZ, J. “En los campos de la aniquilación” en ROMERO, D.; DÍAZ URMENETA, J. B.; LÓPEZ, J. (ed.) *Variaciones sobre el cuerpo*. p. 113.

en un contexto íntimo, se trata de una situación que no deberíamos presenciar, como aquella en la que Martín y Sicilia intercambian sus personalidades creativas. Nada concreta la identidad del sujeto en la imagen, que se rodea además por un espacio impersonal (tal vez una habitación de hotel) y por una toalla. Bajo la toalla, la desnudez. La ropa construye su identidad y convierte el *acto de desnudarse* en el acto de ser nosotros mismos, de no ser nada, por tanto, y de perdernos en la continuidad de lo erótico.

También nos hacemos conscientes de esta dependencia de los objetos cuando nos mudamos. Es el caso al que hace referencia Alby Álamo en la fotografía *Instalando(me)* del 2001 (ilustración 35). El cierto desorden o la colocación aparentemente provisional de unos objetos en primera instancia, puede aludir a una situación de mudanza. Tal vez se refiera a la presentación del hogar propio, de la residencia, como una instalación; o, en tercer lugar, a la pequeña instalación de imágenes que Álamo está montando a ras de suelo. En cualquier caso, el aspecto de la definición de uno a través de sus posesiones es claro. Entre ellas curioseamos los libros de Hopper y de Vermeer, colocados de modo estratégico para que sean vistos; del mismo modo que la pila de pinturas sobre la silla o el autorretrato del artista sobre la cama, apoyado casualmente sobre las patas de la mesa. Se trata de un artista, concentrado en sus quehaceres, que deja claras sus referencias básicas.

#### **d. Diferencias salvables.**

Resulta inútil e inapropiado adscribir el proyecto de nuestra identidad a otro proyecto común, tomado por un grupo. Esto no hace sino acentuar y discriminar lo que existe de diferente en los que no comparten nuestros objetivos. Tal vez debamos, por tanto, adaptarnos a un contexto cultural cambiante que cada vez se nos manifiesta de un modo más cercano. Es preciso tolerar la diferencia, pero no intentando normalizarla o traducirla a nuestros códigos.

Zygmunt Bauman habla del fenómeno social de la *producción de extraños*. En sociedades más primitivas que la actual era posible localizar lo diferente y saber hacia qué grupo concreto dirigir nuestro odio. De este modo, se podía expulsar o eliminar lo que no encajaba. Hoy esta labor se ha vuelto imposible, pues lo extraño se ha diversificado y presenta múltiples variantes. Como dice Bauman: “Ya no hay una preselección, definición y segregación autorizadas de los extraños (...) Los extraños son ahora tan cambiantes y proteicos como la propia identidad; están igual de débilmente fundados, son igual de erráticos y volátiles”<sup>40</sup>. Se han convertido en vacíos de sentido. En cierto modo, nos vemos obligados a convivir, muy a nuestro pesar, con la diferencia. En la línea del razonamiento de Lipovetsky, nuestro comportamiento consecuente no es ético, sino práctico. Se trata de una tolerancia *a medias* que se ha hecho necesaria. Ésta favorece o permite modos de pensar y conductas paradójicamente excluyentes, como las xenóforas o fundamentalistas.

Parece, de todos modos, que el procedimiento oficial para asumir lo diferente o extraño sigue siendo un intento frustrado de normalizarlo. A nuestro entender, y hablando en términos de seducción, resulta más atractivo aquello que no es reducible por una cultura, digamos, dominante (lo que escapa a sus códigos). En la práctica, convivimos con la diferencia, pero no cesamos en nuestro empeño de adaptarla a nuestro modo de entender. En este objetivo se embarca el fenómeno *multicultural*: la “domesticación y neutralización de la diferencia libre”<sup>41</sup>. Este tipo de normalización contribuye a crear una diferencia que no es tolerada, sino que se define en función de un modelo de corrección, fuera del cual se encuentra lo que no concuerda. Está lo correcto, lo nuestro, y lo diferente, lo otro; lo que debemos adaptar a nuestro propio lenguaje. A ése que ya no puede abarcar nada con garantías. Nuestra identidad es la buena y las otras son las *performables*.

---

<sup>40</sup> BAUMAN, Z. *La posmodernidad y sus descontentos*. p. 36.

<sup>41</sup> BREA, J. L. *Un ruido secreto*. p. 182.

Antes decíamos que Woody Allen no se encontraba cómodo sino donde no estaba. Esta inquietud constante puede tener cierta similitud con el comportamiento de unos animales muy presentes en la obra de Balthus: los gatos. Su capacidad para amoldarse a las características del ambiente, pero sin ligarse a él, puede darnos una orientación acerca de lo que sería un comportamiento conciliador con lo diferente. Los gatos siempre se reservan algo, se guardan algo que no nos muestran y no pretenden que nos adaptemos a sus costumbres ni al contrario. Sin embargo, el hombre no ha sido capaz nunca de vivir junto a aquello que no entiende, debe reducirlo. Rilke describe los gatos de Balthus en los siguientes términos:

¿Quién conoce a los gatos? (...) Para pertenecer a nuestro mundo los animales deben penetrar ligeramente en él. Deben amoldarse, aunque sea un poco, a nuestro modo de vida, tolerarlo; de otro modo, medirán, sea con hostilidad sea con temor, la distancia que los separa de nosotros y nos juzgarán en consecuencia. ¿Ha sido alguna vez el hombre su contemporáneo? Lo dudo<sup>42</sup>

Frente a todos esos ridículos accesorios sobre los que construimos nuestra identidad a costa de la de los demás, los gatos muestran un ejemplo de convivencia con lo diferente.

---

<sup>42</sup> NÉRET, G. *Balthasar Klossowski de Rola. Balthus*. p. 31.

### **e. Identidad y cuerpo.**

Nuestra dimensión física, como tarjeta de presentación en el trato con los demás, ha sido intercambiada por el *nick* que nos ponemos en el chat. El cuerpo, que en algún momento se pudo adscribir a nuestra identidad, se ha esfumado y ha sido sustituido por la imagen. Si la textura del arte (su textura física, conceptual, etc.) ejemplifica el desplazamiento del sujeto en el siglo XX; lo que lo desplaza ahora es la textura de la pantalla del ordenador, su composición pixelada. El único cuerpo posible es el de ese *sujeto pixelado*, en cuanto compuesto por pequeños puntos cuadrados de luz sin atributos físicos, que ya hemos nombrado. La difusión desmedida de la imagen, más que ayudar, nos impide ver individualmente a los sujetos.

Se podría decir que la informática es el implante corporal que más ha influido o que más ha apoyado nuestra conducta actual de ermitaños. Tenemos miedo a presentarnos ante los demás y preferimos ocultarnos detrás de las palabras y de su incierta interpretación. Aquí otro ejemplo más, que añadimos a los anteriores, de construcción narrativa, en el que la narración que resulta es frecuentemente falsa (como en el caso de los *chats*). El sujeto precisa una participación muy poco apreciable de su cuerpo, acaba aislándose y sólo entra en contacto con el exterior a través de mundos imaginarios.

Esta tendencia a recoger nos en nuestro espacio íntimo (que, por otra parte, y como veremos más adelante, no nos resulta ya familiar<sup>43</sup>) es vislumbrada por Norbert Schneider ya en la obra de Vermeer. Por supuesto, se trata de un contexto cultural nada comparable. Nos interesa exclusivamente la interpretación por la que este autor liga el espacio del pintor barroco con una especie de obligatoriedad a encerrarnos en él. En concreto, Schneider dice que la obra de Vermeer “quizá sea ya un reflejo de este fenómeno cultural de un comportamiento que se revela contra las normas y exigencias sociales. Las personas representadas por Vermeer se ven obligadas a aislarse y recluirse recatadamente en el silencio”<sup>44</sup>.

El personaje de Ferdinand, en *El país de las últimas cosas* de Paul Auster, refleja algunas de las características de un tipo humano contextualmente más acorde con el que tratamos. Se trata, primero, de un sujeto totalmente auto-enclaustrado y centrado en actividades circulares e inútiles, como la construcción de miniaturas de barcos; algo que no favorece en absoluto su integración en el mundo real. El ser resultante es poco

---

<sup>43</sup> v. *Figura humana y espacio cotidiano. Lugares provisionales.*

<sup>44</sup> SCHNEIDER, N. *Vermeer*. p. 91.



4. *Ángel* (2006). Gonzalo González.

sociable y desagradable en el trato personal, como si hubiera perdido la capacidad de relacionarse con los demás. Se ha vuelto huraño ante el miedo a salir al exterior y se ha quedado paralizado como la joven de Ubay Murillo en *Políticas de interior* (ilustración 39) o como el *internauta* o el *pcadicto*, que centran ahora sus actividades en procesos sin una finalidad práctica, pero que aportan una extraña e inasible satisfacción (como por ejemplo, los juegos de ordenador).

La substancia física del cuerpo es, con ello, superada. Podría ser un buen recurso para el sustento de la identidad, pero ahora adolece de continuidad respecto al resto de los objetos del mundo. Las propiedades de nuestro cuerpo, también se presentan en muchos objetos que están desligados de éste. Por ello no hay nada con certeza que lo haga especial. Y luego está el estudio médico analítico. La medicina se ha vuelto en

cierto sentido “pornográfica”, pues pretende conocer el cuerpo en cada uno de los órganos, de los tejidos y de las células hasta lo más íntimo. Se ha dado a entender que en lo más profundo de nosotros es donde se encuentra nuestro verdadero yo, lo que realmente somos, y hacia allí se dirige el estudio médico. Martín y Sicilia parodian esta verdadera identidad radicada en el cuerpo en *el verdadero secreto de Javier Sicilia* (ilustración 6). Éste se muestra desnudo al espectador, como si así pudiera decir algo sobre su identidad. Pero también nosotros nos ofrecemos al profesional buscando un *qué se yo* que nos defina (puede que una deformación o una enfermedad). Nos resignamos a mostrarnos porque ya no hay nada de nosotros que podamos ocultar. Todo lo que de oculto podíamos tener, ha sido violentamente expuesto a la luz de los rayos X. Y por más que se busque, lo único que conseguimos por esta aproximación es fragmentarnos en partes más y más pequeñas asociadas a funciones más y más concretas. Reaccionariamente, y confirmando el fenómeno anterior, aparecen otras pseudociencias que inciden en la concepción del cuerpo como un todo frente a la labor común de la medicina, que soluciona los problemas centrándose en sus partes.

Puede que una posibilidad de unificación del cuerpo sea bajo el dominio de un alma intangible. Es ésta un aspecto no físico que debemos cuidar de cara a la eternidad. Sin embargo, al final sabemos que el alma no es sino otro instrumento de control por parte del poder y preferimos renunciar a sus cuestionables privilegios. Por hacer una comparación, preferimos sumergirnos en la solución grumosa o aceitosa que en el agua –bautismal– (Zygmunt Bauman)<sup>45</sup>. Puede que haya algo en nosotros de *aceptación del caos* cuando realizamos esta inmersión en una solución de la que no podemos desprendernos del todo al abandonarla. No volveremos a ser nosotros mismos, pues no es sólo agua lo que se distribuye marginalmente por nuestro cuerpo. Esta es la determinación que toma el pingüino del *Ángel* (2006) de Gonzalo González, de la serie *Interiores y Patios*. Lo cogemos justo en el momento en el que va a arrojarse a esa sustancia, que acentúa aquí su densidad al estar construida en bronce. Una vez dentro, no hay nada que hacer, tendremos que acostumbrarnos a disolvernarnos poco a poco en el contexto que nos rodea. Son testimonio de todo esto, los personajes que Pedro González pintó en los 80, ya citados<sup>46</sup>. Las manchas que los construyen los integran en el contexto hasta tal punto que se quedan técnicamente al mismo nivel de importancia que éste.

---

<sup>45</sup> cfr. BAUMAN, Z. *La posmodernidad y sus descontentos*. p. 39.

<sup>46</sup> v. *El hombre a la deriva. Accesorios de la identidad*.

**f. Una montaña de posibilidades.**

**i. Maridos y Mujeres. Un vistazo a las teorías de género.**

De acuerdo con nuestro derecho a mutar y a ser aceptados en el cambio de nuestra narración, se encuentra la reciente teoría *queer* (sobretudo si nos referimos a cambio sexual). Ésta nace probablemente como una evolución del postfeminismo o como una variación o rama de éste. A nuestro entender, postfeminismo, teoría *queer* y contra-sexualidad son, salvo sutiles matices, palos casi indiferenciables de la misma baraja. Antes de todo ello está el movimiento feminista (instalado principalmente en los años setenta), que fue un paso necesario o, al menos, un paso consecuente respecto al trato al que la mujer había sido sometida.

No hay que mirar muy atrás para ver a una mujer sin presencia política. Hasta cierto momento, el hombre era el sexo por definición, mientras que la mujer adolecía de ésta. Todo lo racional, lo que puede ser reducido a códigos aprehensibles es masculino. Es lo que Monique Wittig llamó en su momento (1978) *pensamiento heterocentrado*. Para esta autora “el pensamiento heterocentrado no puede concebir una cultura, una sociedad en la que la heterosexualidad ordenara no sólo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos al mismo tiempo que todos los procesos que escapan a la conciencia”<sup>47</sup>. Aunque no tengamos una consciencia clara de ello, lo heterocentrado configura la realidad de manos del lenguaje. Paco Vidarte lo explica acertadamente cuando dice que “La identidad heterosexual parece serlo todo y abarcarlo todo. Tiene la apariencia de un todo homogéneo y sin fisuras, una totalidad que ha excluido de su interior lo no-heterosexual”<sup>48</sup>.

Esta circunstancia se ha mantenido en el contexto social hasta hoy, aunque ha reducido su intensidad. El hombre comienza a ser objeto de observación, aunque la mujer lo siga siendo en mayor medida. Bataille consideraba, en su momento, que “una mujer se toma a sí misma como un objeto propuesto continuamente a la atención de los hombres”<sup>49</sup>. De un modo un tanto más tajante se podría decir que el hombre es el agresor y la mujer la víctima de una violación. Al menos, así lo cree Ramírez cuando dice que hay una “tendencia constante del arte occidental (incluido el siglo XX) a

---

<sup>47</sup> WITTIG, M. “El pensamiento heterocentrado”. Sin página.

<sup>48</sup> VIDARTE, P. “Identidad, Moverse y salir en la foto: el tocino y la velocidad”. Sin página.

<sup>49</sup> BATAILLE, G. *El erotismo*. P. 137.



5. *Amor a primera vista* (2001). Martín y Sicilia.

otorgar al género femenino el papel de víctima de una actividad sádica y asesina”<sup>50</sup>. Martín y Sicilia abordan de este modo, por supuesto irónicamente, su imagen *Amor a primera vista* (2001), en la que una mujer es forzada por lo que parecen dos policías. La presentación de la mujer como objeto sexual, como cuerpo del deseo, la acentúa la máscara que oculta su identidad y la desarticula por la postura imposible del rostro.

Por hacer un pequeño recorrido por este tipo de ejemplos que presentan a la mujer como ser pasivo, podemos empezar por uno literario fundamental. El que supone el tomo de *La prisionera*, perteneciente a *En busca del tiempo perdido* de Proust. Se describe a la mujer que ejerce de cautiva de su pareja de modo acordado. En el terreno pictórico, tenemos los cuadros de bañistas de Ingres. Un pintor éste que recurre tanto a la imagen pasiva de la mujer, como a la representación de ésta en el personaje sumiso o

---

<sup>50</sup> RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus*. p. 72.

cautivo de *Rugiero liberando a Angélica* (1819). Una mujer con las manos extendidas, juntas sus muñecas, se encuentra apresada en una roca. Su gestualidad es extremadamente afectada, sometida a los infortunios del destino (en este caso, al monstruo marino que pretende merendársela). Este tipo de presentación parece haber sido muy común, pues Lucie-Smith afirma que “uno de los aspectos más oscuros de la sexualidad del siglo XIX (...) el de la cautiva, totalmente a merced del hombre, para ser utilizada cuando él decida”<sup>51</sup>. En toda la obra de Ingres este papel en la mujer es evidente.

También en Füssli son comunes este tipo de imágenes. Tenemos, por ejemplo, las mujeres dormidas de *La pesadilla* (1781) o de *Mujer dormida y las Furias* (1821). Sin embargo, otros personajes femeninos ejercen cierta dominación como el de *La chimenea* de 1798, en la que el poder está sin duda en manos de una señora de una gran altura (por comparación con las criadas que tiene a ambos lados). Sin embargo, acaba mostrando su sexo al descubierto, lo que nos recuerda que es una imagen orientada al observador masculino.

De Balthus tenemos, al respecto, todas sus imágenes de niñas. Al papel pasivo que suele tener la mujer, sumamos entonces la fragilidad y debilidad de éstas. Como ejemplos tenemos el *Desnudo frente a la chimenea* (1955) o *Alicia en el espejo* (1933), donde la joven nos muestra directamente su sexo, representado *con toda su crudeza*<sup>52</sup>. Pero la niña desnuda, víctima de la actividad sádica que nombra Ramírez, es, sin duda, la de *La lección de Guitarra* (1934). Su profesora de música es la que ejerce la violación. Luego, la niña se extiende sobre la cama de modo aparatoso en *La víctima* (1939-1946) (nunca mejor dicho). Esta criatura echada e inconsciente, a merced del espectador y desnuda, es el tema básico en este pintor.

En otras imágenes es el sexo de la mujer de modo ya fragmentario el que se dispone para ser observado. Lo vemos en *El Origen del Mundo* (1866) de Courbet o *Etant donnés* (1946-1966) de Marcel Duchamp. En éste último caso, la condición de hombre del observador se hace, si cabe, más clara. Hay que mirar a través de dos agujeros perforados en una puerta para poder apreciarla, con lo que se acentúa la sensación de voyeurismo que ya de por sí causa este desnudo. En estos dos ejemplos el sexo adquiere un marcado protagonismo y es el hombre artista el que hace uso de él.

---

<sup>51</sup> LUCIE-SMITH, E. *La sexualidad en el arte occidental*. p. 123.

<sup>52</sup> NÉRET, G. *Balthasar Klossowski de Rola. Balthus*. p. 7.

Sin embargo, de algunos de estos hombres surgen también manifestaciones que alteran los códigos tradicionales. El mismo Courbet lo hace en *El estudio del artista*, en el que la modelo no adopta un comportamiento propio de su género. Pasa de un papel pasivo a uno activo. Es objeto de la observación, pero también observadora de la obra que ejecuta el pintor. Una subversión similar observa Fried en *La Olympia* de Manet, que mira directamente al espectador del cuadro<sup>53</sup>. La mirada le pone en evidencia, por una parte, y se revela también contra esta sumisión sexual, por otra.

Era claramente necesario construir una imagen de la mujer al margen de la omnipresencia masculina. Esto tiene reflejo mucho después en el arte asociado al movimiento feminista. Según Beatriz Preciado, la visibilidad femenina se construyó en el terreno del arte inicialmente a través del sometimiento a experiencias del propio cuerpo. Esto se desarrolla en torno al espacio de la intimidad, dominio estricto de lo femenino. Según Preciado, “para estas creadoras, el cuerpo y la experiencia personal es el espacio político por excelencia (...) [quieren] generar una "experiencia" que posibilite la transformación social y personal...”<sup>54</sup>. El cuerpo de la mujer pertenece por primera vez a la mujer y no al hombre artista. El coño no es ya presentado por el hombre –como hacen Courbet o Duchamp–, sino que es la mujer la que hace uso de él; de modo que reclama la propiedad sobre su cuerpo. Es lo que Ramírez llama *el arte del coño*. Dice este autor que “El coño, en fin, ha sido adoptado como tema por algunas creadoras, y ha bastado ese cambio de óptica genérica para que el tema haya adquirido unas implicaciones insospechadas hasta entonces”<sup>55</sup>.

A pesar de este hecho, en este mundo construido por el hombre, sigue siendo la mujer la que por contraposición no tiene representación o visibilidad (aunque sí lo tenga su sexo en el arte). Como dice Judith Butler respecto a Luce Irigaray, para ella “las mujeres representan el sexo que no puede pensarse, una ausencia y opacidad lingüísticas”<sup>56</sup>. El espacio de la mujer es el espacio del vacío de significado que se encarcela en lo cotidiano. Puede que, por ello, este arte reciente que ha conquistado lo cotidiano y que redunde en la creación de un lenguaje sin lógica racional necesaria y sin la finalidad de comunicar, esté impregnado ya de cierta influencia de lo femenino, de su

---

<sup>53</sup> cfr. FRIED, M. *El realismo de Courbet*. p. 200.

<sup>54</sup> PRECIADO, B. (directora). “Retóricas del género. Políticas de identidad, performance, performatividad y prótesis”. p. 6.

<sup>55</sup> RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus*. p. 298.

<sup>56</sup> BUTLER, J. “Sujetos de sexo/Género/Deseo” en CARBONELL, N. y TORRAS, M. (compilación y bibliografía). *Feminismos literarios*. p. 39.

idiosincrasia. Es un arte del que, por cierto, damos buena cuenta en el presente estudio a través de ejemplos locales.

Este espacio cotidiano fue reinterpretado por las primeras artistas feministas de los setenta. El objetivo era politizarlo, hacer perceptible la confrontación con lo masculino. Beatriz Preciado comenta que “estas artistas feministas articularon una profunda crítica de las estrategias de territorialización del género que asocian lo femenino con el espacio doméstico, privado, interior, cerrado y lo masculino con el espacio político, público, profesional, exterior”<sup>57</sup>. Este entorno es nuevamente cuestionado por la contra-sexualidad de la propia Preciado, que aboga por la destrucción de la diferencia entre lo público y lo privado, en cuanto a masculino y femenino, respectivamente.

Por una parte, la mujer se adueña de su imagen; por otra, nos empezamos a plantear la posibilidad del hombre como objeto sexual. También la sexualidad masculina se subvierte en el sentido de que comienza a aparecer. Se ha abierto paso en el imaginario artístico y, de modo más limitado, en otros ámbitos más populares de la cultura, como la publicidad. En el terreno del arte ha sido otro colectivo vilipendiado, el de los homosexuales, el que probablemente más uso ha hecho de ésta. Mapplethorpe es un importante representante en este sentido. Frente a la reivindicación política del feminismo, la homosexual parece una respuesta menos exaltada. Ramírez lo ejemplifica con éste autor cuando dice que “encarnó bien una corriente de reivindicación de la genitalidad masculina, abiertamente homosexual (...) el tratamiento masculino del sexo concentra casi siempre la militancia sobre el ámbito del placer, a diferencia de las mujeres que tienden a convertir la vagina en una metáfora política o cultural”<sup>58</sup>. El desnudo masculino, o la visión masculina de este desnudo, están presentes en este artista incluso cuando fotografía mujeres (el cuerpo de la culturista Lisa Lyon no era precisamente un estereotipo de lo femenino); aunque tampoco era proclive a lo contrario, es decir, a representar hombres con características femeninas, tal vez por no ahondar en el estereotipo gay.

Juan Hidalgo comparte con Mapplethorpe esta tendencia a mostrar el sexo masculino (algunas veces el propio), así como su condición de homosexual. El discurso apolítico de ambos escapa a cualquier tipo de definición o determinación cerrada (estilo, corriente,...). Por esto puede considerarse como seductor, por lo que tiene en común

---

<sup>57</sup> PRECIADO, B. (directora). “Retóricas del género. Políticas de identidad, performance, performatividad y prótesis”. p. 6.

<sup>58</sup> óp. cit. p. 311.

con la seducción de la que habla Baudrillard en cuanto a su irracionalidad. En esta línea, considera Manel Clot que el gay es un “discurso situado al margen del dominio del poder hegemónico (...) recupera su fama de relato como sistema de expresión vinculado a un mundo que se va construyendo imparablemente en los márgenes, un mundo paralelo con reglas y mecanismos distintos de los *oficiales*”<sup>59</sup>.

No sabemos hasta que punto podemos asociar este discurso homosexual con el *Postfeminismo*, pero sí es cierto que ambos fenómenos mantienen cierta relación tácita. Lo podríamos tratar aquí, con todas las precauciones, como el paso posterior al del feminismo (al menos su nombre lo pretende). La oposición que la mujer realiza mediante los preceptos feministas se efectúa en los mismos términos o recursos que utiliza lo masculino, por imitación. Se toman elementos tradicionalmente propios del macho, que serían para Aliaga “predominio de la fuerza (bruta), modales duros e inflexibles, despliegue de actividades de cara al exterior, eficacia, firmeza, resolución”<sup>60</sup>. Por ello el postfeminismo (y lo queer luego) prefiere pugnar por la indiferenciación sexual, más que alimentar la dualidad. Marie-Hélène Bourcier afirma que “El postfeminismo de los noventa insiste así en la urgencia de concebir el sujeto y el agente político, lejos de como un centro autónomo de soberanía y conocimiento, como una posición inestable, y como el efecto de constantes re-negociaciones estratégicas de la identidad”<sup>61</sup>. Se trata de un sujeto que está *en la construcción narrativa de por vida*, pero ahora en el terreno sexual.

El postfeminismo no sólo cuestiona el proceder, a su entender equivocado, del feminismo; sino también lo que éste pueda resultar de excluyente dentro del propio género femenino; ya que no representa a todos los tipos de mujeres, sino sólo a la mujer blanca y occidental. En definitiva, lucha contra la irracional diferenciación básica. Como dice Vázquez García: “No hay pues diferencia sexual primigenia, sino proceso de diferenciación; el dualismo sexual no es una ley natural sino un imperativo civilizatorio, lo natural, lo dado es la indiferenciación”<sup>62</sup>. Por supuesto, cuestionamos en cualquier caso el uso del término natural, pues lo natural es también una creación artificial o cultural. No es posible diferenciar entre el sexo, como la parte biológica, y el género como la construcción social; pues ambos conceptos, como tales, son construcciones.

---

<sup>59</sup> CLOT, M. “Los pronombres de Sodoma” en PÉREZ, D. (coord.) *Del arte impuro: entre lo público y lo privado*. p. 66.

<sup>60</sup> ALIAGA, J. V. *Bajo Vientre*. p. 18.

<sup>61</sup> PRECIADO, B. *Manifiesto contra-sexual*. p. 10.

<sup>62</sup> VÁZQUEZ, F. “La imposible fusión. Claves para una genealogía del cuerpo andrógino” en ROMERO, D.; DÍAZ URMENETA, J. B.; LÓPEZ, J. (ed.) *Variaciones sobre el cuerpo*. p. 232.



6. *El verdadero secreto de Javier Sicilia* (2000). Martín y Sicilia.

Afirma Judith Butler: “Cuando la coalición construida del género se teoriza como radicalmente independiente del sexo, el género mismo se convierte en un artificio vago, con la consecuencia de que *hombre* y *masculino* pueden significar tanto un cuerpo de hembra como uno de macho, y *mujer* y *femenino* tanto uno de macho como uno de hembra”<sup>63</sup>. No serían en este caso dos elementos necesariamente concordantes. Aunque el sexo pudiera definir una parte biológica de un ser, ésta ya no tendría una correspondencia directa con el género.

Y entonces entra en juego la teoría queer. Sus fundamentos ejercen un cuestionamiento adicional al concepto de identidad. Ninguno de los presupuestos teóricos que antes le hemos asociado sirven para sustentarla y esta teoría discurre otros nuevos obstáculos para su resolución. En palabras de David Córdoba:

la teoría queer nos sitúa en una posición en que la identidad es por un lado interrogada y criticada por sus efectos excluyentes (toda identidad se afirma a costa de un otro exterior que la delimita y constituye como interioridad), y por otro lado es considerada como efecto de sutura precario en un proceso que la excede y que imposibilita su cierre y su estabilidad completa (toda identidad es constantemente amenazada por el exterior que ella misma constituye y está inevitablemente abierta a procesos de rearticulación y redefinición de sus límites<sup>64</sup>

Córdoba viene a corroborar aspectos tratados con anterioridad. Primero, el hecho de que tampoco en el terreno sexual queremos renunciar a ninguna de las posibilidades. Dice Baudrillard, “Somos machos y hembras, adultos y niños, tortilleras y maricas, folladoras, folladores, enculados y enculadas. No aceptamos reducir a un sexo toda nuestra riqueza sexual”<sup>65</sup>. En segundo lugar, también la identidad sexual debe ser construida constantemente. Ésta no se define tampoco aquí de un modo estable, debido al hecho de estar conformada en cada caso por un enunciado lingüístico (eres español, eres marica, eres negro, eres lesbiana...). Cualquier afirmación sobre la condición sexual cambia de significado con el contexto (*maricón* puede ser una apelativo cariñoso así como el insulto más ofensivo). Toda identidad es una delimitación lingüística infructuosa.

La teoría queer plantea la identidad sexual como algo creativo, un terreno de investigación y de experimentación. Este tipo de sexualidad está relacionada con la creación de unos personajes y no carece de teatralidad (un concepto este último que será

---

<sup>63</sup> BUTLER, J. “Sujetos de sexo/Género/Deseo” en CARBONELL, N. y TORRAS, M. (compilación y bibliografía). *Feminismos literarios*. p. 34.

<sup>64</sup> CÓRDOBA, D. "Identidad sexual y Performatividad". p. 8.

<sup>65</sup> BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. p. 29.

tratado en el apartado dedicado a la cotidianeidad). La cosa se plantea en el entorno de una actividad netamente seductora: el juego. Éste posee un conjunto de reglas que no son válidas fuera de su propio ámbito. No es sólo el clímax sexual lo que proporciona placer (la única finalidad); sino también el entramado teatral montado en torno a éste (algo que se manifiesta de modo especial en el sadomasoquismo). Tampoco es el pene el centro y fin exclusivo del goce. Beatriz Preciado habla de hombres y mujeres como construcciones metonímicas que “obligan a reducir la superficie erótica a los órganos sexuales reproductivos y a privilegiar el pene como único centro mecánico de producción del impulso sexual...”<sup>66</sup>. Consideramos más apropiada la figura retórica de la sinécdoque, pues el hombre acaba siendo definido sexualmente por una de sus partes; por el control que del placer y de su finalidad ejerce con ésta. Pero para lo queer esta finalidad queda del todo excluida, el juego la desvirtúa y se constituye cierto carácter circular, que también posee por definición la propia seducción. Y es que las posibilidades se disparan siempre que consideramos nuestra identidad sexual como juego y no como norma. En palabras de Foucault:

Si la identidad consiste en un juego, en un procedimiento para fomentar relaciones sociales y de placer sexual que determinen nuevos vínculos amistosos, entonces es útil. Ahora bien, si la identidad se convierte en el problema capital de la vida sexual, si la gente cree que ha de descubrir su propia identidad y que esta identidad ha de erigirse en norma, principio y pauta de existencia; si la pregunta que se formulan de continuo es: «¿Actúo de acuerdo con mi identidad?», entonces retrocederán a una especie de ética semejante a la de la virilidad heterosexual tradicional<sup>67</sup>

La teoría queer sintoniza con esta identidad lúdica y muestra una postura disconforme con el binomio imperante en la cultura entre lo masculino, lo que domina y es visible, y lo femenino, lo privado y pasivo. Se aboga por la indiferenciación y se fomenta la ambigüedad en este sentido. Se rechaza cualquier tipo de tendencia que fomente la creación de grupos sociales elaborados en torno al sexo. Frente al encajonamiento en heterosexuales/homosexuales y mujeres/hombres, Beatriz Preciado habla de una *multiplicidad de cuerpos*.<sup>68</sup>

La diferencia sexual masculino-femenino no es algo dado naturalmente (no existe lo *natural*, como ya vimos, sino como concepto cultural artificial). Toda construcción posible del sexo es artificial y como tal debe ser entendida. No hay unas características

---

<sup>66</sup> PRECIADO, B. *Manifiesto contra-sexual*. p. 23.

<sup>67</sup> FOUCAULT, M. “Sexo, Poder y Gobierno de la identidad” (entrevista). Sin página.

<sup>68</sup> PRECIADO, B. “Multitudes queer”. Sin página.

masculinas que posean todos los hombres heterosexuales; de hecho, el concepto heterosexual ha surgido hace relativamente poco. Para Francisco Vázquez García el modelo de diferenciación dual y la adscripción a uno u otro sexo de modo exclusivo (internando en lo extraño al hermafrodita), es un fenómeno que se estableció durante el siglo XVIII y perdura hasta nuestros días<sup>69</sup>. El artificio que supone esta distinción es también apoyado por Giddens cuando dice: “Nada hay más claro que el hecho de que el género es un asunto de aprendizaje y «trabajo» continuado, más que una simple extensión de la naturaleza sexual biológicamente dada (...) no hay ni una sola cualidad corporal que distinga a todos los hombres de todas las mujeres”<sup>70</sup>, como comentamos antes.

Somos, en definitiva, una suerte de artefactos tecnológicos contruidos en primera instancia por el lenguaje. En esto insiste especialmente Beatriz Preciado en su manifiesto y por ello introduce el término post-op [postoperatorio]. Somos el resultado de una operación sintáctica, que nada tiene que envidiar a la que se realiza de modo efectivo en el quirófano. Este aspecto tecnológico es evidente en Preciado cuando dice “que los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados «hombre», «mujer», «homosexual», «heterosexual», «transexual», así como sus prácticas e identidades sexuales no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos...”<sup>71</sup>.

Lo masculino adolece de modo evidente de esta artificialidad. Para Fritscher, “Las mujeres saben que cuanto más convencionalmente masculino parece un hombre, más probablemente se trata de un gay. (Rock Hudson fue el mejor actor del mundo porque en sus actuaciones hacía creíble la heterosexualidad)”<sup>72</sup>. Hudson, homosexual oculto y galán de cine, murió de sida en las primeras oleadas de la enfermedad. Este actor y los valores de masculinidad que representaba, no hacen sino confirmar la artificialidad y el convencionalismo de lo masculino, lo que causa a su vez de la frustración y la inseguridad de muchos heterosexuales reales. Dice Paco Vidarte: “el macho hispánico pecholobo cumple el mismo papel y, a su modo, hace de drag del canon heterosexual del varón, resultando igualmente risible, pero sin intencionalidad política el pobre y con mucho menos arte”<sup>73</sup>. Tanto *la loca* como *el supermacho*, cada una/o a su manera, constituyen poses teatrales. Muchas identidades sexuales hoy se definen no por

---

<sup>69</sup> VÁZQUEZ, F. “La imposible fusión. Claves para una genealogía del cuerpo andrógino” en ROMERO, D.; DÍAZ URMENETA, J. B.; LÓPEZ, J. (ed.) *Variaciones sobre el cuerpo*. p. 226 y siguientes.

<sup>70</sup> GIDDENS, A. *Modernidad e Identidad del yo*. p. 85.

<sup>71</sup> PRECIADO, B. *Manifiesto contra-sexual*. p. 19.

<sup>72</sup> FRITSCHER, J. *Mapplethorpe. El fotógrafo del escándalo*. p. 155.

<sup>73</sup> VIDARTE, P. “*Identidad, Moverse y salir en la foto: el tocino y la velocidad*”. Sin página.

oposición al binomio heterosexual, sino por imitación o parodia de las características de una u otra de las identidades asociadas a éste, desvirtuando aún más la asociación rancia entre sexo y género. Para Elena Casado, “las prácticas socialmente atribuidas a uno u otro género pueden convertirse en estrategias subversivas, en tanto que reapropiación y negociación de significados. Transexuales, travestis, drag queen, butchfemme revelan la estructura imitativa del género en sí, además de su contingencia, parodiando la idea misma de un original”<sup>74</sup>.

A pesar de todos estos argumentos que disuelven el binomio tradicional, la indiferenciación del postfeminismo no es, ni mucho menos, una realidad. La heterosexualidad imperante se niega a bajarse del burro y quiere mantener ciertos privilegios que le han sido hurtados progresivamente a lo largo del último siglo y pico. El primero de ellos era el de representar la única posibilidad en el terreno sexual, y los primeros juicios a homosexuales hicieron visible otra. Se destapó entonces su perverso (por no transparente, por oculto) modelo de ordenamiento. Antes de esto ni siquiera existía lo heterosexual como definición. Las primeras manifestaciones de la homosexualidad (inversión, uranismo, camaradería) fueron las que crearon lo heterosexual por contraposición<sup>75</sup>. Se podría decir que existía un contrato heterosexual tácito que entonces comenzó a ser perceptible.

Como respuesta, el ordenamiento heterosexual atribuye al homosexual maneras femeninas (algo evidentemente erróneo), que aseguran la persistencia del binomio. Se coloca al homosexual en el grupo de la mujer. Como comenta Aliaga, el hombre heterosexual:

atribuye, de modo global, al homosexual características secularmente asociadas con el imaginario construido en torno a lo femenino, eliminando con ello de su masculinidad todo posible contagio con la femineidad sobre la que proyecta aquello que rechaza por temor. Lo masculino, según los parámetros establecidos desde la heterosexualidad, parece obstinarse en perpetuar el binomio genérico, la separación estricta de sexos, resistiéndose a sustituirlo por un *continuo* que dé cuenta de la multiplicidad sexual, de deseo y comportamientos que conforma al individuo.<sup>76</sup>

Probablemente, la práctica que el macho más repudia del homosexual, la que lo define de un modo más negativo y aquella a razón de la cual recibe más desagravios

---

<sup>74</sup> CASADO, E. “Cyborgs, nómadas, mestizas... Astucias metafóricas de la praxis feminista” en GATTI, G. y MARTÍNEZ, I. (coord.) *Las astucias de la identidad*. p. 45.

<sup>75</sup> WITTIG, M. “A propósito del contrato social”. Sin página.

<sup>76</sup> ALIAGA, J. V. *Bajo Vientre*. p. 17.

(aunque las estadísticas demuestran que no se lleva a cabo en un porcentaje muy elevado), aquella de la que Rock Hudson posiblemente fue objeto, la menos masculina; es la sodomía. La penetración anal supone para el heterosexual una violación (no hablemos entonces de *fist fucking*). Aquí se subvierte lo masculino en un montón de facetas. En primer lugar, está la pasividad del hombre que es penetrado, que ya no es el dominador de la práctica. Se añade la fragilidad que éste manifiesta, que se acentúa en el caso del *fist*. Javier Sáez lo argumenta acertadamente en el siguiente texto cuando dice que esta práctica:

muestra lo masculino como vulnerable: es un hombre atado, frágil, a merced, que ofrece su culo... Esto supone una subversión del código masculino-heterocentrado. Por un lado se representa una imagen hipermasculina para después mostrarla en su fragilidad, mostrarla como una imagen de pasividad, como un espacio manipulable. Cualquier intento de construir una identidad estable y poderosa de la masculinidad queda en evidencia por medio de este discurso. En los códigos tradicionales de la masculinidad el puño cerrado es un gesto de amenaza, de violencia. En el *fist* el puño es resignificado como un objeto de placer, agradable, como un elemento amoroso<sup>77</sup>

Para Sáez, otro elemento subversivo es el estado de reposo del pene. En las películas porno normalmente el pene se muestra en erección, como muestra de poder masculino del portador. En las cintas *fist*, el pene está flácido, pues la atención se centra en el ano y en el puño, que desplazan al falo como exclusivo identificador sexual del hombre. Además, se trata de dos elementos que no están necesariamente ligados al cuerpo masculino.

Otro tema con el que entra en conflicto el *fist* es la dualidad entre lo público y lo privado y el confinamiento común de la sexualidad a este último ámbito. Según dice Sáez, “la práctica del *fist* dentro de la comunidad S/M siempre ha sido una práctica pública, se hace a la vista de las demás personas que están en el club: además varias personas pueden participar del *fist*, es una especie de acto social que rompe la barrera de «pareja encerrada en un cuarto»<sup>78</sup>. El *fist* vulnera la dominación del macho heterosexual al producir su sumisión, el poder del pene como productor exclusivo de placer y, para colmo, propone el acto sexual como acto social.

Con todo lo anterior, hemos argumentado la disolución efectiva del binomio tradicional; de la diferenciación básica entre el hombre y la mujer. Antes habíamos situado este estudio en el entorno del pensamiento posmoderno y ahora podemos

---

<sup>77</sup> SÁEZ, J. “El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo”. Sin página.

<sup>78</sup> óp. cit. Sin página.

confirmar que éste, en todo lo que respecta a la dificultad para definir con certeza hasta el más pequeño aspecto de nosotros mismos, se encuentra en sintonía con el postfeminismo, en la parcela sexual. El problema está en que podríamos asumir de un modo tan íntimo la indiferencia en todos los ámbitos, la disolución de los contrarios, que caeremos en el error de pensar que no hay ya hombres y mujeres. La vida corriente nos lo rebate. Para Craig Owens el hecho de que lo posmoderno no se ocupe directamente de esta diferenciación no entra, sin embargo, en conflicto con las posturas feministas:

La ausencia de comentarios sobre la diferencia sexual en los escritos acerca del posmodernismo, así como el hecho de que pocas mujeres hayan participado en el debate modernismo/posmodernismo, sugiere que éste podría ser otra invención masculina maquinada para excluir a las mujeres. Sin embargo, quisiera exponer que la existencia de las mujeres en la diferencia y la inconmensurabilidad puede ser no sólo compatible con, sino también un ejemplo del pensamiento posmoderno, el cual ya no es un pensamiento binario<sup>79</sup>

La *inconmensurabilidad* de lo femenino cuadra perfectamente con una postura, la posmoderna, que es absolutamente incapaz de “conmensurar” nada sobre el propio sujeto más allá de la incertidumbre. Sin embargo, este pensamiento puede tener algo de trampa para las posturas feministas más arcaicas; pues al final no se llega a hablar de la diferencia ni de la necesidad de superarla.

## **ii. Una montaña de posibilidades. Ejemplos.**

Hemos afrontado el apartado anterior a modo de introducción y ahora entramos al trapo con algunos ejemplos. Para empezar, podemos aludir a Louise Bourgeois. La artista construye una identidad sexual cercana al fenómeno postfeminista y, en torno a ella, crea toda una simbología, algo así como un código, a lo largo de todo su trabajo. Aunque trata temas relacionados con la mujer, no lo hace desde una oposición frontal a la masculinidad, sino a través del desarrollo de recursos que sean inaprensibles a ella. Se podría hablar entonces de códigos seductores o ambivalentes. Ejemplo paradigmático son las *Femme Maison*; mujeres-casa que abordan la ligazón de lo femenino con el espacio doméstico. Hay aquí una identificación de la mujer con su hogar de un modo físico. Una mujer que guarda esa relación de proporción con su casa no puede ser otra cosa sino “ama” de ella. Más que pertenecer la mujer al espacio doméstico, es éste el que le pertenece a ella; o al menos se le queda demasiado pequeño y pugna por escapar

---

<sup>79</sup> OWENS, C. “El discurso de los otros” en FOSTER, H. (selección y prólogo). *La posmodernidad*. p. 100.

de él. Un paralelismo literario se encuentra en la Alicia de Lewis Carroll, que queda atrapada en la casa del conejo. El modo de escapar, al final, más que la fuerza bruta, es la ingestión de un tentempié de propiedades misteriosas. La solución, más que la oposición brutal es la invención de otra solución; es decir, lo creativo. Dice Christiane Terrisse sobre la *Femme Maison* que “Es también signo del exceso propio de lo femenino, que no se deja encerrar entre cuatro paredes ni deja de transgredir los límites de un conformismo puritano (...) Mujer cautiva, cautiva de su propio destino y cautiva al espectador”<sup>80</sup>. El espacio cotidiano, en definitiva, es cuestionado en la línea de Beatriz Preciado, en cuanto a la necesaria adscripción a lo femenino. Por otra parte, también los constructos sexuados de Bourgeois cuadran con el pensamiento postfeminista. La propia artista habla sobre la ambigüedad de estos trabajos cuando dice: “En mi obra siempre han existido sugerencias sexuales. A veces, toda mi preocupación se centra en las formas femeninas –racimos de pechos como nubes–, pero a menudo fusiono la imaginaria – pechos fálicos, masculino y femenino, activo y pasivo–”<sup>81</sup>. No incluye sólo formas masculinas o femeninas de modo independiente, sino que las combina. Dice Lynne Cooke respecto a Bourgeois que “estos espacios sexuados parecen estar basados o en experiencias que preceden a las distinciones de género o, alternativamente, en entidades compuestas que comprenden múltiples géneros”<sup>82</sup>. Es decir, en esta artista, o el sexo aún no es sexo (aspecto embrionario) o es varios a la vez.

Cambiamos aquí de tercio para referirnos a Robert Gober, que también en obras como *Sin título* (1991) utiliza la ambigüedad sexual desde un punto de vista físico. Un torso realista de hombre o mujer es probablemente uno de los elementos más usados en las imágenes publicitarias como estímulo sexual o como elemento sugerente en este sentido. Normalmente se trata de torsos firmes y muscularmente definidos. El de Robert Gober transmite una clara sensación de decadencia. La conformación física y el vello corporal nos inducen a pensar que el sujeto representado es de género masculino; pero luego parece tener algo así como un pecho (nada canónico y poco atractivo) y descubrimos que esa mitad del torso carece de bello.

---

<sup>80</sup> TERRISSE, C. “Una mujer en acción” en *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura* (exposición). p. 56.

<sup>81</sup> BOURGEOIS, L. *Destrucción del padre*. p. 49.

<sup>82</sup> COOKE, L. “Adiós a la casa de muñecas” en *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura* (exposición). p. 69.

Determinados símbolos de la cultura social cotidiana se empeñan en mantener el binomio masculino-femenino como método de encasillamiento sexual. Es el caso de los iconos que se utilizan en los servicios para diferenciar entre hombres y mujeres. Estas dos imágenes tremendamente sintéticas son casi iguales, con la excepción de que sugieren, por la silueta, que la mujer lleva vestido o falda. Nos presentan de nuevo la sexualidad como norma, como mandato. Adrián Alemán pone en cuestión esta diferenciación en la imagen *Ironía de la Femenidad* (1999), en la que crea iconos de dos o un individuo (nada individualizado, por cierto). El sombreado sutil y la posición de lo que podría ser la cabeza nos sugiere que el sujeto se muestra de espaldas y de frente, respectivamente. Ambas figuras visten ahora pantalón. Aquella prenda que podría producir la diferenciación (aquella que podría ponerse la novia de Ubay Murillo en *La identidad* –ilustración 1–), no nos dice hoy nada sobre sexualidad. Dicho de otro modo, cualquiera puede llevar (los) pantalones.

El personaje de Adrián Alemán es un sujeto sexualmente neutro o ambivalente. Pero del mismo modo que no tiene ninguna sexualidad (que no responde a los modelos de los iconos de los servicios públicos), puede tenerlas todas, ya que el proceso de simplificación puede haber suprimido aquellos símbolos en los que podríamos y querríamos basarnos para colocar al personaje en uno u otro cajón. Los sujetos de Alemán podrían no estar desarrollados y presentarse estancados en una u otra fase del desarrollo, como los de Bourgeois. Judith Butler, una de las principales teóricas del postfeminismo, toma como referencia un modelo que guarda cierta similitud, “apela a una figura que Freud llamó la etapa del perverso polimorfo. El bebé es un perverso polimorfo, porque tiene una sexualidad totalmente difusa y lábil...”<sup>83</sup>. Este concepto de Butler de un cuerpo de evolución incierta, como una especie de origen de algo de resultado aleatorio, entra en concordancia con la definición de Elena Casado Aparicio de éste como *un conjunto de posibilidades*.<sup>84</sup>

Un ejemplo al respecto se ejemplifica en un capítulo de la serie infantil de los ochenta *Fraggle Rock* (*Los Fraguels*). Aprovechamos antes para comentar ciertos aspectos de la misma que cuadran con temáticas que hemos tratado. Primero, el hecho de que esté presente siempre el respeto a la diferencia. En los fraguels, son notables los contrastes físicos, entre los propios protagonistas y las otras *razas* que hacen acto de

---

<sup>83</sup> FEMENÍAS, M. L. “Aproximación al pensamiento de Judith Butler” (conferencia). Sin página.

<sup>84</sup> CASADO, E. “Cyborgs, nómadas, mestizas... Astucias metafóricas de la praxis feminista” en GATTI, G. y MARTÍNEZ, I. (coord.) *Las astucias de la identidad*. p. 45.

presencia. Estas serían: los propios fraguel (pequeños, delgados y con cola), los *curris* (constructores incansables aún más pequeños, formados por dos bolas verdes, que componen el tronco y la cabeza, más otros sutiles elementos que los caracterizan), los *goris* (seres de unos siete metros de altura, gordos y peludos –una especie de *don pimpanes*–) y, por último, los propios seres humanos. Constituyen grupos sin relación física, pero tampoco social. Unos se mantienen siempre al margen de los otros y no se profesan especial respeto que digamos. Los Fraguel no parecen conscientes de que precisan de los goris y sus plantaciones de rábanos para alimentarse. Tampoco se han dado cuenta de que cuando destruyen las construcciones de los curris están haciéndoles en realidad un favor, cerrando un ciclo que permite a estos mini-obreros seguir trabajando incansablemente sin que falte espacio para ello. Respetar que existan sujetos diferentes que no entendemos, también en el terreno sexual, puede venirnos bien como moraleja.

Hay, en especial, un capítulo en que este fenómeno se manifiesta respecto a la sexualidad<sup>85</sup>. Uno de los personajes principales de la serie es una montaña de basura animada llamada Justina que se encuentra en el jardín de los goris. Ejerce las veces de una suerte de consejera espiritual a la que los fraguel acuden ocasionalmente buscando consejo para poner remedio a sus cuitas. Se dirigen a ella alternativamente como la señora basura, la montaña de basura o Justina. De entrada, tenemos ya a un ser compuesto íntimamente por fragmentos nauseabundos que se transforma parcialmente, siempre que los goris tiran sus desperdicios.

En el capítulo en cuestión, los goris deciden trasladar la montaña de lugar para construir una especie de casita de verano. Los fraguel acuden alarmados a visitarla a su nueva ubicación y resulta que sigue existiendo. Sin embargo, no pueden distinguir con claridad su sexualidad. El sonido de su voz se ha vuelto ronco, tiene un acento extranjero y algunas características físicas diferentes, pues los fraguel no saben ya si nombrarla como Justina o Justino.

Llama poderosamente la atención el modo en que se presenta al personaje sujeto irremediamente a la alteridad en muchos de sus aspectos (procedencia, sexualidad, características físicas...). También resulta curioso que un montón de restos, absolutamente fragmentario, pueda haber tenido asignado un sexo determinado (el femenino). Al final del capítulo, la señora basura es trasladada y recupera un aspecto

---

<sup>85</sup> HENSON, J. *Fraguel Rock*. Capítulo 3. 2ª Temporada.

más acorde con el original, aunque su acento presenta, por momentos, ramalazos que les resultan extraños a los fraguel, pero que éstos ya aceptan sin reticencias.

En definitiva, esta referencia supone, por una parte, un ejemplo de lo inestable de la identidad y, más concretamente, de la permutabilidad del sexo y del género. El traslado de la señora basura nos hace ver, sea o no de un modo intencionado por el autor, la obsesión que tenemos por asignar un sexo concreto (una procedencia concreta, unos hábitos concretos, etc.). Se buscan razones a toda costa para definir a un personaje (para encasillarlo), ya sea el tono de su voz o las dos prominencias similares a pechos que presentaba, al menos, antes del traslado. Lo sucedido a Justina nos enseña a vivir, sin embargo, con la incertidumbre de la indefinición. Por otra parte, estaremos de acuerdo en que no puede (o no debe) servir de guía espiritual (dando soluciones finales o efectivas a los problemas) un ser que no tiene solución para sí mismo/a (del mismo modo que el arte no puede ser ya guía de la cultura, ni la religión de la moral).

En los diferentes mundos de los Fraguels, las historias suelen guardar paralelismo temático dentro del mismo capítulo. En éste resulta también ilustrativo lo que le ocurre a *Matt el viajero*. Es un fraguel que recorre el mundo de los humanos y envía postales a su sobrino Gobo sobre sus experiencias en éste, aportando interpretaciones curiosas de las raras costumbres de esas *estúpidas criaturas* (tal y como llama a los humanos). En esta ocasión el viajero se encuentra, por primera vez, con un ascensor y observa un curioso suceso. Ve entrar a dos mujeres y cerrarse la puerta. Se abre de nuevo y salen dos hombres. El inocente personaje llega a la conclusión consecuente de que se trata de una máquina que cambia el género de quien entra en ella. Entonces, decide someterse él también a esta operación. Entra en el ascensor y cuando se vuelve a abrir la puerta descubre, para su sorpresa, que no es él sino el entorno exterior lo que ha cambiado. Es otro ejemplo bastante ilustrativo de la inestabilidad de la definición del hombre y, luego, de su entorno. Por una parte, se ejemplifica la permutabilidad del sexo. Mas tarde, la sensación de inestabilidad se agrava cuando se advierte que éste no es lo único que cambia.

La situación que plantea Henson (o el guionista concreto de este capítulo) se mofa del proceder científico-deductivo y de sus limitaciones, así como de las carencias del entendimiento humano definidas por el *naturalismo trascendental*. Solemos solventarlas mediante nuevas categorías que someten lo desconocido. Cuando, en realidad, deberíamos dejar un espacio para la incertidumbre y abrirnos a la seducción.

Otros ejemplos de ambigüedad son los que recogen Martín y Sicilia. Tal vez, uno



7. *Narciso* (1990). Juan Hidalgo.

de ellos sea *El beso* (2005). Se representan como posibles amantes dos personajes que en otras ocasiones son besados o comparten momentos con sus respectivas parejas (serie *Vidas ejemplares* –ilustración 16–). Además, este gesto un tanto “artificial” incide en su representación como personajes, como figurantes o actores de una obra, que responden sin ningún problema ético a las exigencias del guión; se desviven por construir un personaje. Este ejemplo guarda una relación lateral con la temática queer (y directa con la cotidianeidad). Sin embargo, donde la ambigüedad sexual o el cuestionamiento de este aspecto se hace más evidente es en *El verdadero secreto de Javier Sicilia* (ilustración 6). Sicilia abre la gabardina y nos descubre que es pasivo sexualmente, pero que por ello no deja de ser activo (no deja de ser un hombre). El cuerpo nos muestra de un modo irónico la imposible verdadera identidad del personaje.

El juego con la ambigüedad que vemos en ellos, además de abogar por la teoría queer expuesta, es un recurso fundamental de la seducción. El hecho de no definir el sexo o la orientación sexual de alguien que conocemos, nos causa un cierto malestar que

nos mantiene en vilo, buscando señales en todo momento para saciar nuestra curiosidad y nuestro ímpetu “encasillador”. Dice Jack Fritscher sobre la obra de Mapplethorpe: “la ambigüedad sugiere que el observador tal vez observa la superficie pero quizá no leerá nunca la esencia, lo mismo que algunas personas conocen el precio de todo y el valor de muy pocas cosas (...) en presencia de la ambigüedad, el no iniciado siempre sospecha que está siendo víctima de una chanza que todos captan menos él”<sup>86</sup>. En *El beso o El verdadero secreto...* de Martín y Sicilia (ilustración 6), la sensación de que nos toman el pelo es evidente; pero, como iniciados que somos, debemos procurar soportar la incomodidad de esa broma que nos gastan, del mismo modo que soportamos el sabor desagradable de una medicina. El artista no sólo engaña al espectador, sino que se engaña a sí mismo; pues pone en la mesa el cuestionamiento de su propia sexualidad. Juego y ambigüedad quedan aquí emparentados sobre el trasfondo de la seducción.

La ambigüedad sexual entendida como metamorfosis, transición entre los dos sexos, no es algo nuevo; está presente, por ejemplo, en determinados mitos de la antigüedad clásica. Hércules, entre sus trabajos, ejerció de esclavo de una reina que le obligaba a vestirse con sus ropas, algo a lo que el héroe respondió dócilmente. También Juan Hidalgo recurre a un personaje mitológico, su *Narciso* (1990), para introducir la temática que tratamos. En esta fotografía no es el rostro, sino el pene y los testículos los que se reflejan en el espejo. Lo que destaca de esta imagen en relación con el postfeminismo es el hecho de que el objeto pasivo de observación sea el sexo masculino parcial, y no el femenino, un sexo que además aparece por duplicado.

La obra Hidalgo es absolutamente paradigmática en cuanto a lo queer. Hay innumerables ejemplos de cuestionamientos sobre la diferenciación de los sexos. El artista procura no cerrar sus obras a ninguna de las posibilidades y combinaciones de índole sexual y es este tema, el sexual, uno de los que tienen mayor presencia en su trabajo. Xosé M. Bruxán Bran hace un estudio al respecto en su artículo *Un Juan Hidalgo más. Algo Queer y etcetera*, al que voy a hacer referencia de manera casi exclusiva en lo que viene.

En primer lugar, el canario no sólo abre su lenguaje a todas las posibilidades (como la montaña de basura), sino que nos incita en muchos de sus *etcéteras* a que hagamos lo mismo y a no cerrarnos a cualquier experimentación sensual. Como es el caso del que reza:

---

<sup>86</sup> FRITSCHER, J. *Mapplethorpe. El fotógrafo del escándalo*. p. 16-17.

### **en el metro sentirlo todo**<sup>87</sup>

Como dice Bruxán “Como siempre el artista exige la mayor disponibilidad, los menos prejuicios posibles: sentir el deseo que un hombre inspira en otro hombre, sentir el deseo lésbico, sentir el deseo heterosexual, sentir el deseo de un transexual homosexual o heterosexual”<sup>88</sup>. Lo que queda claro de entrada es que la sexualidad en cualquiera de sus expresiones tiene cabida.

La apertura a cualquiera de las posibilidades en concreto se observa también en el cuarteto de fotografías llamado *la luz de los ojos* de 1986. Hidalgo guía alternativamente sus dos ojos de un modo tan forzado como explicativo. Podría tratarse de un manual que orienta al espectador sobre cómo establecer contacto visual con un posible ligue; pero el rostro que utiliza, el protagonista secundario (término del que hablaremos en su momento<sup>89</sup>) es el propio Hidalgo, que se ofrece aquí como conejillo de indias. El sexo del espectador con el que indirectamente flirtea Hidalgo no está para nada claro. El contacto visual se puede dar entre Hidalgo y otro hombre, otra mujer, varios hombres, varios transexuales, etc. Cualquiera puede plantarse delante de la imagen y flirtear con ella.

Las prácticas que propone en sus etcéteras tampoco están sexualmente cerradas. Es más, pueden haber servido de referente para las *prácticas de subversión contra-sexual* que incluye Beatriz Preciado en su *Manifiesto*. En el caso de Beatriz Preciado son sexualmente más explícitas y procuran descentralizar el falo con centro de placer. Para Hidalgo es la apertura a cualquier tipo de combinación lo que prima. Como dice Bruxán, “El artista canario siempre ha promovido una sexualidad que rompe con los convencionalismos y los compartimentos estancos. Muchos de sus etcéteras invitan a un posibilismo sexual, donde sea factible ser heterosexual y / o homosexual y / o bisexual. Puro omnívoro”<sup>90</sup>. Sirva de ejemplo a lo anterior el etcétera titulado *Con tacto para 12 (un film de Juan hidalgo)* (1969), en que el artista propone que las personas que se describen a continuación contacten entre ellas en todas las combinaciones y con variadas partes del cuerpo.

**2 hombres y dos mujeres blancos de pelo negro y piel morena,**

**2 hombres y dos mujeres blancos de pelo rubio y piel clara**

---

<sup>87</sup> Los etcéteras que se introducen tienen como fuente el texto de Xosé M. Bruxan Bran.

<sup>88</sup> BRUXÁN, X. M. “Un Juan Hidalgo más. Algo Queer y etcétera” en BRUXÁN, X. M. (ed.) *Lecciones de disidencia*. p. 155.

<sup>89</sup> v. *El hombre a la deriva. El protagonista secundario*.

<sup>90</sup> óp. cit. p. 158.

## 2 hombres y dos mujeres negros o mulatos

El hecho de que no sean sólo los sexos los que entren en contacto provoca también que se dispersen las posibilidades de experimentación. El pene pierde su primacía. Por ello, el proceso de descentralización del falo que abanderara la teoría queer está también presente en Juan Hidalgo en este etcétera de 1969. En *Hombre, mujer y mano* (1977), el artista lleva a cabo ante un objetivo de cámara de fotos, y de modo ejemplificante, los contactos que propone en el etcétera anterior. En este caso, se trata de dos hombres y dos mujeres, rubios y morenos respectivamente.

La vinculación con lo queer de Hidalgo se ve de un modo bastante claro en su fotografía *Biozaj apolíneo* y *Biozaj dionisiaco* (1977). En esta imagen observamos dos cuerpos desnudos que están formados por la superposición de otros cuatro, de modo que los resultantes tienen una apariencia totalmente ambigua, con rasgos femeninos y masculinos entrelazados. El torso recuerda al de Robert Gober, sólo que ahora pechos y tetillas se superponen.

En el etcétera titulado *S.P.H* (1967), ridiculiza la supremacía del falo. Relata una competición de eyaculación entre dos atletas. Se mide la capacidad física de una persona en relación con su eyaculación, con las posibilidades físicas de su sexo. El aspecto humorístico presente en este caso es muy común en la obra de Hidalgo, y ahora se entrelaza con lo lúdico por el hecho de ejemplificar un deporte. También nos hacen sonreír los trabajos de dos artistas bastante más jóvenes que Hidalgo como son Martín y Sicilia. El juego, lo lúdico, lo humorístico crean sistemas con sus propias reglas que caminan, como hemos visto, por la senda de la seducción.

Por supuesto, en el etcétera que tratamos, el género del otro personaje, el compañero sexual que ha de producir excitación en el competidor, se deja a gusto del consumidor. Dice Juan Hidalgo, con cierto tono cómico, que “los artistas se aprestarán a introducir sus erectos miembros in útero o in ano, masculino o femenino, según sus preferencias”<sup>91</sup>. Aquí, del mismo modo que en su *Narciso*, utiliza el sexo y el desnudo masculino sin ningún pudor, invirtiendo el rol tradicional. No es ya el desnudo femenino el que está en el punto de vista del observador de modo necesario.

También Juan Hidalgo introduce la ambigüedad sexual en el terreno del lenguaje, valiéndose para ello de la ambigüedad propia de éste. El siguiente etcétera (*Tener*, 1989) lo ejemplifica de un modo claro:

---

<sup>91</sup> óp. cit. p. 161.

## **QUE TENÍA MUJER**

### **PERO BUSCABA MARIDO**

No especifica el sexo del personaje al que alude. Quien tenía mujer y buscaba marido puede ser tanto un hombre como una mujer. Además, este hombre o mujer parece un personaje abierto a la experimentación, o, al menos, no cerrado al cambio en el terreno sexual. Bruxán habla, incluso de la posibilidad de que este marido sea el resultado de la operación de la pareja transexual de la/el protagonista. En cualquier caso, queda claro en éste ejemplo, y en los anteriores, la adscripción de Hidalgo a un modo de pensamiento que tiene muy presente la disolución de la diferencia básica.

### g. Lo erótico como disolución.



8. *Pintar* (1995). Jorge Ortega.

La disolución de la identidad, el alejamiento de nuestro propio yo, se pone de manifiesto en relación lo erótico. Es el único estado a parte de la muerte, en el que nuestra identidad se desvirtúa, aunque sólo sea momentáneamente. Nos ofrece la continuidad del cuerpo con lo que lo rodea y con otros cuerpos. Tal vez por ello se hace muy frecuentemente alusión a lo erótico en arte poniendo en cuestión la propia definición. Es difícil determinar cuando y por qué una imagen es erótica o no. Aquí simplemente nos hemos basado en el hecho del desnudo, más o menos sugerente.

Sin embargo, partimos de unas imágenes que se diferencian de la directa y analítica de la pornografía. Esta es deudora de nuestro afán de investigarlo todo, de mostrar todo hasta sus últimas consecuencias. Esta avidez de conocimientos sobre todo lo relacionado con nosotros mismos la ampliamos a los demás y así aparece el observador pasivo en la figura del voyeur (de la que hablaremos en el apartado correspondiente<sup>92</sup>), muy relacionado con la temática del erotismo. Hemos de conocer hasta la última de nuestras células y hemos de verlo todo con nuestros propios ojos. De este modo, nuestra limitada mente descansará tranquila, sin soluciones por resolver, sin

---

<sup>92</sup> v. *Figura humana y espacio cotidiano. Observadores y observados.*

una posible parcialidad de conocimiento. Afirma lúcidamente Baudrillard, “Entramos en la época de las soluciones finales, la de la revolución sexual, por ejemplo, de la producción y de la gestión de todos los goces liminales y subliminales, micro-procesamiento del deseo cuyo último avatar es la mujer productora de ella misma como mujer y como sexo. Fin de la seducción”<sup>93</sup>. Sin embargo, el erotismo presente en el arte canario de este estudio, propone una vuelta a la seducción, al estudio de técnicas de exhibición parcial (nunca abrumadora), a jugar con elementos que no sean traspasables al lenguaje, a introducir en nuestro camino entes inasibles por los conceptos lingüísticos. Es el camino menos agradable, el de convivir con aquello que no entendemos; pero sin duda es también el más excitante.

Este cuerpo continuo con el entorno y parcialmente mostrado es también el CsO (el cuerpo sin órganos) que nos propone *Mil mesetas*. Es el cuerpo que asume la continuidad de modo absoluto, pero no por ello deja de ser singular; más bien todo lo contrario. Es absolutamente continuo y discontinuo a la vez. La organización del cuerpo, el empeño en certificar que coincidimos en la mayor cantidad de aspectos físicos posibles con los demás es, precisamente, lo que nos masifica y desindividualiza. Se debe construir, por tanto, un CsO donde “no haya ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales, de intensidades que ya no se pueden llamar extensivas”<sup>94</sup>. Preferimos sumergirnos en la renombrada solución grumosa que nos cambia inevitablemente porque a su vez nos individualiza. Nos revelamos contra las categorías que someten al cuerpo.

Partiendo de estas permisivas (continuidad y desnudo sugerente), no podemos dejar de nombrar algunas imágenes de Jorge Ortega como *Girando* (ilustración 20) o *Pintar* (1995). En las dos imágenes, el artista nos habla de esta disolución erótica del cuerpo, pues la materia de los personajes centrales se encuentra integrada técnicamente de un modo continuo en el contexto en rededor. En *Pintar* la integración se produce con lo que parece ser un entorno natural que apenas se diferencia del personaje central. En *Girando* (ilustración 20), el entorno es más ambiguo si cabe. En ambos casos, la identidad del personaje queda velada, independientemente de que se muestre o no el rostro. En el último, además, la temática de un personaje que se enrosca o gira sobre sí

---

<sup>93</sup> BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. p. 10.

<sup>94</sup> DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil mesetas*. p. 159-160.

mismo puede recordarnos la circularidad propia de la búsqueda de la identidad o de la seducción de Baudrillard.

Puede que Jorge Ortega sea, de hecho, el ejemplo paradigmático de este tender a un erotismo que nos invita a desaparecer. Su obra es una puerta que se abre al vacío. A la falta de significado, a la imposibilidad de una normalización racional. En imágenes tan herméticas como la citada *Girando*, esta tendencia se muestra especialmente presente. El desnudo sugiere aquí la continuidad. Mientras lo que procura hacer el personaje de *La identidad* (ilustración 1) de Ubay Murillo es vestirse, para Bataille: “La acción decisiva es quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua (...) Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad”<sup>95</sup>. Los cuerpos de Ortega acogen la continuidad pero resultan paradójicamente impenetrables, ajenos a toda interpretación. El personaje es en Ortega absolutamente continuo y absolutamente hermético.

Son también ejemplo otras pinturas de este artista mucho más recientes como *Targell* o *Targella* de 2006 (ilustración 22). En estas el atractivo erótico se hace si cabe más evidente, del mismo modo que las veladuras y la integración en el contexto. Ortega nos invita de nuevo a introducirnos en esta solución que constituye la superficie de la pintura. Nos incita a perder nuestra identidad corporal a través de manchas y contrastes. Muy en relación a esta temática se encuentran imágenes de Fernando Álamo como *Papel japonés* (1985). En el motivo central, los dos personajes se funden, nunca mejor dicho, en un abrazo. Se disuelven entre ellos y con el soporte de la imagen, a lo que contribuye, por supuesto, el tratamiento técnico.

El planteamiento teórico del artista gallego Carlos Alcolea tiene mucho que ver con el anterior de lo erótico. Esto se refleja, por ejemplo, en su libro *Aprender a Nadar* (1980) (ilustración 24), constituido por una serie de pautas sin ningún sentido para moverse por la superficie del agua (o de la pintura). Son éstas unas instrucciones para desprendernos de nuestra identidad en favor de una discontinuidad tolerada. El acto de nadar tiene relación con la pintura en cuanto al hecho de movernos por una superficie. A veces nos quedamos en el agua boca arriba y sin hacer nada. No queremos desprendernos de aquello que atenta contra nuestra integridad. A ello es a lo que Alcolea nos invita en este libro, a una *Pintura haciéndose el muerto*, por la que uno se

---

<sup>95</sup> BATAILLE, G. *El erotismo*. p. 22.

convierte, según Ángel González García, en un *Pintor haciéndose el tonto*<sup>96</sup> (que no sólo no hace nada por conservar su continuidad, sino que parece trabajar más bien en lo contrario). En la imagen *Pintar* de Jorge Ortega, la comparación entre la acción de pintar y la de nadar se evidencia, pues el sujeto representado parece estar realizando lo último a pesar del título.

Erotismo y construcción de la identidad se dan cita también en el trabajo de Alby Álamo. Un ejemplo es el tema de *la costurera* (ilustración 2), que observamos en una fotografía del 2005 o en una video-proyección posterior, *Los límites del deseo* (2006). En el video se observa de modo fragmentario a un personaje, aparentemente una mujer, que realiza labores en una máquina de coser. La pantalla se divide en tres bandas horizontales pretendidamente simultáneas en el tiempo. En la superior se muestran las manos de una persona mayor que trabaja ante la máquina de coser. Las dos inferiores, que aparecen más tarde, muestran unos pies (abajo) y unas piernas (la banda intermedia) jugueteando bajo la mesa. Ambos deberían corresponder, en principio, a la costurera que realiza las labores sobre ella, pero deben ser, sin embargo, de alguien mucho más joven. En este caso, también la identidad del personaje(s) se encuentra velada. En la conclusión, o el punto de nexos con un nuevo comienzo, el personaje abre las piernas en la franja central en un ademán de ofrecernos su sexo. De nuevo, se presenta el proceso circular de la identidad que se construye y deconstruye en el erotismo. Por una parte, el personaje une retales de tela, los cose para conformar una posible identidad. Como dice Rodríguez: “por encima de todo las historias están para coser y dar unidad y continuidad a los fragmentos (...) Lo que sí hay son diferentes maneras de coser”<sup>97</sup>. Una vez son unidos estos fragmentos narrativos, la identidad recién construida se disuelve inmediatamente en el erotismo, en el sexo, y vuelta a empezar en un proceso cíclico sin fin.

Curiosamente, el erotismo puede funcionar como disolvente o como “solvente” (un tanto cuestionable) de la identidad. El siglo XIX supuso la puesta en marcha de un nuevo modelo de control del individuo, cuando el de la iglesia se encontraba ya agotado. Se desarrolló claramente un ámbito privado y familiar. La sexualidad se relegó, exclusivamente, a éste. Esta privacidad forzada de lo sexual ha hecho que, en consonancia con las teorías freudianas, se haya considerado el aspecto erótico como fundamental en la definición profunda de un individuo. En el constructo que nos

---

<sup>96</sup> cfr. GONZÁLEZ, A. “Hacer equilibrios para caerse” en *Carlos Alcolea* (exposición). p. 31.

<sup>97</sup> RODRIGUEZ, M. *El problema de la identidad personal*. p. 145.



9. *Los límites del deseo –fotograma–* (2006). Alby Álamo.

hacemos de la identidad, el sexo tendría un papel esencial. Para Giddens, la sexualidad “pasó a ser propiedad del individuo y, más en concreto, al unirse erotismo y culpa, el cuerpo fue sustituido progresivamente por una conjunción entre sexualidad e identidad del yo y propensión a la vergüenza”<sup>98</sup>. Sea o no sea acertada esta vinculación, puede que a ello hagan alusión de modo irónico Martín y Sicilia cuando nos hacen partícipes de la curiosa sexualidad de uno de ellos en *El verdadero secreto de Javier Sicilia* (2000) (ilustración 6). También Louise Bourgeois, ya en los años sesenta, incide en la importancia de lo erótico cuando dice que “El contenido es hoy el mensaje erótico: todo lo que tiene lugar como resultado de la presencia de dos personas. Placer, dolor, supervivencia, en público o en privado, en un mundo real o imaginario”<sup>99</sup>. No podemos concluir en que el sexo sea un aspecto estable para la definición del individuo, precisamente por fundamentarse en el contexto en el que la identidad se disuelve.

En contra del concepto que manejamos de lo erótico, determinados intentos en el terreno artístico abogan por restaurar la discontinuidad del cuerpo haciéndonos conscientes de su existencia. Intentan luchar contra lo etéreo de la sociedad actual y contra el mal que introdujo la privacidad obligatoria a través, por ejemplo, de la

<sup>98</sup> GIDDENS, A. *Modernidad e Identidad del yo*. p. 20.

<sup>99</sup> BOURGEOIS, L. *Destrucción del padre*. p. 23.

experimentación propia del dolor. Es el caso del body-art y sus manifestaciones recientes, como las de la artista Gina Pane. El problema de este recurso es que lo que queda de estos acontecimientos son imágenes que procuran llamar la atención; y precisamente es la imagen una de las soluciones preferidas por los sistemas a los que se enfrentan. Como dice Emilio Rosales, “Estas manifestaciones que se incluyen en el body-art, son particularmente frágiles a este mecanismo de absorción por parte de los mismos intereses culturales a los que pretende escapar críticamente”<sup>100</sup>. Por otra parte, no hay nada ya que pueda llamar la atención. La feria de ARCO sale todos los años en el telediario (del mismo modo que se habla de obesidad infantil o del sorteo del gordo de navidad) como la acumulación de un sinnúmero de rarezas que puede resultar divertido visitar. Y es que lo único que ya puede producir Marina Abramovic golpeándose con una calavera es risa.

De todos modos, se podría entender cierto arte que trabaja en torno a la materialidad del cuerpo como un paso hacia la continuidad, cuando éste incide exclusivamente en su limitante condición física. Salabert habla del arte contemporáneo como “el exponente de una devolución traumática de la identidad personal a la substancia anónima, allí donde los cuerpos son aparato mórbido, mecanismo enfermo, fardo que deja rastro”<sup>101</sup>. Si contemplamos nuestro cuerpo con un residuo, nuestro regreso a él nos convertirá en una porción de éste (en la solución grumosa indiferenciable). De cualquier modo, esta devolución a la continuidad, más que traumática, es resignada y tomada con total conciencia.

---

<sup>100</sup> ROSALES, E. “El arte y la muerte: el cuerpo” en ROMERO, D.; DÍAZ URMENETA, J. B.; LÓPEZ, J. (ed.) *Variaciones sobre el cuerpo*. p. 210.

<sup>101</sup> SALABERT, P. *Pintura anémica, cuerpo succulento*. p. 147.

## **h. Vayamos por partes. El cuerpo fragmentado.**

### **i. Figura-parcial.**

Ahora para colmo el cuerpo ha perdido su integridad. No se muestra de modo único e indivisible. Rosalind Krauss nos habla de *figura-parcial*<sup>102</sup>, que sería algo así como el modo más básico de fragmentar: la sección del cuerpo. El romanticismo, en su predilección por la ruina y el fragmento, constituiría el simiente de la fijación en el XX por la parcialidad. El ejemplo paradigmático, antecedente de la destrucción de la integridad del cuerpo, se encuentra en *La obra maestra desconocida* (1837) de Balzac, en la que un artista se propone crear un cuadro que sea una obra de arte absoluta y muere en el intento. Dos compañeros de profesión (Porbus y Poussin) observan el resultado de su propósito que no es más que el esbozo de un pie. Dice Calvo Serraller: “Miran una y otra vez el cuadro mientras su autor se entrega a una verborreica perorata en elogio de sus invisibles detalles, y, en medio de un confuso amasijo de líneas sin sentido, apenas si aciertan a distinguir un pie, de una belleza sin par, eso sí”<sup>103</sup>. La obra maestra desconocida resulta ser un fragmento; es un cuerpo sujeto a la descomposición, a la fragmentación obsesiva que le aplica Frenhofer.

En este planteamiento de Balzac podría encontrarse el germen de muchas de las tendencias artísticas del XX (cubismo y vanguardias, expresionismo abstracto, abstracción postpictórica, etc.). Muchos artistas han perseguido esa pureza, ese arte superior mediante una simplificación sucesiva, mediante la abstracción propia del formalismo. Algunos de ellos hasta han creído conseguirlo. Ramírez lo explica de un modo más compacto cuando comenta los dos modos en que se manifiesta, a su modo de ver, la fragmentación en el arte contemporáneo: “uno en el primer plano fotográfico (o cinematográfico), y el otro (...) [en el] cubismo sintético”<sup>104</sup>: Fragmentación fotográfica del cuerpo, que muestra figuras-parciales, y fragmentación sintética. Luego, la *figura-parcial* puede haber producido, según ha ido buscando nuevas metas, una abstracción radical con lecturas como la del Minimalismo. Éste, en cierto modo, procuraba negarle algo propio a la escultura, como la abstracción postpictórica negaba lo propio de la pintura (ambos sin conseguirlo).

Puede que entonces, esta tendencia a la fragmentación artística se haya traspasado a otros ámbitos más prosaicos que el del arte. La imagen que los *mass media* proyectan

---

<sup>102</sup> KRAUSS, R. “Retrato de la artista como *Fillete*” en *Louise Bourgeois* (exposición). p. 208.

<sup>103</sup> CALVO, F. *La novela del artista*. p. 134.

<sup>104</sup> RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus*. p. 209.

de la figura humana es hoy completamente parcial. Comenta al respecto Le Breton que “la publicidad [los medios, etc.] (...) fragmentan, con frecuencia, la unidad del cuerpo. División que responde, en espejo, al fraccionamiento del sujeto en la modernidad”<sup>105</sup>. Los ejemplos de torsos masculinos y femeninos en anuncios de televisión son innumerables. Aunque la fragmentación no sólo se utiliza como reclamo erótico. Un ejemplo son las imágenes radiográficas de las articulaciones o la cabeza cuando se anuncian antiinflamatorios o analgésicos, respectivamente.

Hoy estamos ya al tanto de lo irremediamente parcial que tiene cualquier tipo de representación en el sentido de que produce un corte en el tiempo y en el espacio. Se muestra siempre un fragmento de la realidad o del cuerpo. La apariencia, recurso inestable por definición, es lo único que aporta unidad. Pero ésta, como dice Marcel Paquet, resulta igualmente fragmentadora; pues por el hecho de ser aparente, no nos lo enseña todo, hay algo que se nos oculta<sup>106</sup>. Por todo ello, el intento de la representación del cuerpo de modo unitario lleva al callejón sin salida de la frustración. Ya Magritte, en *La tentativa imposible* (1928) lo intenta fracasadamente con su mujer:

Se percibe claramente el deseo del pintor de inmortalizar el objeto predilecto de su sensualidad, de conjurarlo y recrearlo con sus propios medios: vano deseo, pues tal intento está condenado de antemano al fracaso. La constatación desencantada, una profunda melancolía que sirve también de protección, atraviesa de un extremo a otro la pintura de Magritte en cuanto se trata el tema del cuerpo y del deseo<sup>107</sup>

En esta imagen el artista se autorretrata *pintando* a su esposa, que es hasta ese momento un cuerpo incompleto. También la imposibilidad de la representación total del cuerpo se observa de un modo directo en *Los ejercicios del acróbata* (1928). Magritte redonda en la fragmentación inherente de la representación. En un espacio indeterminado, Georgette forma apéndices de modo aleatorio. Algunos tienen formas corporales como torsos, piernas, brazos o cabezas; otros muestran un aspecto más embrionario y no recuerdan a formas concretas del cuerpo. Todo ello paralizado en mitad de un proceso de transformación que nos remiten directamente a una animación de Adrián Alemán. El artista canario parte de imágenes como *Coronas de frutas* (1996) o en *El sueño evangélico de la colectividad* (1999) y juega con los impulsos y transformaciones de una línea que construye formas sexuadas.

---

<sup>105</sup> LE BRETON, D. *Antropología del cuerpo y modernidad*. p. 218.

<sup>106</sup> cfr. PAQUET, M. *René Magritte*. p. 55.

<sup>107</sup> óp. cit. p. 65.



**10. *El sueño evangélico de la colectividad* (1999). Adrián Alemán.**

En general, la fragmentación artística puede tener otras dos lecturas opuestas o complementarias, según se mire. Se puede proyectar un cuerpo deconstruido, decadente, sin solución; o un cuerpo en desarrollo, embrionario. Como afirma Cortés, “La ruina, el fragmento, pueden significar –en un principio– el fin, la muerte (...) El fragmento se convierte en el punto de partida de una reconstrucción material por parte del espectador (...) incita a proseguir, invita a investigar, a completar el abanico de hipótesis y de posibilidades que ofrece”<sup>108</sup>. Ambas interpretaciones tienen cabida en las obras de Alemán comentadas.

## **ii. Por un pie.**

Curiosamente, la construcción activa por parte del que observa (tendencia embrionaria), parte muchas veces del fragmento que propone Balzac, de un pie. Bourgeois hace uso de este recurso en *J'y suis, j'y reste* (1990). La obra consiste en dos

---

<sup>108</sup> CORTÉS, J. M. G. *El cuerpo mutilado*. p. 53.

pies escindidos del resto del cuerpo dentro de una caja de cristal. Bourgeois invita a la construcción mental del resto; pues los pies, al carecer de una entidad significativa propia, hacen suponer al que observa un cuerpo que descansa sobre ellos. De la misma época data una pierna seccionada de Robert Gober (*Sin Título. Pierna*, 1989-1990). En este caso, descansa sobre el suelo y está cortada a la altura de la canilla por el plano de la pared. El marcado carácter realista induce de un modo más claro al espectador a recomponer al sujeto que yace escindido por el tabique. Además, la pierna presenta un cuidado vestuario y permite ver un fragmento bello del pie en el hueco entre el calcetín y el pantalón.

También nuestro Adrián Alemán utiliza los pies como referencia al resto del cuerpo de un modo algo más complejo. En *Hacia el paisaje* (1999), ya no son los pies, sino su indumentaria (de modo ya exclusivo), lo que sugiere un sujeto anexo. De modo irónico, el artista fragmenta el cuerpo por aquello que remite a él aún sin ser el propio cuerpo. Las botas son el punto de partida para la reconstrucción. Protegen dos elementos que por norma no tienen un interés asignado de modo individual, a diferencia de los genitales. Al menos, era así hasta la implantación de una práctica derivada del *foot fucking* en la que el elemento que se usa para la penetración es el pie (*foot fucking*) – también existe el fetichismo por los pies–. Puede que esta práctica contribuya a una resignificación progresiva de este miembro. Sin embargo, aún este efecto no se ha producido de un modo apreciable. Adrián o Bourgeois se internan también en un proceso de dignificación de este fragmento corporal de diferentes modos. Lo hacen con el material (Bourgeois utiliza mármol, mientras que Adrián opta por el bronce –y basalto en el pedestal–). En ambos casos, se trata de elementos usados en estatuaría tradicional; y, para colmo, Alemán les añade todo un pedestal. Con ello, ironiza acerca de la sobrevaloración de estos pies suyos o de los otros elementos (bustos, esculturas,...) que suelen colocarse sobre este soporte. La dignificación del fragmento corporal mediante el material también la presenta *Mi Lituania* de Juan Hidalgo (1978). En este caso, se trata de una mano, escindida por la muñeca y en la posición de estar sujetando algo. La superficie de la mano es plateada. También en este caso, la mano remite al sujeto que la poseía y al objeto que podría agarrar.

Algo atrás en el tiempo encontramos en Magritte esta tipo de parcialidad, también utilizando los pies o piernas, en la escultura *El pozo de la verdad* (1967). El personaje se haya aquí ataviado de un modo algo diferente que el de Adrián Alemán. No lleva botas, sino pantalón largo y zapatos, y la sección se realiza por encima de la rodilla. No

podemos evitar asociar un cuerpo a este fragmento, ya que no es común encontrar muchas perneras de pantalón por ahí sueltas; debe haber algo más (otra pernera, otra pierna, un tronco, etc.). Para Paquet es “Una pernera común y corriente con un zapato – el resto del cuerpo permanece invisible, fuera del cuadro–. Podemos ir en su busca sin fin como la búsqueda de la verdad”<sup>109</sup> y es, precisamente la búsqueda de esta verdad, como dijimos más arriba, la que, en arte, ha fragmentado el cuerpo. El propio Magritte representa otros pies fragmentados en *El modelo rojo* (1935). Se introduce aquí una nueva vuelta de tuerca: Las botas, los objetos referenciales del sujeto, se convierten gradualmente, hacia sus puntas, en unos pies. No son los zapatos o sus extremidades, independientemente, las que se incluyen, sino ambos simultáneamente. Vemos los dedos del dueño, pero de la parte superior no emerge el resto del cuerpo. Francesca Marini considera que Magritte quería evidenciar la extrañeza de la costumbre de cubrir los pies con unos zapatos<sup>110</sup>, de unir sus dedos en uno sólo y separarlos del suelo para que funcionen más eficazmente. Los zapatos inciden en la funcionalidad de los pies y la optimizan<sup>111</sup>.

Y en torno a esta funcionalidad ironiza también Gonzalo González en su escultura *Hermes* (2007). Los pies deben facilitar el desplazamiento. Pero aunque pertenezcan al propio mensajero de los dioses, no van a cumplir su función sin un cuerpo asociado que desplazar. No podrán dar un paso y no serán más que una masa inerte.

### **iii. Más fragmentos.**

Katz supone un ejemplo curioso en cuanto a la fragmentación personal. Si hubiéramos de encuadrarlo en alguna de las formas de lo fragmentario, tenderíamos a colocarlo, en cualquier caso, en la más positiva de ellas respecto al cuerpo; ya que este autor parece respetar bastante su integridad. Sin embargo, ésta se haya bastante más alterada de lo que se podría pensar inicialmente.

El fragmento corporal lo encontramos en Katz, en primera instancia, en el aspecto técnico. Su pintura es figurativa, alude de un modo aprehensible a la configuración real de los cuerpos. Sin embargo, si observamos atentamente, el encuadre fotográfico que aplica los escinde. No son personajes, sino fragmentos de personajes, que a su vez son la suma de grandísimos planos de color perfectamente delimitados como polígonos

---

<sup>109</sup> PAQUET, M. *René Magritte*. p. 61.

<sup>110</sup> MARINI, F. “La vida y el arte” en CONDOR, M. (presentación). *Magritte*. p. 122.

<sup>111</sup> Acentúan su condición de *objeto-parte*, algo de lo que hablaremos en el apartado homónimo. *Vayamos por partes. Objeto-parte*.

irregulares. Tanto la fragmentación fotográfica como la sintética de Ramírez, que citábamos pocas páginas atrás, se hallarían, por tanto, presentes en este pintor.

El recurso de los planos de color ha sido sobre-utilizado por algunas corrientes pictóricas del XX; ya sea en las vanguardias (por ejemplo, en el cubismo) o más adelante (los *color fields* de la abstracción postpictórica). Sin embargo, la diferencia es que en Katz configuran individuos. Es este un procedimiento común en la obra pictórica de Alby Álamo. Lo vemos, por ejemplo, en su *Narrador* de 2003 o, sobre todo, en *La puerta trasera* de 2004 (ilustración 40). En el primer caso, lo destacable del personaje es el plano naranja que delimita la camisa y los dos de las deportivas. El resto, son sutiles complementos con escasas variaciones cromáticas (la piel, la barba,...). En el segundo ejemplo, esta estratificación se hace más sintética si cabe. Todo lo que se encuentra a nuestra derecha lo compone un gran plano azul –dividido en dos niveles– que queda sólo interrumpido por un triángulo que define al personaje (el cuello y el comienzo del pecho). El resto es el blanco de la puerta: un rectángulo que ocupa más de la mitad del cuadro.

En cierto modo, la pintura está culturalmente tan ligada a la figuración, que el intento que se ha hecho por separarse de ella (que ha comprendido todo un siglo), ha resultado un fracaso. La pintura tiende siempre hacia algo que es ajeno a su propia naturaleza bidimensional. Dice John Elderfield que “Algunas esculturas modernistas abstractas han sido descompuestas a propósito, de modo que sus partes parecen deliberadamente fraccionarias, con el fin de escapar totalmente a lo figurativo. La naturaleza circunscrita intrínsecamente a la pintura, que la fuerza sobre sí misma, parece evitar esta posibilidad”<sup>112</sup>; es decir, la que tendría la escultura respecto a la no figuración. La pintura es, por tanto, figurativa, en mayor o menor medida.

Hay una obra de Katz en la que la desintegración de la unidad corporal se hace aún más evidente. Se trata de *Ada con Nariz*, de 1969. Esta imagen muestra una silueta de Ada, la mujer de Katz, cortada verticalmente de modo que la parte delantera del rostro queda escindida. Pero lo que se ha sustraído no se pierde; sino que forma otra figura más, inmediatamente a la izquierda de la anterior, y sobredimensionada, hasta el punto de que la parte extraída del rostro mide lo mismo que el resto del cuerpo entero. La faz se ha desvinculado del cuerpo y no hay forma de volver a unirla. La silueta del rostro y la fragmentación se ven acentuadas en *John Asbery* (1985), imagen en la que la

---

<sup>112</sup> ELDERFIELD, J. “La figura y el paisaje” en *Richard Diebenkorn* (exposición). p. 23.

cara se reduce al tramo delimitado por la parte inferior de la nariz, la sien y el comienzo del cabello. Ambos personajes (Ada y John Asbery) se han convertido en meras siluetas fragmentadas. Un recurso este que se ha vuelto gradualmente más común en Martín y Sicilia, aunque ya estaba presente en su primera exposición conjunta (*Nos ponemos por los suelos* en 1995).

La silueta puede no ser entendida exactamente como un recurso de fragmentación del sujeto en sí mismo cuando lo comprende en su totalidad; pero sí respecto al contexto en que se encuentra. Se trata de la discontinuidad absoluta, la integridad al borde de la fragmentación. Este abismo frente al que se encuentra el silueteado es el que muestran claramente Martín y Sicilia en dos imágenes de esa exposición inicial, como *Carantoñas* o *Colgados*. En la primera, por la fragmentación que produce el encuadre y el fondo inexistente; que da lugar a dos siluetas desprovistas de espacio circundante y también de una parte importante de sí mismas. En *Colgados*, se representa ahora a dos personajes enganchados por unos anzuelos. Son cuerpos que están a punto de ser desgajados, especialmente el de José Arturo Martín (cuyo peso ha producido ya un desgarramiento importante). Otros ejemplos que recogen este recurso técnico son *El interrogatorio* (1999), *Martín y Sicilia viendo la tele* (2003), *El brindis* (2005), *los turistas* (2005) o *Plan B* (2005) (ilustración 29). En casi todos estos casos, la silueta ha adquirido ya una entidad propia. No está pintada sobre un lienzo ni cuelga del techo, sino que se aguanta por sí sola sobre el suelo. El siguiente paso es el que los canarios han dado recientemente, combinando el soporte pictórico con el de la silueta, colocando ésta directamente delante del lienzo. En cualquier caso, estas formas suelen contener también el plano que comprenden y no llegan al extremo en que las plantea Pipó Hernández, por ejemplo, en *Sonriente* (1999) (ilustración 21), donde la silueta se queda en lo que se refiere escrupulosamente a su definición. Es sólo un alambre lo que constituye al personaje y con ello se reducen las posibilidades de reconocer el motivo cuando lo bordeamos.

Otro artista reconocido que recurre a la fragmentación es, como vimos, Robert Gober. Sin embargo, en aquellos elementos fragmentarios de Gober, como en el resto de su obra; lo que emana es una especie de indiferencia distanciada, un “no hay nada que hacer para solucionar nada”. Esta incertidumbre, este silencio extremadamente sugerente, la encontramos, por ejemplo en *Sin Título* (1991); una imagen de unas piernas desnudas con una sección a la altura de la cintura y con unos agujeros que parecen destinados a la introducción de algún objeto (por cierto, de nuevo las piernas y



11. *Colgados* (1995). Martín y Sicilia.

los pies). Como única vestimenta, unos calzoncillos, unos calcetines y los zapatos. La segunda versión de las piernas las muestra también desnudas y con unas velas que se erigen donde antes había agujeros. Ambas transmiten una gran sensación de fragilidad y de sumisión de un sujeto víctima de una mutilación consentida.

Estos seres débiles, inciertos, resignados ante los propios padecimientos; están también presentes en las imágenes de Jorge Ortega. Sus personajes son indefinidos y repetitivos como las múltiples versiones de *Targell* o *Targella* (ilustración 22). Se empeñan en actividades circulares que no les darán ninguna solución como en *Girar*. Su inseguridad les hace dirigir el rostro al suelo; bajan la cabeza produciendo visiones parciales de su calzado como en *Atardecer* o *Amanecer* (1995) (ilustración 23). En este caso concreto, los espectadores volvemos a reconstruir un sujeto completo a partir del calzado (nos imaginamos a un señor de pie, probablemente el propio Ortega, tomándose una fotografía de sus pies); pero no hay nada más aparte de lo que vemos. *Etant donnés* de Duchamp alude a una discontinuidad de tipo similar. Como en Ortega, lo único que hay es lo que se nos permite ver, porque lo demás no existe. Dice acertadamente Kranzfelder que “Nuestra experiencia, que complementa los fragmentos de la realidad percibida para dar lugar a una imagen cabal, queda reducida al absurdo”<sup>113</sup>. Jorge

<sup>113</sup> KRANZFELDER, I. *Hopper*. p. 52.

Ortega no hace sino construir un personaje más apropiado para su época, que asume la inseguridad como característica permanente de su carácter; un individuo, en definitiva, posmoderno.

Este sujeto fragmentado por la indefinición es también aquel de Katz; por supuesto, desde una perspectiva plástica totalmente divergente. Muchos de los personajes representados por este pintor tienen un nombre, pero ello no los individualiza. Más bien lo contrario, pues evita que nos preguntemos más por su identidad y que los integremos en la masa. Se trata de seres superficiales que asumen al resto de la multitud y el malestar que es inevitable sentir cuando tenemos que aceptar que los demás son diferentes y son muchos. Cuando consigue individualizar a un personaje (como el de su mujer), dirige la atención hacia otros aspectos al margen de la identidad. Es lo que ocurre en imágenes como *La sonrisa roja* (1963) o *El paraguas azul* (1972). En otros de sus cuadros aparecen sujetos diferentes realizando una misma acción y repetidos en la misma postura. Y es aquí donde encontramos una similitud clara con Ortega por el uso del recurso de la repetición. Nos quedan personajes discontinuos que han perdido todo vestigio de identidad. Lo que importa es la acción que realizan, la figura que componen o la repetición de la que son objeto. En *Amanecer* (ilustración 23) o *Atardecer*, Jorge Ortega hace también hincapié en la repetición formal sobre un personaje absolutamente fragmentado. Tampoco los *Targell* y *Targella* son imágenes únicas, sino que se repiten en un conjunto considerable de lienzos (ilustración 22). El interés se centra en la pose o en la repetición. La debilidad identitaria se hace patente a través del hermetismo formal y psicológico. La fragmentación se produce en dos sentidos: la física que padecen los personajes y la que se produce por la serialidad de lo repetitivo. Cada imagen constituye un fotograma, que nunca está completo sin el siguiente, y cada fotograma por sí mismo no es más que un fragmento.

#### **iv. Objeto-parte.**

Podemos entrar ahora a tratar una fragmentación algo más compleja en la que las porciones escindidas se acompañan de cierto carácter psicológico y que responde básicamente a los mecanismos del deseo. Un referente claro en este sentido lo supone Bellmer. Sus *Muñecas* (1934-...) o, por ejemplo, el dibujo llamado *Cefalópodo* (1968) constituyen cuerpos con apariencias, en principio, femenina. La brutalidad con la que son desmembrados nos recuerda a aquella cita de Ramírez, que aludía a la representación común de la mujer en arte como *víctima de una actividad sádica y asesina* (hállese aquí un claro ejemplo). En el dibujo que citábamos, el tren inferior de la mujer se ha

convertido en una masa fragmentada independiente de un tronco y una cabeza que mantienen una postura imposible. Dice Lucie-Smith, refiriéndose a este tipo de construcciones de Bellmer que éste “transmite la impresión de que la mujer ha sido violada en el transcurso de esas transformaciones: de que la pérdida de la integración física es comparable con la pérdida de la virginidad”<sup>114</sup>. La inocencia relacionada con las muñecas infantiles, a las que Bellmer hace sin duda referencia, puede apoyar esta apreciación.

Sus cuerpos son, a la vez, decadentes y embrionarios. Sus muñecas transmiten, por un lado, un testimonio de la nostalgia de un cuerpo que ya no puede mantener sus miembros organizados. Por otro, proponen una reconstrucción por parte del espectador, que no es sólo visual. Debemos acercarnos y reorganizar los miembros como nos plazca. Bueno, tal vez no, pero al menos a esto nos incita la similitud con las verdaderas muñecas infantiles; cuya integridad es violada sin miramientos y que han sido siempre víctimas de la mutilación más ingenua y desinteresada de sus partes. En Bellmer, además, no aparecen rostros de un modo directo, lo que da mayor protagonismo a los fragmentos corporales. El *centro de gravedad* (término utilizado por Cortés) queda desplazado, en especial hacia órganos o formas sexuales, “multiplicará los senos y las nalgas, aparecerán innumerables penes y se crearán multitud de agujeros”<sup>115</sup>.

El ejemplo más cercano, que encontramos en los autores canarios que se tratan, muestra una fragmentación menos agresiva que la de Bellmer, aunque del mismo signo. Se trata en concreto de *Amor a primera vista* (2001) (ilustración 5). Aquí se muestra el cuerpo de una mujer en pleno acto de violación por dos agentes de la autoridad. La postura forzada del cuerpo y de la careta que ejemplifica el rostro desmiembran el cuerpo. La mujer es a la vez víctima de la fragmentación y de la violación. Se convierte en objetivo brutal y fragmentado de la observación como la que se presenta en el cuadro *Romeo y Julieta* (1967) del *Equipo Realidad*, que recoge la típica imagen publicitaria con coche y chica que lo seduce. La posición un tanto contorsionada de la modelo de la imagen (como la de *Cefalópodo*) es en este caso lo que la fragmenta. El objetivo sería, en cualquier caso, que la chica exhiba su trasero enfundado en unas mayas con el fin de aumentar las ventas del vehículo. La crítica a la inclusión vejatoria de la mujer en la publicidad como objeto sexual es la temática principal de la imagen.

---

<sup>114</sup> LUCIE-SMITH, E. *La sexualidad en el arte occidental*. p. 162.

<sup>115</sup> CORTÉS, J. M. G. *El cuerpo mutilado*. p. 75-76.

Los ejemplos citados suponen un testimonio del vínculo que tiene el deseo con características exclusivamente físicas, con las propiedades de nuestros aparatos. Éste se ocupa de los atributos físicos y luego los afronta de un modo fragmentario (lo que ocurre en las fantasías sexuales). Atiende al detalle más que a la totalidad del cuerpo. Tal vez el video *Los límites del deseo* de Alby Álamo (ilustración 9) pretenda precisamente operar en los códigos del deseo y, por ello, muestre el cuerpo del personaje(s) fragmentado en franjas horizontales, que nos transmiten información parcial como la de las fantasías sexuales.

Bellmer nos atormenta con sus muñecas, cuando lo único que hace es dar entidad física a estas fantasías. Hace constructos similares a los que configura el deseo en el inconsciente, imágenes que ejemplifican el modo fragmentario en que trabaja. Los cuerpos contruidos de acuerdo con estas premisas obligan al espectador a centrarse a veces en detalles que antes no tenía en cuenta y que crean extrañeza respecto a zonas ignoradas hasta el momento. Estos elementos cotidianos se hayan cuestionados, resignificados, recontextualizados. Por ello encontramos nuevas razones para reactivar la incertidumbre.

En este punto nos damos cuenta que estamos hablando ya de una fragmentación funcional, de la que un posible origen o fundamentación teórica sería la obsesión del estudio médico. El resultado de éste es un cuerpo consecuentemente parcial, pues las partes de las que se compone se dividen de acuerdo con las funciones que cumplen. Respondería a lo que Rosalind Krauss llama *objeto-parte*, “objeto-parte por su dimensión psicoanalítica de finalidad de un instinto o impulso. El cuerpo del sujeto, centrado en torno a tantos órganos separados con sus necesidades y deseos, interactúa con el mundo exterior-en-sí (...) en función de los órganos recíprocos que satisfacerán esas necesidades y deseos”<sup>116</sup>. Esta disgregación nos hace entender lo físico como una instancia externa a nosotros que debemos mantener a un buen rendimiento. Si antes era el alma lo que nos controlaba, ahora son las exigencias sociales de estar en forma, de funcionar y de cumplir con un estereotipo.

El cuerpo es, por tanto, nuestra propia construcción, como lo son también otros aspectos que nos rodean y que pretendemos que nos definan; y, disgregado en cada uno de sus órganos y funciones, como algo que se encuentra bajo nuestro control, constituye la nueva versión del *Frankenstein* de Mary Shelley. Del mismo modo que con nuestro

---

<sup>116</sup> KRAUSS, R. “Retrato de la artista como *Fillete*” en *Louise Bourgeois* (exposición). p. 208.

coche; debemos controlar nuestras pérdidas de aceite, mantenernos limpios, pasar revisión cada cinco mil kilómetros y cambiar los limpiaparabrisas porque ya no vemos nada cuando caen cuatro gotas. Controlamos cada una de nuestras partes como aparatos que hemos de mantener en óptimo funcionamiento para que no nos den mucho la lata. Se podría decir, en cierto modo, que nuestra relación con aquello físico de nos constituye se ha enfriado. El deseo, como dice José Miguel G. Cortés, ya no toma en cuenta unas u otras cualidades personales, sino estrictamente las propiedades y la eficiencia de estos elementos funcionales que nos componen. Por ello este autor habla de *máquinas* (*la máquina-pene, la máquina intestino, la máquina-ano...*)<sup>117</sup>. Deseamos que los otros tengan el pene o los pechos más grandes y, por otra parte, modificamos estas características en nuestro cuerpo para satisfacer las expectativas de los demás. Esta construcción funcional es la que hace Magritte en *la raza blanca* (1937). Se trata de una figura humana conformada por partes funcionales del rostro (ojos, nariz,...), de modo que el resto queda excluido. Este cuadro liga de un modo más íntimo cada rasgo con su función; expone aparatos o máquinas del rostro (la máquina-ojo, la máquina-nariz,...). La forma en que se apilan un ojo, una oreja, un labio y dos narices puede sugerir que lo que se erige es una entidad corporal única. Puede que los fragmentos corporales hayan perdido el norte respecto a su cometido y procuren ejercer funciones que no les corresponde. En este caso se trata de los rasgos del rostro, que pretenden construir formalmente el cuerpo; y, del mismo modo que en el rostro de *Mister Potato Head*<sup>118</sup>, las combinaciones son múltiples, sobre todo teniendo en cuenta que no son sólo los rasgos faciales los que se pueden redistribuir, sino también los aparatos y funciones de todo el resto del cuerpo.

Un ejemplo originario de este tipo de fragmentación funcional lo encontramos en el *Gran Vidrio* de Duchamp (1915-1923) y concretamente en el fragmento del *aparato soltero*. En la sección inferior del cristal, y de acuerdo con el grueso de las interpretaciones que se suele hacer de la obra, se presentan modelos de hombres diferenciados por lo que parecen ser unos vestidos (¿profesiones?) y definidos, casi de modo exclusivo, por su capacidad de producir semen como generador de una posible progenie. El hombre no se divide en aparatos que se diversifican por sus respectivas funciones, sino que es solamente uno de estos aparatos el que lo configura: el aparato

---

<sup>117</sup> CORTÉS, J. M. G. *El cuerpo mutilado*. p. 11.

<sup>118</sup> Juguete estadounidense creado a finales de los años cuarenta por George Lerner que consiste en una figura de plástico con forma de papa que puede ser adornada con unas piezas que componen un rostro. Fuente [http://es.wikipedia.org/wiki/Se%C3%B1or\\_Cabeza\\_de\\_Patata](http://es.wikipedia.org/wiki/Se%C3%B1or_Cabeza_de_Patata)

soltero; que es, en definitiva, la maquina-pene. Esta fragmentación tiene una influencia considerable, como veremos, en artistas como Louis Bourgeois o Adrián Alemán.

La funcionalidad parcial llega a su paroxismo en la obra *aaaaaah!* de Gilles Barbier (2001) en la que los órganos no sólo se dividen por su función y su mantenimiento, sino que adquieren iniciativa propia. Deciden salirse del cuerpo en el que no reciben los cuidados que estiman necesarios y emprenden la búsqueda de otro más a su gusto. Para Ramírez, “cada parte de la interioridad corporal ha alcanzado una imposible anatomía (...) y manifiesta sus propios deseos, como si los órganos fueran seres humanos completos en sí mismos”<sup>119</sup>. No es una parte externa del cuerpo la que adquiere protagonismo en detrimento de otras, sino algo más íntimo (más interno). Claro, que también podemos encomendar determinadas funciones a aparatos anexos; es decir, *implantes* externos añadidos que se convierten en otros órganos indiferenciables de nuestra corporeidad. Consideramos a las partes de nuestro cuerpo como máquina y completamos sus deficiencias con apéndices electrónicos. El móvil, el mp3, el reloj de pulsera, etc; son recientes prolongaciones funcionales que conquistan hoy espacios tanto o más constantes en nuestro cuerpo que el que tiene, por ejemplo, una dentadura postiza.

¿Qué extraemos de lo anterior? Que sin funciones no hay cuerpo. El cuerpo no es su materialidad, sino un constructo signifiante a partir de órganos y sus respectivas tareas. A esto se refieren Deleuze y Guattari con su propuesta de concebir un cuerpo sin órganos (CsO). El paso previo a la aprehensión posible de éste es la evaporación del modelo anterior y el resultado de este proceso es lo imprevisible. Puede que se trate de un cuerpo abordado desde una experimentación desinteresada; un cuerpo que se experimenta, que no se piensa.

#### **v. Fragmentación erótica funcional.**

Una faceta fundamental del arte en la que tiene reflejo el objeto-parte es el terreno erótico; en cuanto a los órganos sexuales y su función. Ya hemos comentado algún ejemplo en el que el sexo femenino se fragmenta hasta su representación esencial. Ahora podemos tratar otros en los que es el hombre se convierte en objeto (de representación), se desacraliza su cuerpo como ya se ha hecho con el de la mujer. Existen representaciones del falo como fetiche en momentos sorprendentemente prematuros, aunque en géneros de una trascendencia posiblemente menor, como la

---

<sup>119</sup> RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus*. P. 233.

ilustración. Es el caso de las imágenes creadas por Beardsley a finales del siglo XIX, en las que aparecen innumerables sujetos, similares a sátiros, desplazados por el tamaño de sus miembros viriles. El hombre acaba siendo definido por su sexo a modo de sinécdoque visual. Tanto el sexo masculino como el femenino se caracterizan en este autor por un tono burlesco, “Si los falos son gruesos también parecen pesados y ridículos como un lastre insoportable. Si los sexos femeninos son cálidos e insinuantes también resultan voraces, caprichosos y fétidos”<sup>120</sup>. A pesar de la libertad que pudo ofrecer esta técnica (la ilustración), más allá que la pintura, para la representación de lo grotesco; el autor fue duramente estigmatizado. De él nos interesa en especial este tipo de ironía que da lugar a una representación de la sexualidad del binomio tradicional como algo, en sintonía con el pensamiento postfeminista, artificioso.

Debemos pararnos en particular en una imagen de Beardsley en relación con la fragmentación erótica. Es la ilustración principal de *Lisístrata* (1896). En primera instancia, sólo nos percatamos de la presencia de la protagonista del relato. Luego, poco a poco, advertimos que a su lado se presenta un falo que la supera en altura, como si formara parte del espacio arquitectónico o algo similar. Como en muchas de sus imágenes, Beardsley (del mismo modo que Juan Hidalgo en su etcétera *S. P. H*) ironiza sobre la importancia que se le da al sexo masculino, sobre su poder. Dice Hofstatter que “Beardsley caricaturiza el culto al falo y la vanidad de una sociedad, desenmascarando su vacío. Si exageró el tamaño de los órganos viriles (...) lo hizo para destacar así la impotencia espiritual de sus portadores”<sup>121</sup>. La teoría queer propone la diversificación de las partes del cuerpo portadoras de placer, y la ironía destructiva con que Beardsley utiliza los sexos puede suponer un esbozo de esta tendencia.

Otra imagen a comentar es *La invención colectiva* de Magritte (1935). En principio, es aquí una mujer la que se define por su coño. Básicamente, el cuadro representa a una sirena al revés; es decir, un ser femenino que cuando se moja se transforma en pescado de la cintura hacia arriba (y no al contrario). Este curioso experimento resulta apropiado para darle un mayor protagonismo al sexo de la mujer, que se muestra de modo fragmentado y directo sin que su dueña pueda si quiera presenciarlo. La mujer es objeto sexual de modo más claro, pues lo que la convertía en un ser racional (su rostro, su cerebro) ha mutado en pescado. Luego, en la medida en que nos paramos a observar la imagen, descubrimos, por un proceso similar al de

---

<sup>120</sup> DALMAU, M. *Aubrey Beardsley. La Palidez del Exilio*. p. 44.

<sup>121</sup> HOFSTÄTTER, A. *Aubrey Beardsley*. p. 29.

*Lisístrata*, que lo que tenemos delante es un falo. Contemplamos una mujer que es *toda polla*, haciendo uso de la expresión de Lucie-Smith<sup>122</sup>. Estas intenciones de Magritte se reflejan de un modo más claro en *El Océano* (1943), en el que el pene en erección del personaje central (que tiene la apariencia de un dios mitológico, tal vez Neptuno) se ha convertido en una mujer diminuta.

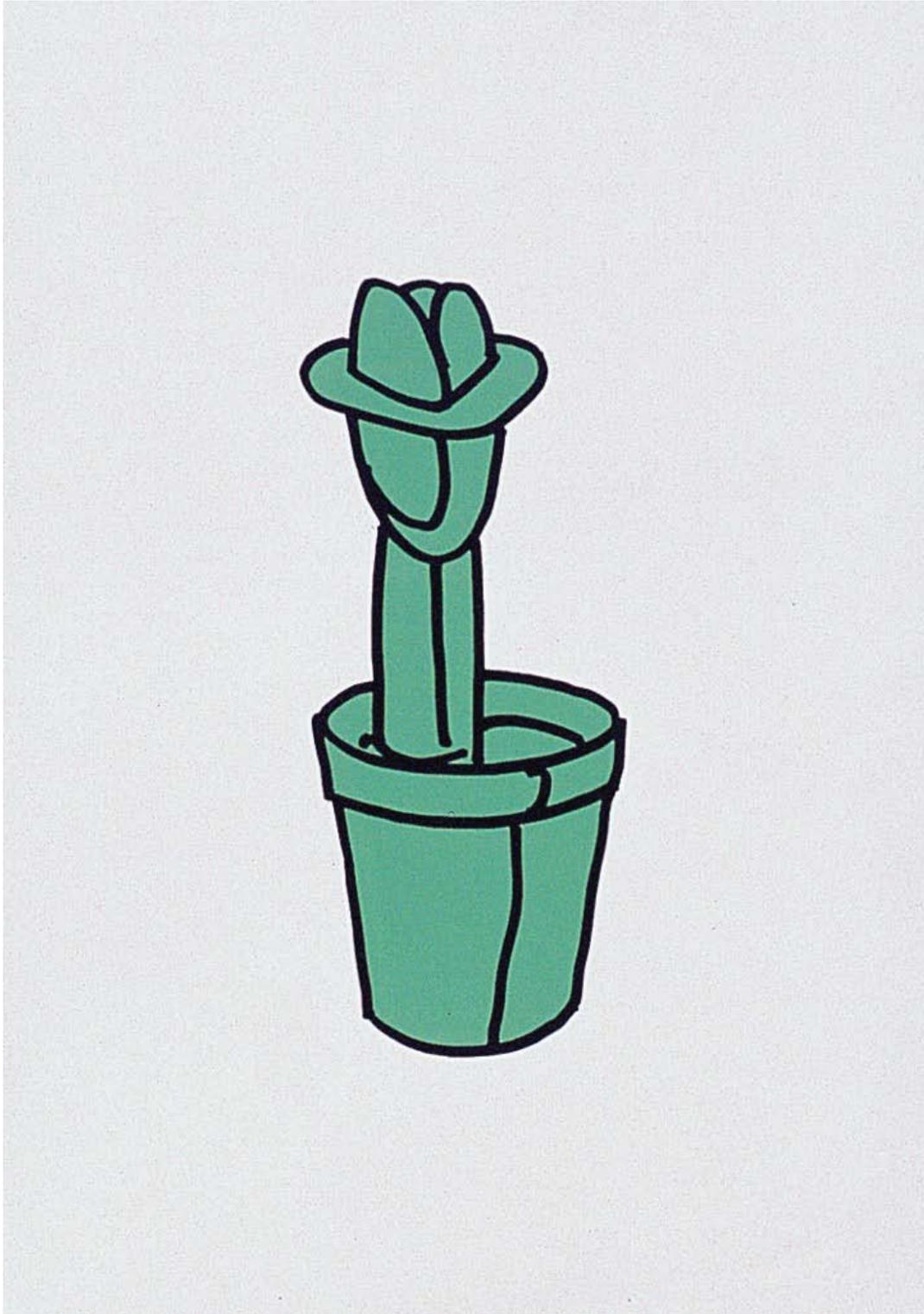
Esta fragmentación objeto-parte centrada en el miembro viril la encontramos, en el panorama canario, en el trabajo de Juan Hidalgo. Lo vimos en su etcétera *S. P. H.*, pero también tenemos esas fotocomposiciones modulares y de apariencia caleidoscópica, construidas a partir de la repetición circular de la imagen de un pene (*Los siete penes – boceto–*, 1981; *Estrella mar*, 1990). La imagen adquiere también aquí un grado de abstracción aún mayor que los primeros planos del porno. El pene se ha convertido en un elemento neutro con una función compositiva. Este tipo de abstracción a causa de una fragmentación desmedida y repetitiva es aquella que ve Celant en Mapplethorpe cuando dice que éste “elabora una representación «no figurativa» de sujetos concretos (...) Lo corpóreo y lo abstracto no son entonces contradictorios, porque comportan una ampliación temática, representan entidades «abstractas», pero «corpóreas»”<sup>123</sup>.

También objeto-parte y sexo tienen una relevante presencia en el trabajo de Adrián Alemán, aunque de un modo algo diferente. El artista fragmenta el sexo y delimita el grado de percepción del detalle (fragmentación sintética). Es la suya otra vertiente del erotismo, al margen de la disolución de la identidad que comentábamos con anterioridad. Las referencias de Alemán al cuerpo se pueden interpretar como lo más distanciado y frío o como lo más grosero. Se acerca tanto que lo distorsiona. Son ejemplos *Camuflaje I* (ilustración 14) y *Camuflaje II* (ilustración 12) (1996) (dos aparentes cactus), *Sin título* (1996) (pieza de bronce de una edición de 800 con una forma fálica evidente) o los tres *barranco-coños* titulados *Desfiladeros* (1989). En estos ejemplos –especialmente en los dos últimos– el sexo se sintetiza, se hace inapreciable por el grado de abstracción que determina la escasa distancia desde donde lo observamos. El encuadre, del mismo modo que en las películas porno, se dirige exclusivamente al órgano en cuestión. El resultado es extrañadamente sintético e impersonal y nada carnal, cuando debería resultar grosero. Baudrillard habla del porno como lo opuesto a la seducción en el sentido de que muestra el sexo de un modo extremadamente directo. Se usa en él una fragmentación corporal extrema y funcional,

---

<sup>122</sup> LUCIE-SMITH, E. *La sexualidad en el arte occidental*. p. 253.

<sup>123</sup> CELANT, G. “El sátiro de Mapplethorpe y la ninfa fotografía” en *Mapplethorpe* (exposición). p. 56.



12. *Camuflaje II* (1996). Adrián Alemán.

de hecho “Algunas películas no son más que efecto sonoro visceral sobre el primer plano del coito: el cuerpo incluso ha desaparecido, dispersado en objetos parciales exorbitantes”<sup>124</sup>. Aunque lo que se busca es transmitir la mayor veracidad, lo que se consigue es que desaparezca toda referencia física. La fragmentación de Adrián

---

<sup>124</sup> BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. p. 38.

Alemán, sin embargo, se interna en los mecanismos de la seducción que plantea el autor francés. Alemán utiliza elementos de índole sexual desde muy cerca, pero se lo pone más difícil al espectador que el porno. Estas porciones son ahora mutiladas, aunque también se ven abocadas a una especie de simplificación y de aislamiento. Ya no debemos suponer un cuerpo anexo porque éste ha desaparecido. Ante la seductora ambigüedad de la representación, el espectador se ve inducido a reconstruir desde un algo aislado que aún así seguirá siendo un fragmento. Algo similar ocurre con la fragmentación sintética que Gonzalo González aplica a *Interior con cactus* (2003) – serie *Interiores y Patios*–. La imagen recoge un conjunto de formas fálicas de abarrotan el interior en cuestión (lo de cactus, como en los *Camuflajes* de Adrián, es un decir).

También sirve de ejemplo, en Adrián Alemán, su *I'll be your mirror* (1999). La imagen que se nos ofrece es un constructo monstruoso que puede sugerir varias partes del cuerpo, aunque se produzca a partir a la fusión de dos imágenes especulares de un sujeto. El resultado contiene formas vaginales y algo parecido a unas nalgas. Las posibilidades, en cualquier caso, no están nunca del todo cerradas. Recuerda formalmente a los barrancos dibujados a lápiz, que son a su vez coños (los *Desfiladeros*). En este ejemplo, nuestro proceder de espectador es similar al que tenemos frente a la *Lisístrata* de Beardsley (o al de los *Camuflajes* del propio Alemán), en la que no advertimos de lo que se trata de entrada.

Estas formas sintéticas son también analogías formales; fragmentos ambiguos que concuerdan, por ejemplo, con los bodegones de Courbet. Para Fried, en el bodegón *Pommes, poire et grenade*, determinadas frutas se distribuyen de modo que recuerdan un desnudo femenino. Este autor ve en una granada escindida por la mitad “los desnudos que podríamos ver en las páginas centrales de algunas revistas modernas”<sup>125</sup>. Desde este punto de vista, el paralelismo con la imagen de Alemán es evidente. Ambas se convierten en ejemplo de ese tipo de fragmentación aislada del sexo con el encuadre del que hace uso frecuentemente la pornografía. También la imagen *Summertime* (1943) de Hopper puede sugerir una interpretación en este sentido. Según Rolf G. Renner, “Estas cortinas, como lo muestran los esbozos previos, fueron añadidas al cuadro definitivo y permiten una asociación sexual (...) y las columnas con su efecto fálico”<sup>126</sup>. El modo en que se transparenta el vestido de la chica protagonista de la imagen parece confirmar la temática erótica del cuadro.

---

<sup>125</sup> FRIED, M. *El realismo de Courbet*. p. 243.

<sup>126</sup> RENNER, R. G. *Hopper*. p. 53.

Louise Bourgeois ha sido proclive, como Adrián Alemán, a incluir formas sexuadas fragmentadas y, en cierto sentido, camufladas por la abstracción. Dice la propia Bourgeois, que “El lenguaje de las formas no es comprensible para todos. No pueden entenderse formas eróticas si se es completamente inocente, de igual forma que un símbolo sólo es un símbolo cuando remite a algo conocido”<sup>127</sup>. Como en el canario, no se trata, en ningún caso, de imágenes ingenuas. Uno puede dar con falos, pechos o vaginas cuya inclusión constituye un proyecto que responde a intereses diferentes en la obra de estos dos artistas. En Bourgeois está muy unido a la vida íntima de la artista; por lo que cuadran mejor dentro de la triada funcionalidad-deseo-psicoanálisis. Alemán, en cambio, se enfrenta a su obra de una manera aparentemente más distanciada. Dice Lucy R. Lippard que “Las imágenes fálicas de Bourgeois a veces son benignas –gordas, acogedoras, casi «maternales» (...) Sin embargo, hay imágenes de crueldad inconfundibles, así como también en otras piezas fálicas (...) Las imágenes de Bourgeois de mujeres y de las experiencias de mujeres también son ambivalentes”<sup>128</sup>. La artista toma parte en uno u otro sentido, muestra el sexo como algo negativo o positivo; Adrián Alemán, en cambio, permanece al margen.

La fragmentación de éste artista ha dado lugar a las imágenes *Corona de frutas*, *Corona de frutas II* (1996) y *El sueño evangélico de la colectividad* (1999) (ilustración 10), que generaron posteriormente una animación. En ésta, el dibujo va adquiriendo formas diversas que oscilan entre la vaginación y la invaginación. Es decir, la imagen parece una vagina que luego gradualmente se transforma en un pene, que luego vuelve a ser una vagina. Está presente de un modo manifiesto la permutabilidad o la indiferenciación sexual que propone la teoría queer, pero también se habla de la fragmentación de un sexo que es, a su vez, permutable. No se espera del espectador la construcción del resto del cuerpo, como con aquel famoso pie, sino que se expone el fragmento de modo directo. Dice Ramírez que “un fragmento puede designar la totalidad orgánica, o adquirir tal vez una sorprendente autonomía que le permitiría funcionar artísticamente a varios niveles que oscilan entre el arte animado y la «naturaleza muerta»”<sup>129</sup>. El caso de la animación de Adrián Alemán se mueve entre estas dos últimas opciones.

---

<sup>127</sup> BOURGEOIS, L. *Destrucción del padre*. p. 22.

<sup>128</sup> LIPPARD, L. R. “Louise Bourgeois: de dentro a fuera” en *Louise Bourgeois* (exposición). pp. 202-203.

<sup>129</sup> RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus*. p. 207.

Ocurre algo bastante similar con algunas obras de Bourgeois que coinciden en algunos aspectos con la animación de Alemán. Este artista mostraba formas sexuadas que emergen o que se hunden en una superficie a través de un espacio de tiempo cíclico. Bourgeois paraliza la animación en el momento clímax de la emersión de la forma o las formas, de modo que el resultado es una escultura constituida por una multitud de falos en erección o una multitud de pechos. Son ejemplos de esto las esculturas *Germinal* (1967) o *Clamart* (1968). También es fruto de la paralización de este proceso de transformación el *Torso* (2004) de Gonzalo González, que contiene al menos un agujero y un saliente pronunciado sobre una forma totalmente embrionaria, como si el esclavo de Miguel Ángel se encontrara en una fase más inicial de su creación. En *Torso que escucha* (2007), del mismo autor, el resultado es una forma arbitraria similar a la anterior en la que los huecos representan orejas cercenadas. De acuerdo con el objeto-parte, donde prima la funcionalidad, se atiende en este caso a la tarea del órgano auditivo, como si ésta y su ente físico pudieran separarse de un cuerpo que los porta.

La citada animación de Adrián, con salientes y entrantes como formas sexuales que se van sucediendo, recuerda muy directamente a unos objetos que aparecen en la película *eXistenZ* de David Cronenberg (1999)<sup>130</sup>. Concretamente, nos interesan una especie de módulos de los que emanan formas sugerentes y que tienen asignada una función masturbatoria. Estos claros implantes se conectan al cuerpo con un cable que llega en el otro extremo a la espina dorsal. El interior de estos aparatos lo forman elementos orgánicos abyectos. El jugador manipula este dispositivo buscando la excitación. Para Pilar Pedraza “los módulos dan la sensación de ser juguetes pornográficos, sobre todo el de Allegra, que es puesto en marcha primero estimulando un saliente y luego insistiendo en una depresión con una pequeña cresta como un clítoris, en el que los dedos de la joven se recrean. Es, en suma, un elemento masturbatorio”<sup>131</sup>. La permutabilidad sexual de estos artefactos, recuerda sin duda al objeto ambiguo que Adrián desarrolla en su animación.

Pedraza realiza una comparación entre el módulo multiforme y los juguetes pornográficos. Ambos son elementos en concordancia con varios de los conceptos que hemos tratado con anterioridad. Primero, su utilidad, su funcionamiento independiente, nos recuerda al modo en que hemos hablado de la fragmentación del cuerpo actual en órganos que cumplen funciones separadas y sobre los que debe haber cierta observación

---

<sup>130</sup> CRONENBERG, D. *eXistenZ* (película).

<sup>131</sup> PEDRAZA, P. “Teratología y nueva carne” en NAVARRO, A. J. (ed.) *Nueva carne*. p. 69-70.

para su mantenimiento. De nuevo aparece la temática del cuerpo entendido como un conjunto heterogéneo de máquinas de las que nos distanciamos. Cuando la máquina-pene no se encuentra disponible en carne y hueso (más bien sólo en carne), acudimos entonces al consolador o al dildo. Del mismo modo que acudimos al mp3 para solventar la carencia de un cuerpo que sea capaz de producir música por sí mismo.

En segundo lugar, este tipo de máquinas no hacen sino trasladar esos primeros planos del porno a un objeto material. El interés en la película se centra en los genitales, y por ello se crean penes y vaginas artificiales. Pero en este caso no hay una continuidad asegurada del cuerpo. No hay un “resto del cuerpo” fuera de campo que nos permita suponer esta continuidad. Se hace una sección, un corte, y se ofrece el sexo de modo aislado. Eso sí, se procura el mayor realismo. Este tipo de juguetes recuerdan, por tanto, uno de los temas que tratábamos en relación con las teorías de género; el de la centralización del placer en el sexo y en el falo especialmente. De todos modos hay que admitir que los artefactos sexuales poco a poco se están diversificando, de modo que ya encontramos, por ejemplos, dedos o manos vibratorias.

#### **vi. Fragmentación fotográfica.**

La fotografía supone una evidente representación seccionada o fragmentada de lo real. Su uso sobre diferentes partes del cuerpo redundando sobre la pareja formada entre la fragmentación y el erotismo. Es necesariamente parcial y en cada toma no hace sino mutilar el cuerpo, ya de por sí fragmentado en funciones. Dice José Luis Brea que “la representación fotográfica toma a la misma realidad como *ready made*, sobre el que actúa apropiándose algo que es presentado como irrevocablemente fragmentario”<sup>132</sup>. El hecho fotográfico, suele ser también muestra (lo es, en algunos de los ejemplos que aquí se incluyen) de la reconstrucción del cuerpo a través de la fragmentación; tarea que es llevada a cabo por el espectador. El cuerpo no como ruina, sino como embrión generador de significados. También la fragmentación fotográfica puede sexualizar y adscribir con ello nuevas funciones a partes del cuerpo que carecían de ellas. Materializa, en este caso, la fijación del deseo en el detalle. Podremos hablar entonces de objeto-parte cuando se incide en la funcionalidad; o de figura-parcial, en la parcialidad.

Para algunos teóricos, el desarrollo técnico de la fotografía en el siglo XIX traspasó a otros artes, como la pintura, la posibilidad de la representación fragmentada

---

<sup>132</sup> BREA, J. L. *Un ruido secreto*. p. 177.

de la realidad y del cuerpo. Pérez Gauli, por ejemplo, afirma que “Si bien en otros siglos los artistas realizaban dibujos de detalles, éstos constituían siempre un medio de análisis para una obra mayor. En el siglo XX, los detalles del cuerpo humano son el fin en sí mismos, a partir de los cuales se diserta”<sup>133</sup>. Por supuesto, es una opinión cuestionable, un modo tal vez demasiado sencillo de asumir este cambio en la percepción y en los productos artísticos consecuentes. A parte de ello, en el texto precedente hemos citado otros posibles orígenes del fragmento como la exteriorización de la percepción del deseo o la aplicación de la estética de la ruina que se generó en el romanticismo. Sea como fuere, está claro que la fragmentación tuvo un importante reflejo a lo largo de todo el siglo y produjo un cambio irrevocable. Tal es así, que la parcialidad se ha convertido en un recurso imprescindible en un medio sumergido en el ocio popular como es el cine. La imagen cinematográfica (que se compone de sucesivas imágenes fotográficas) está llena de primerísimos planos. Esta atención por el detalle convierte determinados objetos cotidianos o diversas partes de nuestro cuerpo en elementos que se nos hacen irreconocibles y extraños por cercanos. Nos empezamos a preguntar sobre cosas que antes pasábamos por alto. Algo que nos recuerda en cierto modo al surrealismo y a lo que Ramírez llama *tenebrismo del detalle*<sup>134</sup>. De este tipo de fragmentación fotográfica tiene una influencia marcada *Great trip* (2008) de Ubay Murillo. Un inmenso montaje de más de 6 metros muestra doce pequeños cuadros como viñetas que describen narrativamente el transcurso de un viaje concreto. El protagonismo se relega tanto a los espacios nocturnos y solitarios en torno a los hoteles como a algunas figuras humanas o fragmentos de estas que en ocasiones los pueblan. Es cierto que esta obra de Murillo no es fotográfica, sino pictórica; pero la importancia de la fotografía es fundamental.

En Juan Hidalgo, esta fragmentación del cuerpo es muy frecuente (no olvidemos su *Narciso*, 1990 –ilustración 7–). A veces, parece como la documentación de un hecho determinado. Aunque como siempre, en estos casos, es el resultado fotográfico y su composición lo que importa. En ocasiones alude más directamente a acciones como el citado *Hombre, Mujer y Mano* (1977) en el que el hecho de la fragmentación se evidencia cuando lo único común en todas las imágenes es la mano y el antebrazo del propio artista. Hidalgo tiene perfecta conciencia de esta parcialidad cuando habla de

---

<sup>133</sup> PÉREZ, J. C. *El cuerpo en venta*. p. 124.

<sup>134</sup> RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus*. p. 212

*cuerpos troceados*<sup>135</sup>. En segundo plano de importancia, se encuentran las diversas partes de los cuerpos (dos masculinos y dos femeninos) sobre las que Juan Hidalgo ejerce el contacto.

El aspecto secuencial que comparten fotografía y cine se refleja claramente en otro trabajo de este artista: la serie de fotografías *Flor y hombre 1 y 2* (1969). En ella se recoge el procedimiento por el que un señor se desnuda y se masturba. La acción produce el florecimiento y ensanchamiento de una flor que se encuentra a la vera del protagonista y que éste se saca al principio del hojal. En la versión en blanco y negro, el fotograma final es un pene que emerge del interior de esta flor sobredimensionada. En la versión en color, el fotograma final es la flor con su máxima apertura y el pene del hombre ladeado y en erección. Se produce una comparación general entre el proceso del florecimiento y el de la erección. Dice Juan Hidalgo sobre la flor que “al ofrecerle el varón su sexo, lo hace uno con su pistilo, borrando y engullendo el cuerpo del hombre para siempre”<sup>136</sup>. El hombre acaba convertido en flor, formando parte indiferenciable de ella, como le ocurre precisamente a Narciso en la mitología. Se utiliza, por otra parte, la relación un tanto trillada de la correspondencia entre la exuberancia sexual y las flores. Vimos como los frutos de los bodegones de Courbet podían constituir analogías formales del sexo. Otro ejemplo al caso en este artista es *Señoritas al borde del Sena* (1856-57). Se trata de dos mujeres en la orilla del susodicho río que reúnen las condiciones de las que ya hemos hablado acerca de su representación pasiva y sumisa. Este cuadro se encuentra supeditado de tal modo a una visión masculina, que el propio sexo del pintor es introducido de un modo subrepticio en la imagen, según Fried, bajo la forma de unas flores. Es lo que este autor llama el *falo-pincel en flor*<sup>137</sup>. De modo que aparecen representados, bajo otros códigos, los elementos que Hidalgo introducía como conclusión de la secuencia fotográfica citada. Este falo-pincel, por otra parte, es el que recientemente ha hecho famoso a un pintor australiano llamado Tim Patch, que ha alcanzado notoriedad mediática por realizar sus cuadros con el pene (entre ellos los del primer ministro y el líder de la oposición de su país)<sup>138</sup>. Se trata de una aplicación literal del elemento que describíamos de Courbet.

Una alusión floral contextualmente más cercana a la dialéctica artística de Juan Hidalgo la encontramos en Mapplethorpe. Curiosamente, frente a sus escandalosos

---

<sup>135</sup> *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (exposición). p. 110.

<sup>136</sup> *óp. cit.* p. 75.

<sup>137</sup> FRIED, M. *El realismo de Courbet*. p. 206.

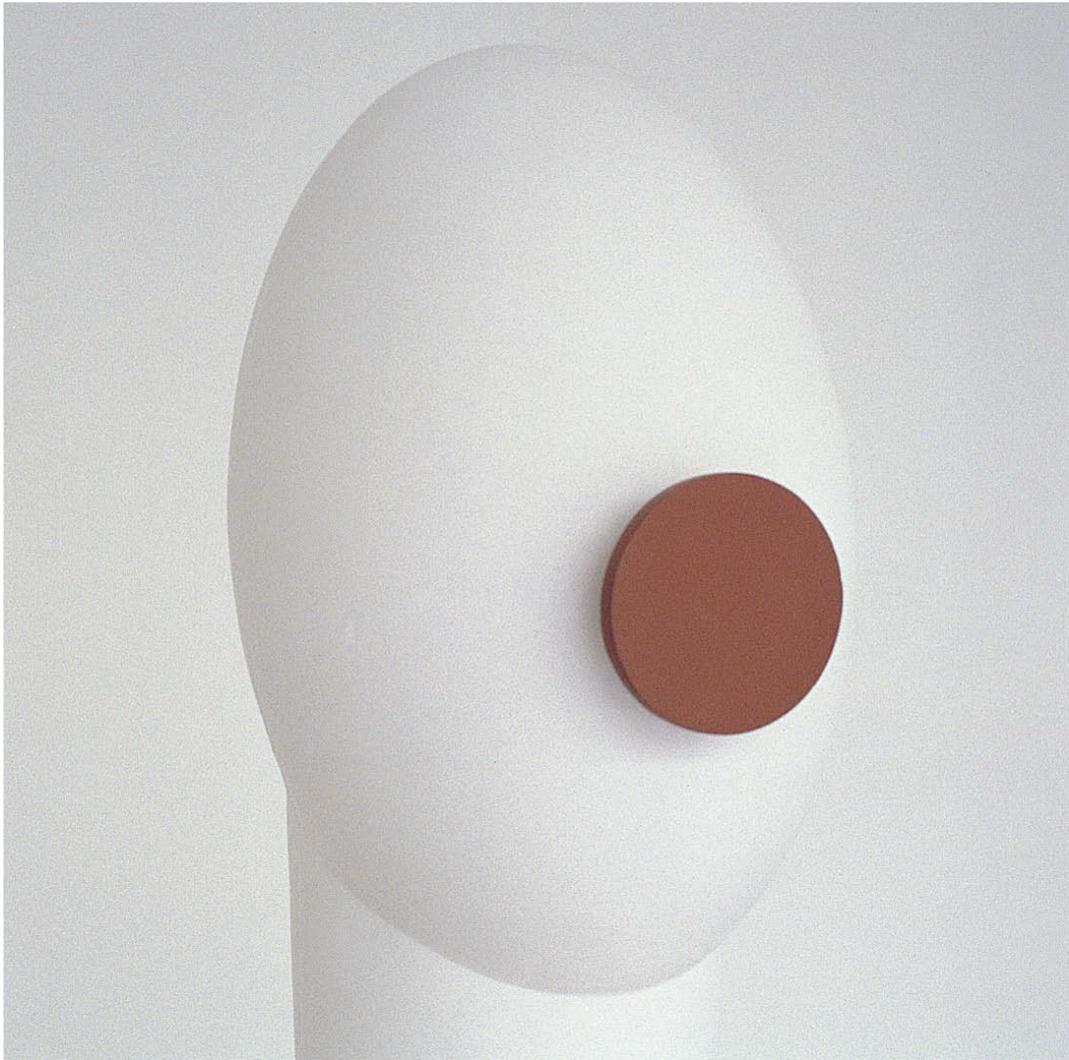
<sup>138</sup> Fuente <http://www.26noticias.com.ar/tim-patch-el-artista-que-pinta-con-el-pene-50368.html>

desnudos (raciales, autorretratos, etc.), encontramos unas detallistas fotografías de flores. Observando el resto de su obra, nos es difícil no atribuirle un carácter sexual. Este autor alude también, como en su momento Georgia O'Keeffe, a la sensualidad de las formas orgánicas florales, a sus posibles asociaciones con sexos. En Hidalgo este carácter sexual es evidente porque utiliza los elementos, que Mapplethorpe sugiere, de modo directo. Patti Smith dice de las flores del autor americano lo siguiente: “Todos los adornos, toda la llama, destilada en las ardientes venas del arisema, la sangre del tallo ascendiendo hasta la amarilla corola. En el prepucio del lirio. En otro lirio; militar, erecto”<sup>139</sup>. Se percata de elementos que le llevan a comparar las flores de Mapplethorpe con la erección masculina, comparación evidente en la obra antes citada de Hidalgo.

---

<sup>139</sup> SMITH, P. *Flores*. sin página.

### **i. El protagonista secundario.**



**13. *Ídem* (1998). Adrián Alemán.**

Un fragmento del cuerpo que durante mucho tiempo ha supuesto el elemento fundamental para la identificación es el del *rostro*. Desde los primeros retratos, tuvo ya de por sí un carácter fragmentario. Se convirtió en estandarte de la individualidad que se atribuye generalmente al Renacimiento. Se depositó en la faz toda la responsabilidad y se obvió el resto del cuerpo. Y es que el retrato es ya, de entrada, un fragmento. Pongamos, por ejemplo, aquel famoso de Federico de Montefeltro y su mujer. El aspecto parcial del rostro es más que evidente por su protagonismo absoluto. Y no entremos en la popularidad que el retrato de perfil tuvo por esta época y la relación que éste tiene con el fragmento; sobre todo, en ejemplos como éste en los que se tiende a aislar la silueta del resto de la imagen en el sentido que antes hemos contemplado.

Posiblemente, en esta época, el retrato refrendaba la correspondencia entre *nombrar, ser y hacer*<sup>140</sup>. Sin embargo, hoy la historia ha cambiado y el rostro ha pasado a un segundo plano. Puede que una de las razones del destierro sea el que existan muchos recursos técnicos para retratar a las personas, y la pintura o el arte del retrato se conviertan en consecuencia más bien en una *artesanía*. El pintor demuestra sus virtudes técnicas y poco más. *Nombrar, ser y hacer* no confluyen, pues el único hacer posible es, si acaso, el del propio artista. Tal vez el que Martín y Sicilia representan en sus *Vidas ejemplares* (ilustración 16) o, posteriormente, en la medida en que se incluyen en sus cuadros en medio de su *hacer* artístico. El creador es, accidentalmente, el que más se representa. Saca provecho de su modelo menos conflictivo, aquel que sabe exactamente lo que quiere. No es de extrañar que Martínez Artero califique el arte contemporáneo como “un enorme autorretrato de artista”<sup>141</sup>.

Este autorretrato puede haber estado asociado a cierto halo de genialidad y singularidad pocas décadas atrás. Sin embargo, también se han sucedido y se suceden cada vez más ejemplos en los que el rostro, sea o no el del artista, adquiere un *protagonismo secundario*. Aparece en la imagen pero como una suerte de lastre significativo que se procura neutralizar manteniéndolo al margen de la historia. Debemos, sin embargo, contemplar desde el principio que este lastre no es del todo eliminable. El rostro sigue siendo centro de atención involuntario. Como dice Hunter, “Después de todo son retratos y presentan inevitablemente una dimensión que no existe en ningún otro género: personalidad y [sic.] implicaciones psicológicas”<sup>142</sup>.

También, si antes el retrato podía suponer realmente la representación más íntima de alguien a través de su mirada o de su expresión; ahora hay otros recursos que nos permiten conocernos de un modo más personal. No olvidemos aquel interés de la medicina por llegar hasta lo más esencial de nosotros. Dice Bretón, muy ilustrativamente, que “Los rostros pintados con colores parecen anticuados frente a la pintura de luz del retrato «interior». El rostro pierde su eminencia ontológica, deja de ser la fuente más íntima de la identidad del hombre”<sup>143</sup>. Pero además, resulta que los rasgos pueden ser modificados. Podemos construirnos uno, en primera instancia, a partir del maquillaje o, si vamos un poco más allá, a través de la cirugía (Orlan lo ejemplificó en sus propias carnes). Dice Rosa Martínez que “El sujeto del retrato no es dueño de su

---

<sup>140</sup> MARTÍNEZ, R. *El retrato del sujeto en el retrato*. p. 217.

<sup>141</sup> óp. cit. p. 265.

<sup>142</sup> HUNTER, S. *Alex Katz*. p. 63.

<sup>143</sup> LE BRETON, D. *Antropología del cuerpo y modernidad*. p. 210.

imagen, apenas tiene opciones para saber algo de sí mismo que pueda considerarse fijo”<sup>144</sup>. No hay nada constante en el rostro que nos permita considerarlo sede de la identidad. El interés por el retrato propio, como confirmación de nuestro yo, se viene abajo junto con el propio concepto identitario. No puede cumplir su función básica y, por ello asume, en el siglo XX, “la interiorización de su fracaso”<sup>145</sup>.

Magritte en *La raza blanca* (1937) –su particular *Mr. Potato*<sup>146</sup>– ya se encargó, como hemos visto, de desbaratarlo y convertirlo en una serie de partes funcionales vacías. No olvidemos, del mismo autor, aquellos personajes de espaldas que se niegan a revelar su identidad y ocultan intencionadamente la cara, aún cuando ésta debería reflejarse en espejo (cuadro *Reproducción prohibida –retrato de Edward James–*, 1937); siempre y cuando no haya otro objeto que se encargue de ocultar la cara del personaje (sábanas, palomas, manzanas,...). Tal vez, la chica paralizada ante el espejo de *Políticas de Interior* de Ubay Murillo (ilustración 39), que tampoco alcanzamos a ver en el reflejo, tenga algún eco de este tipo de imágenes, como también de los equivalentes de Hopper. En el americano, aparece el rostro, pero de un modo manifiestamente impersonal, ya que la identidad carece de importancia. Ejemplos como *Habitación en Nueva York* (1932) resultan explicativos. La imagen recoge a un señor que lee el periódico y otro personaje, probablemente su mujer, que se entretiene acariciando las teclas de un piano. Como dice Kranzfelder, “Si Hopper pinta por lo general rostros arbitrarios, intercambiables, en este caso la fisonomía está borrosa. La individualidad está más anulada”<sup>147</sup>. Otro referente, en cuanto al retrato del XX, es Chuck Close, que aborda el rostro de un modo directo y brutal. Luego, lo que consigue con esos retratos desproporcionados es desviar la atención desde la cara en sí a su textura. También se dirige al aspecto técnico en *Retrato de la reproducción del retrato de un autorretrato de Picasso* (1972) del Equipo Realidad. Aunque lo técnico se refiera, en este caso, al cuestionable proceso de reproducción. El autorretrato de Picasso tiene ya poco que decir, sobre todo si es tomado a modo de icono artístico, como en este caso. De nuevo, el Equipo Crónica realiza un desplazamiento de este tipo en otra imagen *Sin título* (1976) en la que se incluyen a otros tres personajes de espaldas. Según parece, son Hopper, Magritte y Vermeer. También el neerlandés, al que no hemos aludido, incluye entre sus imágenes muchos personajes en esa posición y otros, que aunque no están de

---

<sup>144</sup> MARTÍNEZ, R. *El retrato del sujeto en el retrato*. p. 212.

<sup>145</sup> óp. cit, p. 201.

<sup>146</sup> v. *El hombre a la deriva. Vayamos por partes. Objeto-parte*.

<sup>147</sup> KRANZFELDER, I. *Hopper*. p. 132.

espaldas, funcionan simplemente como figurantes. Los valencianos han dado la vuelta y ocultado el rostro, precisamente, de tres de los pilares en los que se asienta probablemente el protagonismo secundario en la pintura del siglo XX.

Y en este escueto recorrido no debemos omitir a Katz. También divisamos en él algún que otro personaje sin rostro como *Massimo* (1991); que se trata, en este caso, de una silueta que nos da siempre la espalda, por cualquiera de sus caras. Ya hablamos de Katz respecto a la fragmentación<sup>148</sup> y comprobamos también cómo sus personajes son víctimas de una simplificación técnica que los convierte en la conjunción de dos o tres planos. Como Close, sobredimensiona el rostro de su mujer en *Ada con nariz* (1969) y desplaza su carácter identificativo. Este trabajo y otros de sus retratos “son a un mismo tiempo alguien y nadie en concreto: la mujer y una mujer cualquiera, el hombre y un hombre cualquiera”<sup>149</sup>. Aunque para ello, no es sólo el aspecto técnico el que interviene, sino también la incidencia que hace este artista en la apariencia de lo social, que nunca supone nada real (*apariencia* y *real* son, de hecho, términos contradictorios). Se deduce, en cualquier caso, que su intención no es penetrar en el *yo privado*<sup>150</sup>.

Si nos centramos en el panorama canario, encontramos en los años ochenta ejemplos al respecto, como aquel personaje que ya hemos comentado de Pedro González, en el que el rostro se disuelve en concordancia con el tratamiento técnico del resto de la imagen. Este empeño en la negación de la identidad también está presente por esa época en muchas de las imágenes de Fernando Álamo, como *Desayuno sobre la hierba* (1980) o un *Papel Japonés* de 1982. Aparecen o rostros tachados, o ojos censurados por un trazo o un elemento superpuesto horizontalmente. Toda la carga existencial ha disuelto el rostro, también en el soporte artístico. Como dice Borges en su relato *El Inmortal*, “no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño”<sup>151</sup>.

Más recientemente, vemos como tampoco en el trabajo pictórico de Alby Álamo se sacrifica lo técnico en favor del parecido. El rostro se encuentra en un segundo plano de importancia en el contexto de un cuerpo que se convierte en mera superficie utilitaria. Del mismo modo que Katz, Álamo retrata a sus amigos y, también como Katz, prioriza el aspecto técnico. Puede que la siguiente afirmación de Diebenkorn coincida

---

<sup>148</sup> v. *El hombre a la deriva. Vayamos por partes. Más fragmentos.*

<sup>149</sup> HUNTER, S. *Alex Katz*. p. 20.

<sup>150</sup> POWER, K. “Agradables y decorosos días de conversación: Alex Katz en compañía de sus amigos” en *Alex Katz* (exposición). p. 16.

<sup>151</sup> BORGES, J. L. *Narraciones*. p. 147.

con el planteamiento, respecto a este tema, del canario: “Quiero las dos cosas: una figura con una cara creíble, pero también una pintura en la que las formas, incluidas las de la cara, funcionen con toda la potencia que considero como requisito en la obra total”<sup>152</sup>. El aspecto individual del rostro no es aquí central frente al aspecto funcional. Tampoco lo ha sido de modo general en la pintura de Uбай Murillo. Aunque sepamos que, en algunos casos, se retrata a sí mismo; no vemos una excesiva preocupación descriptiva.

Algunos artistas tratan de modo directo la temática del rostro, pero desde la ironía, cuestionando el valor que este ha tenido en determinados momentos. Así lo hacen, por ejemplo, Adrián Alemán o Gonzalo González. El primero se muestra muy reticente al retrato como depósito de identidad. Sólo en una ocasión encontramos un autorretrato del artista en *a, b, c, d* (2001). Las actitudes que muestra en las cuatro imágenes que configuran este trabajo transmiten una sensación de incomodidad ante la cámara. Se presenta, por tanto, el retrato como una suerte de autoagresión, algo así como “la inmolación de uno mismo en carne común por medio del arte”<sup>153</sup>. Fried interpreta que también Courbet se autorretrata en su cuadro *L'Hallali du cerf* (1867) como el ciervo herido y martirizado en el centro de la imagen. En concreto, lo califica Fried como “la proyección del artista en su propia representación agonizante a lo largo del proceso de realización del cuadro (...) el momento de proyección –de autoagresión– no sólo está reflejado sino que también parece esbozado”<sup>154</sup>. Aunque este ejemplo tiene poca relación contextual con el que antes tratamos, nos interesa el hecho de que autoagresión y autorretrato estén relacionados. Tal vez sea este tipo de sensación, la del ciervo acorralado, la que Alemán pretende asociar a su imagen cuadruplicada.

También aborda Adrián Alemán este tema en 1998 con sus curiosas figuras llamadas *Ídem* (ilustración 13). Se trata de esferas ovaladas fusionadas a un cilindro. Todo sobre una base de madera, que recuerda de modo directo la disposición de los bustos. El personaje carece de tronco, de modo que todo el protagonismo se centra en el rostro. Pero la única referencia que de éste tenemos es un círculo de color insertado en su centro, como si se tratara de una nariz de payaso. Y lo único que tienen de diferente las figuras entre sí es el color de esta nariz. Alemán ironiza sobre la importancia que para la identificación se da al rostro y convierte los intentos en esta dirección en

---

<sup>152</sup> ELDERFIELD, J. “La figura y el paisaje” en *Richard Diebenkorn* (exposición). p. 22-23.

<sup>153</sup> MARTÍNEZ, R. *El retrato del sujeto en el retrato*. p. 265.

<sup>154</sup> FRIED, M. *El realismo de Courbet*. p. 187.

números de circo. Ninguno de los personajes consigue realmente diferenciarse y sus intentos de hacerlo resultan cómicos. Un procedimiento similar es el que utiliza, en *El hombre que escucha* (2006), Gonzalo González. Aquí la forma de cuello y cráneo son algo más orgánicas pero no hay nada más que convierta esto en un sujeto. Sólo el título nos indica lo que ocurre en la imagen. Ahora el centro de atención no se encuentra en la nariz, sino en el oído. González se ocupa especialmente de uno de estos fragmentos funcionales del cuerpo y de su función (la de escuchar). También el *Sonriente* (1999) de Pipo Hernández (ilustración 21) presenta un rostro formalmente indefinido, que se ha quedado en una silueta insuficiente para cumplir esta función identificativa.

Muy tempranamente en el trabajo de Oscar Hernández y Beatriz Lecuona, encontramos un ejemplo que nos resulta especialmente interesante en cuanto a la temática del retrato. Se trata de *Desrostrificación* (2000). Un papel pegado sobre la pared muestra una imagen en blanco y negro de Hernández, casi a tamaño natural. En ella sobresale el rostro silueteado del artista que se desprende gradualmente de la imagen en sucesivos pliegos, encadenados del mismo modo que aquel en el que cuelgan las tarjetas de crédito desde una cartera. Con cierta ironía, los artistas procuran desprenderse de la densidad que se concentra en los rostros cuando estos aparecen en la imagen; pero cuando se liberan de uno siempre hay otro rostro detrás y así sucesivamente. Por una parte, introducimos el concepto de la *rostrificación* de Deleuze y Guattari y, por otra, podemos considerarlo como una especie de manifiesto de la que será su intención en la obra posterior, ya que sus rostros aparecen muy habitualmente. Tal vez se trate de dejar claro desde el principio el protagonismo secundario del rostro y aplacar, en la medida de lo posible, su afán significativo. Lo importante en cada caso no es el rostro, sino los conceptos asociados a las actividades que los artistas realizan en las respectivas imágenes.

El rostro debe tener supuestamente un carácter neutro, pero también el resto del cuerpo. Hernández y Lecuona se utilizan a modo de herramientas o componentes de una naturaleza muerta, lejos de proyectos identitarios. Tienden a su propia presentación en el papel que Agamben les ha encomendado como artistas, el de *hombres sin contenido* (en este caso, cuerpos y caras sin contenido). El rostro en concreto tiende hacia esta neutralidad mediante la inexpressión, algo que estos dos artistas podrían haber tomado de Juan Hidalgo. También su cara procura vaciar el contenido y, aunque aparece con frecuencia, lo hace de un modo inexpressivo, como una simple herramienta del discurso (mera superficie utilitaria) que adolece todavía, sin embargo, de aquella carga

significativa a la que aludíamos (*después de todo son retratos*). Resulta un ejemplo *la luz de los ojos* (1986), en la que el artista se utiliza a sí mismo como modelo ilustrativo o científico del flirteo. El hecho del retrato está al margen de la temática principal de la imagen.

Hay artistas que, sin embargo, se sirven de este significado que porta el rostro. Jeff Wall, por ejemplo, se vale de unos personajes aparentemente inexpresivos, pero en los que se averiguan ciertas y sutiles expresiones mínimas o *microgestos*. Como dice el propio Wall “Son físicamente menores que aquellos del arte anterior, más condensados, significativos, más colapsados, más rígidos, más violentos. Su empequeñecimiento, sin embargo, se corresponde con el incremento de magnificencia en los significados de la creación”<sup>155</sup>. Por ello, muchas veces, la inexpresión intencionada produce el efecto contrario al que se espera (más interpretaciones), algo que se ha de tener en cuenta siempre que se pretenda presentar el retrato como protagonista secundario.

Con Martín y Sicilia es difícil defender que el rostro en sus obras tenga un carácter secundario. Sin embargo, si partimos de una comparación con el retrato propiamente dicho (con el protagonismo principal del rostro), vemos que los canarios, a pesar de su omnipresencia, plantean otra serie de cuestiones que adquieren mayor grado de relevancia que el retrato. Su trabajo es del tipo que llevaba a Martínez Artero a caracterizar el arte actual como un *enorme autorretrato de artista*. Esta definición se puede ampliar, por supuesto, a muchas manifestaciones en las que no aparece el rostro propiamente, pero en las que el creador configura su propio espacio o su propia psicología; pues, en cierto modo, también está autorretratándose. Martín y Sicilia entran dentro de lo que la misma autora llama *modo narrativo testimonial*<sup>156</sup> del retrato. Se presentan en las situaciones como parte de la historia, como testigos, y se integran en aquel proceso de la *narración de por vida* que ya describimos. Atentan, por tanto, contra la verosimilitud del relato y contra la univocidad de un rostro que ahora es careta.

Además, el hecho de que siempre, aunque últimamente de un modo menos acusado, sean sus rostros los que aparecen; hace que éstos se desdibujen. Al no suponer ninguna novedad para el espectador, dejan de atraer su atención. El rostro “Es, ante todo, un campo de conflictos que se presta a todas las gramáticas: por un lado, como voluntad identificadora; por otro, como trabajo de alteridad, de desidentificación”<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> WALL, Jeff. “Gestus” en WALL, Jeff (et al.). *Jeff Wall*. p. 76. traducción propia.

<sup>156</sup> MARTÍNEZ, R. *El retrato del sujeto en el retrato*. p. 265.

<sup>157</sup> CORTÉS, J. M. G. *El cuerpo mutilado*. p. 149.

Sin duda, es ésta última la faceta que adquiere en el caso que tratamos. Por otra parte, tenemos la expresión de Ramiro Carrillo que dice que “no actúan, sino figuran”<sup>158</sup>. En teatro el figurante tiene sólo una función escénica o decorativa, de mero comparsa. Evidentemente, no podemos aplicar de modo directo este término a la función que Martín y Sicilia cumplen en su obra; pero sí creemos poder afirmar que el rostro, al menos, comparte protagonismo (sólo podrían ser nominados a mejor actor secundario). Tal vez por ello en su fotografía *El cine* (2006), asumen el papel de simples espectadores (ilustración 46).

---

<sup>158</sup> CARRILLO, R. “Tengo 1 trato” en *Proyecta. Martín y Sicilia* (cd-rom/exposición). Sin página.

## **j. Rostrificación.**

Conviene que ahora comentemos algo el fenómeno en sí de la rostrificación. La pérdida de protagonismo del rostro hace más evidente su condición particular en el conjunto del cuerpo. De esto es testimonio la importancia que no hace mucho se dio a su representación y la que, irremediamente, sigue teniendo a pesar del intento de relegarlo a ese protagonismo secundario. En *Mil mesetas* reza: “La cabeza está incluida en el cuerpo, pero no el rostro (...) El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo”<sup>159</sup>. La cara, más que otros miembros, carece de entidad física; o, al menos, ésta es superada por otros aspectos intangibles. Por todo ello, es tremendamente difícil para un artista controlar lo que un rostro transmite. Son siempre muchas cosas y diferentes. Para Deleuze y Guattari, “Más que poseer un rostro, nos introducimos en él”<sup>160</sup>. Puede existir, como en Juan Hidalgo, la intencionalidad de que el rostro aparezca sin más; pero no se puede pasar del intento.

La cara padece, por tanto, de una suerte de fragmentación fetichista, que encaja a la perfección dentro de aquello que antes llamábamos objeto-parte. Pero esta parcialidad característica del semblante se puede extender también a otras partes del cuerpo (no necesariamente sexuales) que se convierten también en pequeños fetiches y, por momentos, se equiparan al status que tuvo, en otra época, el rostro. Reza también en *Mil mesetas*: “El fetichismo, la erotomanía, etc., son inseparables de estos procesos de rostrificación”<sup>161</sup>. Todo lo que se encuentra dentro y fuera en el cuerpo tiene un valor como fetiche y una posible función sexual. Beatriz Preciado, por ejemplo, propone el brazo en sustitución del dildo; algo de lo que, por cierto, se hace ya un uso efectivo (más concretamente del puño) en el fist fucking. Por una parte, en línea con la teoría queer antes expuesta, ya no hay una única sede para el placer sexual (el falo). Y por otra, cualquier fracción del cuerpo puede albergar las características fetichistas del rostro.

En *Nada* (2000), Alberto García-Álix se autorretrata, en este caso, a partir precisamente de su mano. La palabra *Nada* aparece tatuada letra a letra en el dorso de sus cuatro dedos no oponibles. El artista es su propia mano del mismo modo que lo es Juan Hidalgo en su *Hombre, mujer y mano*. La sinécdoque visual de García-Álix recuerda, por otra parte, con su título, la imposibilidad de que nada de nosotros pueda

---

<sup>159</sup> DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil mesetas*. p. 176.

<sup>160</sup> óp. cit. p. 182.

<sup>161</sup> óp. cit. p. 176.

ser representado o fijado tomando como referencia nuestro aspecto físico (algo perfectamente permutable). También Adrián Alemán en *Sin título* (1999) siluetea su mano sobre el papel. Ironiza sobre *la mano del artista* como sinónimo de destreza (*tiene mano*) y también sobre la identificación de éste o de cualquiera sobre el soporte. Al final, la mano no es más que una línea trazada sobre el papel.

También Avedon retrata a Warhol a través de un fragmento de éste en 1969. En concreto se trata de su maltrecho torso. Ramírez lo califica de “Interesante desplazamiento para un retrato: no es el rostro lo que caracteriza a la persona sino un acontecimiento biográfico; o mejor aún, las huellas corporales de ese suceso”<sup>162</sup>. Son las cicatrices del torso las que adquieren ahora propiedades de rostro. Como curiosidad, podemos remitirnos al *Pie del artista* (1876) de Menzel. Otro pie fragmentado que añadimos a la colección que con anterioridad hemos ido formando<sup>163</sup>, aunque ahora hay una referencia más clara al autorretrato. El pintor alemán remite a su todo corporal a través de un fragmento que no se encuentra, por cierto, en muy buenas condiciones.

En esta línea de razonamiento se encuentra *La otra cara* (1995) (ilustración 15). En esta fotografía, Juan Hidalgo muestra una porción de carne casi sin referentes. Por determinadas formas (el comienzo de la separación de las dos nalgas), podemos suponer que se trata de la parte inferior de la espalda. Un fragmento del cuerpo, por cierto, sin un especial interés, pues apenas la espalda ha empezado a perder su nombre. De modo más evidente, se hace un uso forzado del fetichismo del rostro; pues, por el título, se procura atribuir características de éste a un fragmento al que no solemos prestar ningún especial interés, sin ningún volumen apreciable que configure un rostro. Sin embargo, dice Buxan “en la zona superior se hallan unos hoyuelos que, efectivamente, pueden recordar a unos ojos y donde el inicio de la hendidura entre las dos nalgas sería la boca. Semeja una imagen espectral de un posible rostro remoto y surreal”<sup>164</sup>. Por ello puede que Hidalgo, al llamarlo de aquel modo, nos obligue a configurar una posible faz.

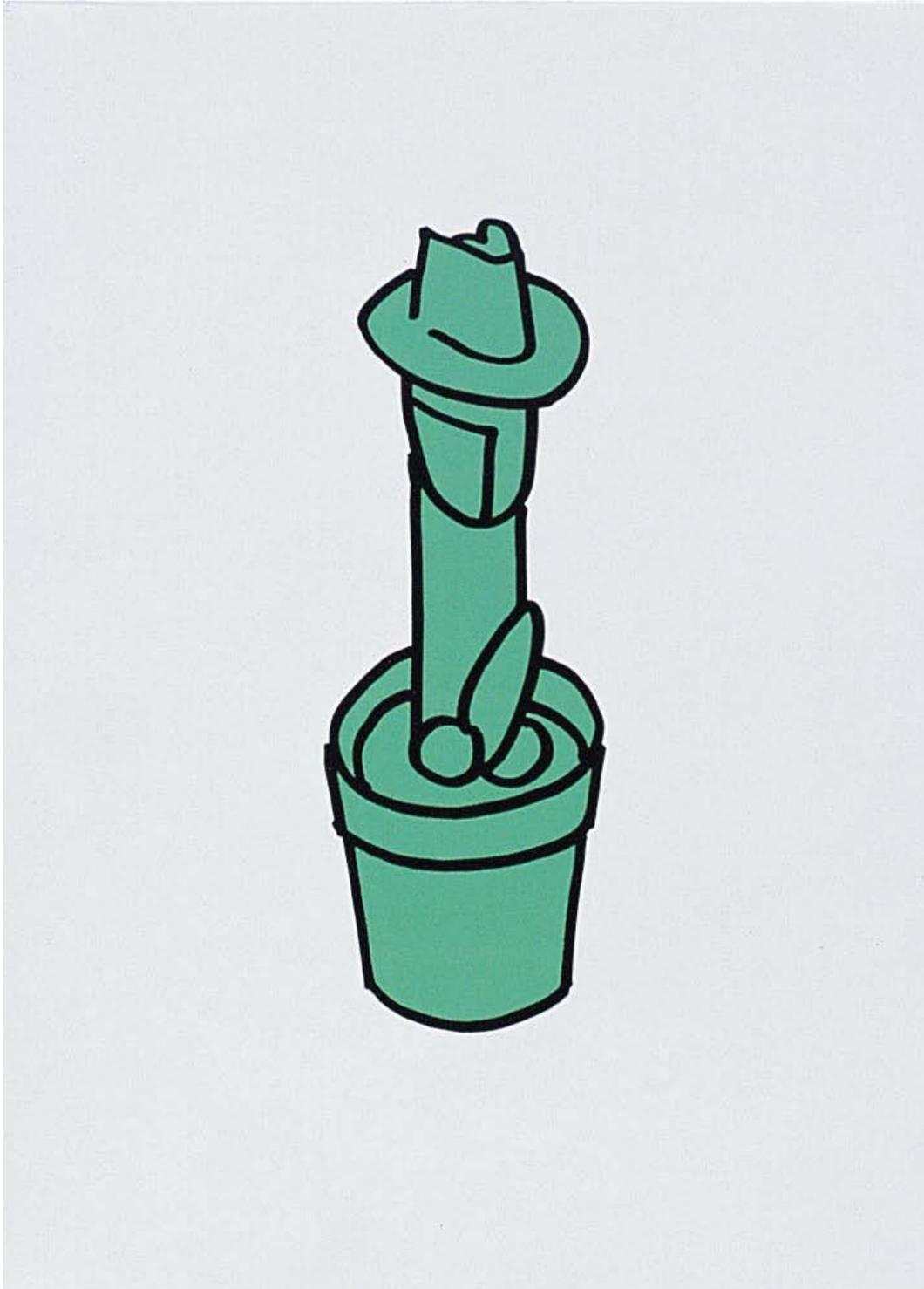
También en Juan Hidalgo encontramos un ejemplo en el que presenta el sexo masculino, antes terreno vedado, de modo directo y bajo las premisas del retrato (*Narciso*, 1990 –ilustración 7–). Narciso no admira la belleza de su rostro en el espejo, sino la de sus genitales; que son ahora claros sustitutos del anterior. Dice Xosé M. Bruxán: “no es el rostro, sino el propio pene el que se mira y refleja en el espejo y al

---

<sup>162</sup> RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus*. p. 106.

<sup>163</sup> v. *El hombre a la deriva. Vayamos por partes. Por un pie*.

<sup>164</sup> BRUXÁN, X. M. “Un Juan Hidalgo más. Algo Queer y etcétera” en BRUXÁN, X. M. (ed.) *Lecciones de disidencia*. p. 173.



14. *Camuflaje I* (1998). Adrián Alemán.

fondo acaso un ramillete de narcisos cortados en un vaso. El pene como cabeza, como pensamiento, como espejo del alma en vez del rostro, un pene silente y satisfecho que se duplica en el azogue, quizá también en la búsqueda de un partenaire posible”<sup>165</sup>. Es evidente, en cualquier caso, la personificación del miembro viril, la delegación en él de

---

<sup>165</sup> óp. cit. p. 167.

unas competencias que normalmente se encomiendan a otra de nuestras cabezas. Por otra parte, el mito de Narciso viene muy a cuento en relación a la disolución del cuerpo con los objetos de su entorno, que hemos nombrado con anterioridad. Narciso literalmente se convierte en un objeto, en una flor, cuando intenta acercarse a sí mismo. Es una curiosa representación del sujeto reciente. Un ser profundamente “narcisista”, que no hace sino investigar más y más sobre todos los aspectos de sí mismo; que no hace sino acercarse a sí hasta provocar su propia disolución.

Podemos abordar ahora el comentario de las obras de Adrián Alemán intituladas *Camuflaje I y II*. Son básicamente dos cactus casi idénticos en sus respectivas macetas. Poco a poco, como nos ocurrió con Beardsley<sup>166</sup> y como si se tratara del juego de las siete diferencias, advertimos que uno de ellos tiene en su base algo muy similar a un pene erecto y, en la parte superior, un sombrero de caballero (ambos elementos camuflados dentro de las formas del otro cactus). Se desarrolla en estas dos imágenes un proceso de rostrificación. Un fenómeno éste, que aunque se relaciona estrechamente con el cuerpo, no ha de dirigirse exclusivamente a él. Todo puede convertirse en un pene. Cualquier cosa puede adquirir el fetichismo que antes tuvo el rostro y/o convertirse en un centro de placer sexual.

Adrián Alemán, antes de que lo hagamos nosotros mismos por defecto, nos muestra el resultado de nuestro proceso mental. Antes de que veamos un pene en ese cactus, ya nos lo construye él. La ironía está también presente, como en Beardsley, cuando incluye un elemento de diferenciación sexual como lo es el sombrero de caballero. Como si éste también pudiera contribuir con la función identificativa del rostro. Alemán, también con las figuras de los servicios que ya nombramos, pone en evidencia al espectador; que se da cuenta de que ha de adscribir una sexualidad concreta a cada cosa. La imagen resultante es un “señor” vagamente identificado por su sombrero y su sexo y que, a su vez, es globalmente otro falo. El hombre es sus genitales, algo que ocurre también, salvando las diferencias, con el *Narciso* de Juan Hidalgo (ilustración 7). En ambos casos, si consideramos el pene desde su función (objeto-parte), estaríamos hablando de una reinterpretación del aparato soltero de Duchamp, la máquina-pene que define, por extensión, a todo el cuerpo.

---

<sup>166</sup> v. *El hombre a la deriva. Vayamos por partes. Fragmentación erótico funcional.*

#### **k. Instalarse en el caos.**

En todo lo comentado anteriormente, el camino por el que optan los artistas en general, y los canarios en particular, es una especie de *labor didáctica* contra los fanatismos. Muchas personas, a pesar de las evidencias, intentan a toda costa agarrarse a la inconsistencia de la identidad, un concepto que formulado en su estabilidad ya puede resultar hasta rancio. Los artistas pugnan por introducir el caos; por dar lecciones de convivir con el desorden en todos los planos. El objetivo sería admitir la diversificación de nuestra propia identidad, de nuestros símbolos, de los otros, de nuestra sexualidad y la de los demás; considerar todas las posibilidades y no establecer cajones o colectivos identitarios.

En definitiva es un *instalarse* (como Alby Álamo, ilustración 35) en la incertidumbre, como protección contra lo fundamental, contra lo dogmático. El artista debe abonarse al fracaso. Samuel Beckett dice respecto a un artista que él es “*el primero en reconocer que ser artista es fracasar, que nadie más fracasa así, que el fracaso es su mundo*”<sup>167</sup>. Debe saber que no hay una victoria segura, ni siquiera una victoria posible. No hay ninguna promesa de estabilidad. Además, si, como dice Bataille, el estado permanente de angustia es algo propio del hombre<sup>168</sup>; entonces, el fundamentalismo o las posiciones que buscan la permanencia, son precisamente las posiciones menos estables, por la propia naturaleza humana.

Sin embargo, no hay que confundir la labor que ejerce el arte en este aspecto concreto con la que pudo tener anteriormente como guía de la cultura en un sentido general. Hoy es una realidad más y no ejerce ningún liderazgo. No muestra la verdad o el camino a seguir. Según Bauman:

el arte comparte la condición de la cultura posmoderna del *simulacro* y no de la *representación*. El arte constituye actualmente una de las muchas realidades alternativas (...) y cada realidad posee su propio acervo de supuestos tácitos y de procedimientos y mecanismos declarados públicamente para su autoafirmación y autenticación<sup>169</sup>.

No hay un arte o una clase de arte que nos diga cómo debemos ser; sino que se vierten muchos imperativos contradictorios. José Otero, por ejemplo, considera “que el arte patina cuando trata de solventar problemas como la inmigración, la guerra de Iraq, etcétera (...) La labor del artista es ésa, modificar nuestra visión, nuestro entendimiento

---

<sup>167</sup> AUSTER, P. *La noche del oráculo*. p.193.

<sup>168</sup> BATAILLE, G. *El erotismo*. p. 91.

<sup>169</sup> BAUMAN, Z. *La posmodernidad y sus descontentos*. p. 128.

de lo que ocurre, no las cosas en sí mismas. Si nuestra mirada cambia, las cosas acaban efectivamente por cambiar”<sup>170</sup>. En este terreno en el que, a nuestro entender, el arte pierde legitimidad, suele desarrollarse un trabajo creativo de tintes políticos que se carga de mensajes directos y apocalípticos. Esta innecesaria negatividad se encuentra, para Otero, por ejemplo, en los frecuentes “aspavientos adolescentes de la tardovanguardia”<sup>171</sup> (a los que hemos hecho alusión puntualmente).

Hay que buscar otro modo de cambiar las cosas al margen de emitir enunciados dogmáticos. Éstos pierden en arte legitimidad y capacidad performativa. Todo se puede cuestionar y el artista debe ponerse manos a la obra en este cometido. El nuevo poder se encuentra en la capacidad para subvertir las verdades absolutas o los senderos guiados. En definitiva, el artista puede adscribir nuevos significados a todas las cosas desde su subjetividad; basándose para ello en la inestabilidad del lenguaje que ya hemos nombrado. Esta función o labor es definida, de nuevo, por Zygmunt Bauman en los siguientes términos:

el arte posmoderno es una fuerza crítica y emancipadora en la medida en que obliga al artista, ahora libre de esquemas vinculantes y de métodos a prueba de tontos, y al espectador oyente, a involucrarse en el proceso de comprender/interpretar/crear significados, el cual inevitablemente une las cuestiones de la verdad objetiva y los fundamentos subjetivos de la realidad. Al hacerlo, libera las posibilidades de la vida, que son infinitas, de la tiranía del consenso, que es –debe ser, no puede sino ser– privativa e incapacitadora. El significado del arte moderno, en mi opinión, es abrir por completo la verja al arte del significado<sup>172</sup>

No es necesario mostrar una visión consensuada de la realidad. Ésta sólo está para ser subvertida. El arte no puede servir de guía desde que se ha encerrado en sí mismo y no hace más que auto-citarse. El recurso de la ironía se asocia con este nuevo estatus deslegitimado de la creación artística. Antes que guiar los pasos de los hombres, los desorienta a través de “los dos aspectos de la dialéctica de la ironía, primero la autonegación, después la autoparodia, partiendo siempre (...) de convertir el arte en tema en sí mismo”<sup>173</sup>. La acción del arte tiene cada vez una incidencia menor sobre el pensamiento, pero no por ello debe renunciar a la labor que antes hemos descrito, a pesar de que ésta sólo tenga efecto sobre una minoría.

---

<sup>170</sup> SANTA ANA, M. de. “La pintura debe de enfrentarse al mundo manteniendo una distancia relativa” (entrevista a José Otero). p. 24.

<sup>171</sup> OTERO, J. Texto en *Creación Injuve 2007* (exposición). p. 222.

<sup>172</sup> BAUMAN, Z. *La posmodernidad y sus descontentos*. p. 140.

<sup>173</sup> HERNÁNDEZ, D. *La ironía estética: estética romántica y arte moderno*. pp. 78-79.

En *El país de las últimas cosas* de Paul Auster; existen unos personajes que definen de un modo aproximado lo que anteriormente he llamado labor didáctica del artista, entendiendo ésta como una postura un tanto sacrificada. Se trata de los corredores. En medio del caos que reina en esta ciudad imaginaria y aislada misteriosamente del resto del mundo, muchos de los personajes buscan el modo más efectivo de suicidarse. De hecho, el suicidio es una práctica común en ese lugar. Unos se tiran de los edificios y otros en cambio corren hasta la muerte. Parece una práctica sin más sentido que el de morir, pero esta carrera también exige una preparación, hay que entrenarse para morir de este modo. Como dice Auster, “Resulta irónico, pero para poder matarse corriendo, primero hay que entrenarse para ser un buen corredor, de lo contrario nadie tiene la fuerza para llegar lo suficientemente lejos”<sup>174</sup>. José Otero es perfectamente consciente de su papel de corredor, pues considera “... el arte como una carrera de fondo, un recorrido estético y ético que modificará nuestra mirada y modelos de deseo”<sup>175</sup>. El final de esta carrera es la muerte, pero lo importante es tener capacidad para llegar hasta ella con cierta clase. *Toda muerte se convierte en un suicidio*, como he dicho más arriba citando a Borges. Como otros actos de la vida, adquiere cierto carácter artístico en el sentido en que nos figuramos como agentes de ésta.

Sin embargo, esta muerte con clase, no sobrevalora la definición de la identidad personal de los artistas. Nada más lejos de su intención. Ejerciendo el papel de los corredores o del hombre sin contenido de Agamben, éstos se sacrifican y sacrifican con ello su identidad artística y el valor que su obra adquiere en función de ésta. *El intercambio clandestino de camisetas* de Martín y Sicilia (ilustración 41), es un claro ejemplo al respecto. Nos hace ver la agresión contra el concepto de genio que puede suponer la asociación entre los dos canarios. No se sabe quién realmente hace cada cosa en los cuadros o quien los idea. La camisa aparece entonces como la identidad (creadora) intercambiable. En esta obra, que titula a un conjunto de pinturas, asistimos al acuerdo secreto de la creación; al trato que luego provocará la confusión en el espectador de no poder atribuir los méritos a uno u otro. A este tema de la autoría puede referirse también *El sublime acto de la creación* (1970) del Equipo Crónica. Los pintores se encuentran en su estudio, en pleno trabajo, rodeados de aquellos elementos icónicos de la pintura española que luego utilizan. Otra aproximación más a la cuestión en Martín y Sicilia se encuentra en el temprano *En la Academia* (1996) (ilustración 28),

---

<sup>174</sup> AUSTER, P. *El país de las últimas cosas*. p. 23.

<sup>175</sup> OTERO, J. “Cuadros de formación” (nota de prensa). Sin página.

donde Sicilia muestra un gesto de asombro *velazquiano* ante la visita inesperada que puede resolver el acuerdo secreto creativo que los dos artistas guardan con recelo.

Ya no interesa el conseguir ser un genio inmortal sino colaborar de un modo colectivo en esta suerte de pedagogía que hemos ido definiendo. La inmortalidad ha perdido el halo de romanticismo que pudo tener anteriormente. No se trata de que la muerte ya no nos asuste, ni mucho menos. Pero lo que antes pudo sustentar la posibilidad de una existencia eterna se ha desmoronado. Por un lado, la inutilidad de la religión, y, por otro, los frecuentes relatos fantasiosos que atribuyen a la inmortalidad aspectos negativos. Aquí un par de ejemplos:

1. En *Los viajes de Gulliver* de Swift, el protagonista, entre los numerosos lugares que visita, se encuentra uno en el que viven unos seres inmortales. Se trata del reino de *Luggnagg* y estos seres son los *Strulbruggs*. Gulliver tiene la inquietud de establecer contacto con ellos basándose en los mitos contruidos sobre la inmortalidad (esperando que sean tremendamente sabios), pero los habitantes del lugar se lo desaconsejan. Éstos no tienen ningún respeto por estos inmortales, pues se trata de humanos desprovistos ya de consciencia, absolutamente adocenados, que reúnen todos los defectos de las personas comunes. La inmortalidad carece de valor para los habitantes de este lugar, “Tan sólo en esta isla de Luggnagg las ansias de vivir no eran tan acuciantes, ante el ejemplo de los *struldruggs*, a quienes de manera constante tenían ante sus ojos”<sup>176</sup>.

2. Borges en el relato *El inmortal* describe a un sujeto que, en definitiva, deja de ser sujeto. Si más arriba hablaba de la negativa del hombre posmoderno a definirse en torno al binomio nombre-profesión, ahora esta indefinición se vuelve forzosa para alguien que ha ejercido, gracias a su condición de inmortal, numerosas profesiones y que ha tenido numerosos nombres. Pierde la posibilidad de ser nombrado de un modo más o menos exacto. Como dice Borges: “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy”<sup>177</sup>.

De todo lo anterior se extrae un modo de proceder en arte que asume ya la pérdida de un papel preponderante en el ámbito social. Otero considera que “«La buena forma» de la obra de [este] arte es eso que atrapa a la mirada y la obliga a volver sobre sí una y otra vez, sobre sus calidades, sus trabajos, sus capas, su tempo (...) Prefiero dejar en vilo

---

<sup>176</sup> SWIFT, G. *Los viajes de Gulliver*. p. 194.

<sup>177</sup> BORGES, J. L. *Narraciones*. p. 146

esa tensión para explorar el misterio de lo visible”<sup>178</sup>. El artista plantea de modo solvente aquel *instalarse en el caos*. Pero si hay un concepto que unifica todo lo hablado sobre la labor del artista sería el de la seducción de Baudrillard, que es el principal recurso que se utiliza, de un modo más o menos consciente, en los trabajos citados. La técnica de no mostrar nunca las cosas directamente, de jugar conscientemente con la ambigüedad para disparar el mayor número posible de significados, de crear normas no normalizables o vocabularios impronunciables. Primero se tiende una mano a alguien, a un espectador, (por ejemplo, se utilizan recursos del lenguaje) para luego tirarlo al abismo (hacer ver su inutilidad).

---

<sup>178</sup> SANTA ANA, M. de. “La pintura debe de enfrentarse al mundo manteniendo una distancia relativa” (entrevista a José Otero). p. 24.

#### 4. Capítulo 2: Lenguajes Primigenios.

##### a. El lenguaje puesto en cuestión.



15. *La otra cara* (1995). Juan Hidalgo.

Hemos definido la labor del artista como aquella que, frente a los fanatismos, nos hace presente el caos y nos ayuda a convivir con él. La principal herramienta al alcance para este fin es la de la seducción. Ésta nos enseña a valorar aquello que está por definir y que nunca será definido, como el propio yo. Ni siquiera puede uno enunciarse con garantías. El yo que pronunciaba Descartes con tanta certeza ha quedado ya desautorizado en el momento en que hemos percibido la fragilidad del lenguaje. El mismo yo sobre el que el filósofo descargaba plena responsabilidad en la designación de cualquier objeto a su alcance. Pero no debemos tener un trato especial en la medida en que, como las cosas, estamos supeditados al lenguaje. Éste se ha convertido en el contexto de la postmodernidad en un comportamiento dotado del mayor patetismo. Sobretudo cuando se pretende un lenguaje que aporte sentido. Nada (ni nosotros

mismos) puede *ser*, en la medida en que no puede ser nombrado (y viceversa). Por lo tanto, resulta irrisorio el comportamiento de aquel que ejerce un supuesto poder sobre las cosas cuando las pronuncia. Dice Brea que la lengua “no ha servido sino para el frustrado intento de retener EN EL ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN justo *lo que no era*”<sup>179</sup>.

Lo que queda es un sujeto en un constante autocompletarse; un autodefinido con casillas vacías que debemos rellenar con nuestras propias letras. Todo esto ya lo hemos introducido en el capítulo anterior cuando hablábamos de la narratividad, de su exclusivo valor práctico y de su escasa credibilidad. Louise Bourgeois, una artista a la que ya hemos hecho referencia en varias ocasiones, es perfectamente consciente de la falta de verdad en el lenguaje y en lo narrativo. El texto que incluyo a continuación, extraído del documental *Chère Louis* de Brigitte Cornand, lo evidencia. Dice la artista: “Hoy día todo se reduce a un asunto de miradas y palabras, como se puede observar. Las miradas nos resultan bastante más importantes que las palabras. Las miradas no pueden engañar. Con las palabras puedes mentir todo el día sin parar y nadie se va a enterar”<sup>180</sup>.

Tiene perfecta razón: la narratividad no tiene ya ningún valor y por ello no puede transmitir verdades colectivas. El comentario de José Luis Pardo sobre la trama (la cultura) y la urdimbre (la técnica) supone un nuevo argumento al respecto: “Atrofia de la trama porque parece como si, justamente en el momento en que la técnica se convierte en la –nueva o falsa– «naturaleza» (...) la cultura ya no pueda ser capaz de tramar como antes argumentos en ese telar, como si a los hombres de raíces europeas ya no les supiera a nada su propia vida”<sup>181</sup>. No hay una trama compartida sobre nuestro devenir común, sino múltiples interpretaciones de ésta. Ya no hay *Historias comunes* (colectivas) porque sólo son posibles otro tipo de *historias comunes* (las cotidianas).

El lenguaje posee de por sí otras limitaciones. Para empezar, hay una distancia insalvable entre lo que existe inicialmente en nuestra mente y lo que decimos (entre el pensamiento y el lenguaje). Ya desde Cicerón, ni más ni menos, se planteaba este problema como la *egestas verborum* de la lengua; como su incapacidad para hacer de intermediaria de la filosofía y el pensamiento<sup>182</sup>. Primero, el abismo se manifiesta entre

---

<sup>179</sup> BREA, J. L. *Un ruido secreto*. p. 106.

<sup>180</sup> BOURGEOIS, L. *Destrucción del padre*. p. 159.

<sup>181</sup> PARDO, J. L. “La obra de arte en la época de su modulación serial (Ensayo sobre la falta de argumentos)” en MOLINUEVO, J. L. (ed.) *¿Deshumanización del arte?* p. 18.

<sup>182</sup> cfr. BLUMENBERG, H. *Las realidades en que vivimos*. p. 143.

lo que pensamos y lo que decimos; luego, entre el lenguaje y las cosas que procura supeditar a él. Percibimos las palabras como grandes categorías bajo las que organizamos el mundo, pero nos son insuficientes para arrojar luz sobre los casos particulares. A veces desinforman sobre las cosas más de lo que informan, ya que intentan adscribirlo todo a categorías. El lenguaje nos produce el mismo extrañamiento que siente el personaje de *Azul* en el relato *Fantasma* de Paul Auster. Se trata de un detective (profesión común en los relatos de este escritor) que escribe informes sobre las actividades de otro sujeto que observa desde el edificio de enfrente. En un momento determinado los informes se le hacen raros, el texto se le hace extraño. De hecho, el narrador dice lo siguiente: “Por primera vez en su experiencia de escribir informes, descubre que las palabras no necesariamente sirven, que pueden oscurecer lo que están intentando decir. Azul mira a su alrededor y fija su atención en varios objetos, uno detrás de otro. Ve la lámpara y se dice a sí mismo: Lámpara”<sup>183</sup>. A veces nos resulta extraño cómo suena una palabra determinada; otras veces, el procedimiento que siguen las palabras para designar las cosas. Cuando decimos lámpara, estamos negando la individualidad de la lámpara a la que nos referimos. Lo que hacemos es evitar nombrar la lámpara concreta en su individualidad, con sus propias características. Hacemos que la lámpara desaparezca al incluirla en una categoría.

Ya vimos como el niño de *La ciudad de cristal* de Paul Auster desdobra la personalidad del protagonista del relato cuando se despide de sí mismo (*Adiós, yo*), ya que ambos personajes se llaman del mismo modo. ¿Por qué razón no habrían de ser literalmente la misma persona? Así ha de ser si nos atenemos a la verdad del lenguaje y admitimos que ninguno de los otros aspectos que podría definirnos tiene ya la más mínima entidad. Sin embargo, es al lenguaje y a su construcción narrativa, como ya hemos visto, a lo único que podemos aferrarnos. Nuestra historia personal es un conjunto de fragmentos narrativos. Dice Giddens que “el único sujeto es un sujeto descentrado que encuentra su identidad en los fragmentos del lenguaje o el discurso”<sup>184</sup>. Sólo podemos trabajar sobre el lenguaje, muy a nuestro pesar, porque éste constituye, como decíamos, nuestra naturaleza.

De otra limitación de las palabras son víctimas los personajes de *El país de las últimas cosas* de Paul Auster: el hecho de que además no haya uno, sino infinitos lenguajes. Debido a la situación adocenante del lugar en el que transcurre el relato, para

---

<sup>183</sup> AUSTER, P. *La trilogía de Nueva York*. p. 162.

<sup>184</sup> GIDDENS, A. *Modernidad e Identidad del yo*. p. 216.

no combatir los sinsentidos que se dan diariamente, cada uno se aísla poco a poco en sí mismo. Dice el narrador que “cada persona habla su propia lengua, y a medida que disminuyen los conceptos con significado común, se hace más difícil comunicarse con los demás”<sup>185</sup>. El lenguaje en esta situación de caos no tiene nada que hacer. Nos da la espalda y nos desentendemos de él. Pero esta sensación de incomunicación es muy cercana a nuestra realidad cotidiana. La presencia cada vez más acuciante de la diferencia hace que se perciba en mayor medida este conglomerado de lenguajes. Nos cuesta comunicarnos por las carencias del nuestro propio y por sus particularidades.

El lenguaje sería algo así como un sistema enfermo. Dice Brea acertadamente: “no hay lenguaje nunca, sino sintomatología, ideologías, el tráfico interesado de lenguas y los decires”<sup>186</sup>. No es posible expresar algo con la más mínima precisión. No podemos acceder a las cosas por mucho que nos empeñemos. Sólo podemos bosquejarlas manifestando en nuestro hablar sutiles cambios de estado, que son lo que se percibe e interpreta. Si analizamos objetivamente la construcción de casi cualquier lengua, vemos que no es más que la sucesión de una serie de casos particulares. Cualquier gramática es una invención con la que nos recreamos en nuestra falsa sensación de seguridad. Nos empeñamos en reducirlo todo a reglas gramaticales, pero cuando más nos internamos en el conocimiento de un idioma, más excepciones aprendemos. Al final, todo son excepciones.

Por ello, no es el artista el que desordena el mundo con su lenguaje; no es necesario que el artista intervenga. De hecho, la actuación subversiva de éste puede no tratarse de una subversión como tal. El creador no desordena el mundo, sino que revela su desorden real, es decir, el hecho de que se fundamente en un código comunicativo incapaz de cumplir las tareas que se le destinan. Por ello, la imagen combativa del creador queda ya desacreditada. El conflicto no se crea, sino que existe de antemano aunque nos empeñemos en negarlo. Sin embargo, sí es cierto que esta tarea de develamiento exige al artista cierta valentía para enfrentarse, de modo directo, al desorden del mundo. Magritte poseería esta valentía según lo que comenta María Condor:

El verdadero surrealismo, en este caso, está en el mundo exterior, no dentro de nosotros; el absurdo nos envuelve, nos cerca. Muchos de nosotros escapamos a él racionalizando, poniendo orden, dejando a un lado el caos; Magritte se enfrenta a él sin más, con loable valentía, y para colmo logra crear imágenes unas veces

---

<sup>185</sup> AUSTER, P. *El país de las últimas cosas*. p. 103.

<sup>186</sup> BREA, J. L. *Un ruido secreto*. p. 74.

simplemente llamativas y otras de una belleza y una enjundia poética extraordinarias<sup>187</sup>

El francés revela el desorden preexistente, pero el procedimiento no es el rechazo frontal al intento de racionalización, sino la búsqueda de otros caminos más creativos. Su postura posmodernista no se enfrenta al poder –no se trata de una postura de oposición–, sino que lo seduce (no feminismo, por ejemplo, sino postfeminismo). Sólo un lenguaje seductor evitará ser sometido por lo racional.

La lengua se convierte, como consecuencia de todo lo que hemos descrito, en el plan b al que siempre habremos de recurrir. Como los personajes de la obra homónima de Martín y Sicilia (*Plan B*, 2005 –ilustración 29–), estamos preparados para lo peor. Nos armamos hasta los dientes porque el lenguaje ya no nos puede traer nada bueno. Acudimos a él con cierto recelo aún a sabiendas de que no nos puede decir nada cierto sobre la realidad. Está divorciada de ella y de nuestro pensamiento. Y este divorcio nos crea inseguridad, pero también nos da una lección de humildad. Nuestra verdad no puede ser más legítima que otra, porque es el lenguaje la que la construye. Dice Brea que “no cabe una interpretación definitiva y global del mundo”<sup>188</sup>. El hombre no es ya el centro de todas las realidades. Su capacidad para designar y clasificar ha quedado herida de gravedad.

Auster, de nuevo, presenta en *La ciudad de cristal*<sup>189</sup> al personaje del que hemos extraído la formulación de *lenguaje primigenio*. Se trata de un señor mayor llamado Stillman. Es un antiguo profesor en la universidad que acaba de salir de una clínica psiquiátrica (según se deduce del texto) en la que estuvo recluido por mantener a su hijo encerrado algún tiempo, en una época muy temprana de su infancia. En realidad, la intención que tenía con este comportamiento estaba muy en relación con la inconsistencia del lenguaje. Pretendía que su hijo tuviera la posibilidad de experimentar las cosas directamente, sin la inútil mediación del lenguaje. Tras este periodo, el niño comienza a criarse en un ambiente normal, aunque, aún así, da lugar con el tiempo a un adulto profundamente inseguro, incapaz de formar enunciados con sentido y que ha de contratar al protagonista de la historia, Daniel Quin, para que lo proteja de la inminente salida de su padre de la cárcel.

---

<sup>187</sup> CONDOR, M. “Magritte: Misterio e incongruencia del mundo” en CONDOR, M. (presentación). *Magritte*. p. 8.

<sup>188</sup> BREA, J. L. *Un ruido secreto*. p. 50.

<sup>189</sup> AUSTER, P. *La trilogía de Nueva York*.

Daniel sigue al Stillman que ha salido en libertad. Lo vigila, ejerce de detective (sin serlo, por cierto) y recorre con este anciano sus trayectos diarios. En un primer término, se le ocurre dibujar los itinerarios sobre el mapa y resultan formar las letras del enunciado *The Tower of Babel*. Es curiosa la presencia del lenguaje en acciones aparentemente intrascendentes y la remisión a un mito que habla de su inutilidad. Finalmente, Quin se decide a hablar con el anciano y preguntarle sobre el objeto de sus paseos y las anotaciones que éste hace. Resulta que su labor consiste en ir poniéndole un nombre diferenciado a cada una de las cosas de la realidad. El anciano le explica que el lenguaje está peleado con las cosas desde la caída del hombre del paraíso. Debido a ello, es incapaz de nombrar nada. Un paraguas no define a todos los paraguas, ni una columna a todas las columnas. Auster lo relata del siguiente modo:

Stillman (...) mostró que su uso [de las palabras] anterior a la caída estaba libre de connotaciones morales, mientras que su uso posterior a la caída era oscuro, ambiguo, informado por el conocimiento del mal. La única tarea de Adán en el Edén había sido inventar el lenguaje, ponerle nombre a cada criatura y a cada cosa. En aquel estado de inocencia, su lengua había ido derecha al corazón del mundo. Sus palabras no habían sido simplemente añadidas a las cosas que veía, sino que revelaban su esencia (...) Después de la caída, esto ya no era cierto. Los nombres se separaron de las cosas (...) La historia del Edén, por lo tanto, no sólo narra la caída del hombre, sino la caída del lenguaje<sup>190</sup>

Poner nombre a cada una de las cosas en su particularidad es lo que considera más oportuno. El propio Quin, detective improvisado del relato, llega a tal estado de obsesión con esta investigación, que acampa, durante un periodo indeterminado de tiempo (mucho, en cualquier caso), en un callejón frente a la casa del personaje al que protege, para evitar que el Stillman viejo pueda acceder. Dice Auster: “La mente de Quin se dispersó. Llegó a un país de fragmentos, un lugar de cosas sin palabras y palabras sin cosas”<sup>191</sup>. Daniel llega a un estado alucinatorio en el que percibe claramente las incongruencias entre las palabras y los objetos, la fragmentación inmanente al lenguaje. Se ve a sí mismo como una incongruencia y desaparece sin dejar rastro. Puede que éste sea para Auster el único aparatoso modo de convertirse en esencia de algo, de eliminar la mediación del lenguaje.

Que cada cosa particular tenga un único nombre asociado es, para el viejo Stillman, lo único que puede evitar los desacuerdos entre las palabras y las cosas. Con este fin, es con el que los artistas crean cientos de lenguas, que son nuevos *lenguajes*

---

<sup>190</sup> óp. cit. p. 51.

<sup>191</sup> óp. cit. p. 82.

*adaníticos o primigenios*. Se trata de lenguas construidas a partir de la inclusión en la conversación de los absurdos y las descontextualizaciones del original gramatical.<sup>192</sup>

Existen otros ejemplos que complementan el abanico referencial del que parte el concepto que tratamos. Uno de ellos, literario, es *Funes el memorioso* de Borges; otro personaje que también pone nombre a todo individualmente. Percibe como las cosas nunca son las mismas; es consciente de cada una de las modificaciones que en ellas se producen. El más mínimo cambio de situación o de tiempo, crea algo nuevo que precisa ser designado otra vez. En Stillman, la necesidad de nombrar las cosas es antropológica; en Funes, personal. Es su capacidad mental la que le permite (le obliga a) procurar un nombre para todo. No valen los nombres categóricos. Comenta el narrador que incluso una lengua que nombre las cosas en su particularidad le resultaría a Funes ambigua, pues este lenguaje no tiene en cuenta el factor temporal. También dice Borges que: “Su propia cara, sus propias manos lo sorprendían cada vez (...) era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso (...) Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo”<sup>193</sup>. El intento de reconciliar las cosas con las palabras lleva al personaje a un estado de descontrol. En definitiva, de este relato se extrae que no es posible un lenguaje definitivo. Y es que el concepto que postulamos aquí para el primigenio es el de un lenguaje inacabado; pues todo dialecto que se presenta como definitivo revela su debilidad.

Borges desarrolla otros relatos en los que evidencia la incapacidad de la lengua, digamos, *normativa*. Es el caso de su famoso *El aleph*. Aquí el personaje narra una especie de situación mística que ha vivido en la que experimenta la simultaneidad. Percibe las cosas directamente, sin la mediación de un lenguaje insuficiente. Antes de comenzar la narración dice: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es”<sup>194</sup>. Con ello, Borges vuelve a incidir sobre las limitaciones de las palabras.

Sin embargo, a veces el lenguaje abandona su tiranía en otros ejemplos literarios, que no pasan de ser supuestos sin una aplicación real. Dice el narrador sobre el personaje de Benjamin Sachs en *Leviatán* que “Las palabras y las cosas se emparejaban para él, mientras que para mí se separaban continuamente, volaban en cien direcciones

---

<sup>192</sup> En el texto que sigue se hablará de dos conceptos básicos del lenguaje. Cuando se nombre *el lenguaje* sin más, se referirá al lenguaje normativo o al lenguaje de modo general. En caso contrario se estará hablando del *lenguaje primigenio (primero, adanítico)*. En cualquier caso, el contexto no dará lugar a dudas al respecto.

<sup>193</sup> BORGES, J. L. *Narraciones*. p. 123.

<sup>194</sup> óp. cit. p. 188.

diferentes”<sup>195</sup>. Sachs es un personaje que resulta especialmente curioso. Ya describimos con anterioridad que tenía una *conducta humana sin sentido*. Cambia brutalmente de identidad y no mantiene lazos ni condicionamientos que lo aten a su pasado. Tal vez por ello puede haber conseguido realmente convivir con el caos y aceptar el sin sentido del comportamiento humano sin la más mínima resistencia. Puede haberse lanzado al vacío de la identidad y también al vacío del lenguaje, llegando de este modo a percibir las cosas en su esencia. Sin embargo, se trata, como hemos dicho, de un supuesto narrativo. Y ya hemos hablado de la cuestionable verosimilitud de la narración.

Por otra parte, hay determinado tipo de manifestaciones que pueden aproximarse más a la concepción de un lenguaje primigenio entendido como liberado de la mediación de las palabras. Existe un lenguaje, de hecho, que, en lo puramente práctico, en lo que realmente lo define, podría acercarse bastante a esta definición. Nos referimos a la música; siempre y cuando nos desprendamos de todo su sistema de fijación (escritura) y de todas las interpretaciones textuales que se atreven con aspectos que se salen de lo puramente técnico –lo único sobre lo que realmente se debería hablar–; es decir, cuando nos centremos en lo puramente sonoro y en las sensaciones desinteresadas que produce. Y es que toda interpretación de música debe ser práctica. Sólo cabe tomar el instrumento correspondiente y realizarla. Cualquier texto que intente hablar de algo más allá de la tecnología musical debe ser consciente de que hay poco en lo que se puedan sostener sus ideas. Se tratará de valoraciones subjetivas en las que el propio lenguaje muestra sus debilidades al intentar transcribir otro lenguaje (el musical) que no puede ser reducido a un texto. Brea describe la música como “un sistema primario, primero, no traducible”<sup>196</sup>. En ningún otro campo se puede acceder a esta pureza; sólo aspirar a ella. Sin embargo, puede resultar interesante el quedarnos en la aspiración. La música sería entonces un modelo a imitar, una especie de objetivo inalcanzable.

Pero a la música debemos sumar otros momentos en los que el lenguaje pierde su carácter limitador, como el erotismo o la muerte. Dice Bataille: “¿Qué sería de nosotros sin el lenguaje? Nos hizo ser lo que somos. Sólo él revela, en el límite, el momento soberano en que ya no rige. Pero al final el que habla confiesa su impotencia.”<sup>197</sup>. En el momento erótico, el clímax sexual, abandonamos nuestra individualidad, dejamos de ser seres discontinuos y perdemos la capacidad de nombrarnos. Cuando intentamos

---

<sup>195</sup> AUSTER, P. *Leviatán*. p. 64.

<sup>196</sup> BREA, J. L. *Un ruido secreto*. p. 144.

<sup>197</sup> BATAILLE, G. *El erotismo*. p. 280.

compartir este hecho mediante el habla, pierde todo lo que lo caracteriza: su ausencia de definición. Pero además, la existencia del lenguaje es lo que nos permite discriminar esos momentos en los que ya no tiene poder ninguno, en los que no existe.

El arte podría aspirar entonces a convertirse en uno de estos ámbitos sobre los que ya no rige el lenguaje (en los que *aún* no rige), algo así como lo que según Blumenberg fue la poesía. Este autor dice: “Mientras se pudo creer que éste es el genuino «lenguaje primigenio» de una época primitiva (...) la poesía [o el arte, para nuestro caso] aparecía como el resto fatigosamente salvado de una caída secular en la prosa”<sup>198</sup>. Sin embargo, no hablamos de ese mítico lenguaje adanítico, sino de un ámbito en el que el lenguaje convencional se ve parcialmente subvertido. Esta subversión es fácilmente perceptible en la poesía por su capacidad de multiplicar los significados y las interpretaciones. Blumenberg continúa diciendo que, de hecho, con esta forma del discurso literario, se *reaviva la polisemia*.

Puede que el objetivo para los artistas sea la aspiración circular de crear un lenguaje primario como el musical o el del clímax sexual sin conseguir nunca emparejar realmente palabras y cosas. Tal vez esta labor consista en tender a crear pequeños clímax o ámbitos en los que no haya lenguaje; aunque se trate de un propósito negado ya de entrada. No podemos acceder a las cosas directamente pero, como mínimo, creando otros muchos lenguajes, este hecho se hace evidente. Dice Nicole Everaert-Desmedt:

Nosotros no tenemos un acceso inmediato a lo real; nos constituimos una representación de la realidad con la ayuda de una interpretación de orden simbólico. Tal interpretación reposa sobre unos códigos culturales compartidos (...) A partir de ahí, toda tentativa de pensar «diferente», de concebir de otra forma lo real, implica una actividad de deconstrucción y de reconstrucción de códigos<sup>199</sup>

Este proceso de deconstrucción y reconstrucción es personal. Por lo tanto, puede haber tantos lenguajes primigenios resultantes como sujetos que los desarrollan. Se pueden crear códigos de aprehensión de lo real que no concuerden con el código normativo; códigos propios. El término primigenio es usado desde la ironía, pues esos lenguajes nunca van a responder a tal definición aunque aspiren a ella. Se tratará más bien de una renuncia al ámbito de la *primaridad* (de un acceder a lo primario) por la *terceridad*. Stillman, el señor anciano de Auster, nos orientó ya acerca de un posible

---

<sup>198</sup> BLUMENBERG, H. *Las realidades en que vivimos*. p. 149.

<sup>199</sup> EVERAERT-DESMEDT, N. “la comunicación artística: subversión de las reglas y nuevo conocimiento” en FERNÁNDEZ, B. (coord.) *Ver y leer a Magritte*. p. 78.

proceder en relación con el lenguaje que parte de este cuestionamiento de nuestra aprehensión de lo real. El artista se toma en serio este trabajo de nombrar lo particular, pues cree que es esto lo que debe hacer, aunque no mejore su comunicación con los demás. Su lenguaje primigenio personal no es más que un lenguaje de los casos particulares que pudo memorizar antes de que se generaran más.

Y puede que la periferia sea un buen lugar en el que producir estos lenguajes alternativos, si ésta posee, como dice Victoria Combalía, cierta *virginidad de la mirada*<sup>200</sup>. No puede haber, por tanto, un lugar mejor en el que basar la creación de este nuevo lenguaje que el nuevo paraíso. Con el factor favorable de la virginidad que se asocia al terreno canario nos pondremos manos a la obra y, como Stillman, encerraremos a nuestros hijos durante toda su infancia para que experimenten las cosas directamente o nos convertiremos nosotros mismos en niños que reinventan el lenguaje. Un nombre para cada cosa y para cada variedad de cada cosa que dará lugar a un lenguaje preciso hasta la extenuación y portador de un vocabulario inabarcable por el hombre, o a muchos lenguajes igualmente inaprensibles. El caso es volver a empezar, partir desde cero, desde las palabras cero (término éste que comentaremos más adelante) y desde el proceso de renombrar todo que realiza el personaje de Auster (deconstrucción y reconstrucción). Tal vez la *costurera* de Alby Álamo suponga un ejemplo al respecto (ilustración 2). Se trata de un personaje que configura una historia particular. Construye la trama (José Luis Pardo) de una historia común (cotidiana) que inmediatamente se deshace y se vuelve a construir. Proceso cíclico sin solución de finalidad.

El punto de vista opuesto son las *Presencias reales* de Steiner. Este autor propone una sociedad utópica en la que nos enfrentemos a las cosas directamente sin intermediarios. Ahora todo es interpretación de la interpretación y se nos separa de la experimentación directa. El objetivo sería un lenguaje primario en el que no hagan falta siquiera palabras. Steiner propugna una “política de lo primario; de inmediateces con respecto a los textos, las obras de arte y las composiciones musicales (...) desprovista (...) «de metatextos»”<sup>201</sup>. El autor postula este lenguaje, como el Stillman de Auster, como algo posible. Ambos no parecen conscientes del fracaso que de antemano suponen las palabras.

La idea de una lengua de presencias reales puede, en principio, resultar atractiva. Pero ¿Es realmente eso lo que queremos? ¿Un lenguaje definitivo que tenga poder sobre

---

<sup>200</sup> COMBALÍA, V. “Insulares del mundo” en *Mundo, Magia, Memoria* (exposición). p. 12.

<sup>201</sup> STEINER, G. *Presencias reales*. p. 17.

las cosas que designa? ¿No sería más interesante tender infinitamente a su consecución, pero sin conseguirlo? Un habla cuando se pretende esencial es sinónimo de opresión. Su fundamentalismo intenta supeditar todo a sus categorías (hombre, mujer, lámpara, paraguas,...). Un lenguaje que no se pretendiera sino que fuera, de hecho, esencial, supondría un peligro. Es esta la sensación que expresa el narrador de *La noche del oráculo* de Paul Auster cuando dice “Si las palabras podían matar, entonces debía tener mucho cuidado con la lengua para no expresar jamás dudas ni ningún pensamiento negativo”<sup>202</sup>. En este relato, un personaje está convencido de que un poema escrito por él fue la causa de la muerte de su hija. Cree realmente haberla matado con un texto. Es sugerente la capacidad de nombrar las cosas en esencia, de acceder directamente a ellas, pero no lo es tanto tener este tipo de responsabilidad sobre lo que decimos o pensamos en términos del lenguaje. No queremos que *matar* realmente *mate*.

El personaje que tomábamos como referencia, Stillman, no estaba precisamente en sus cabales y realmente pensaba que este lenguaje de presencias reales era posible. Para nosotros, por supuesto, se trata más de una manera de proceder que de la búsqueda de una solución. No es posible conseguir un sólo lenguaje primigenio, sino cientos de ellos; y todos perfectamente conscientes de su derrota de antemano. No vamos a esperar nombrar las cosas en su esencia y por ello el fracaso está asociado a la propia enunciación del concepto que tratamos. Nos decía Beckett que *ser artista es fracasar*. Es prepararse para la no consecución de los objetivos. Magritte nos invita a mantenernos junto a éste. Según Marini, “Magritte rechazaba una lectura simbólica de las obras de arte. Según él, quien busca significados simbólicos «quiere algo seguro a los que agarrarse, para salvarse del vacío”<sup>203</sup>. Racionalizar o supeditar algo al lenguaje es un comportamiento obsesivo, un intento bochornoso de agarrarse a una imagen del mundo que ya no existe, al margen de cualquier posible creatividad.

Sin embargo, el lenguaje es lo único que tenemos, constituye nuestra naturaleza y es, por ello, un fracaso necesario. No puede aludir al referente de modo directo, pero es lo más parecido que tenemos a ello, pues no somos capaces de experimentar las cosas sin mediación. Por ello, el artista desarrolla su obra en torno a los códigos del lenguaje y nosotros la interpretamos. Para Debray, la interpretación es necesaria<sup>204</sup>, ya que no

---

<sup>202</sup> AUSTER, P. *La noche del oráculo*. p. 252.

<sup>203</sup> MARINI, F. “La vida y el arte” en CONDOR, M. (presentación). *Magritte*. p. 41.

<sup>204</sup> DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen*. p. 48.

podemos abordar lo visible de otro modo. A ello se debe el que el lenguaje cohabite siempre con la imagen, como dos elementos indiscernibles.

La lengua puede jugar un papel fundamental en arte, al margen de su carácter limitador. Dice José Otero que “La importancia de la interpretación, las estrategias de significación desplegadas y el énfasis en el aspecto representativo son las vías por donde el arte le da paso a la palabra, saliéndose de sí mismo, como un resorte que activa la conversación”<sup>205</sup>. Se extraen de ello dos elementos básicos: la capacidad del lenguaje para disparar las interpretaciones y los significados de una obra dada; y el uso positivo que el artista puede realizar de este recurso. Puede que el concepto que introducimos más concretamente sea la *ambigüedad*; más como herramienta de trabajo, que como obstáculo. El lenguaje es usado de este modo en múltiples maneras (de modo gráfico, de modo funcional, etc.). No se trata de hacerle frente, sino de desarrollar sus posibilidades (si no puedes con tu enemigo...). Blumenberg habla en un sentido negativo de “el abandonarse al lenguaje como a un lenguaje que habla por sí mismo”<sup>206</sup>. Se refiere al hecho de considerar la lengua normativa como realmente efectiva, sin cuestionarnos nada sobre ella; y en ese sentido tiene razón. Sin embargo, puede que sí sea necesario un *abandonarse al lenguaje*, pero a uno primigenio; a uno fracasado que acuda a las palabras de modo creativo, que las acepte felizmente a cambio del derecho de manipularlas como le plazca y modificar así la realidad que a ellas se asocia.

---

<sup>205</sup> OTERO, J. “Cuadros de formación” (nota de prensa). Sin página.

<sup>206</sup> BLUMENBERG, H. *Las realidades en que vivimos*. p. 147.

## b. Titulares.



16. *Atrapados en el ascensor* (1997). Martín y Sicilia.

Existen, por supuesto, tantos procedimientos para la creación de un lenguaje primigenio como lenguajes primigenios en sí. El nombrar otra vez todas las cosas presenta en arte muchas variaciones y algunas se recogen en lo que sigue. Este encabezado supone de nuevo cierta confianza en el lenguaje o, al menos, cierto abandono a sus limitadas posibilidades. Baudrillard no considera legítimos los discursos que este genera. Según este autor “todo discurso interpretativo es lo menos seductor que hay (...) sus estragos son incalculables en el dominio de las apariencias, sino que bien podría ser que hubiera un profundo error en esta búsqueda privilegiada de un sentido oculto”<sup>207</sup>. La interpretación lingüística muchas veces debe encontrar razones para todo, no puede quedar nada sin explicar (la razón debe estar en el inconsciente del artista, en su infancia, en sus frustraciones). Este tipo de proceder no reserva nada a la seducción y podría lapidar el ámbito de ininteligibilidad que esta requiere.

Sin embargo, el texto tiene un protagonismo fundamental en el arte, ya sea en el título, en la propia imagen o en los comentarios asociados a la obra (muy a pesar de Steiner y de sus presencias reales) y este protagonismo puede afrontarse desde un punto de vista positivo. Como hemos dicho, cuando menos o más ambigua presencia tiene el texto en la imagen en sí de la obra, más la tiene fuera de ella. El trabajo de muchos artistas se interna conscientemente en este juego de interpretaciones textuales. Ocurre en

---

<sup>207</sup> BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. p. 55.

muchos de los cuadros de Hopper, de los que Renner dice que “son susceptibles de interpretación y provocan configuraciones estéticas que se abren ante todo al acceso verbal. Los huecos abiertos por los cuadros equivalen a interrupciones en contextos narrativos; los observadores y los críticos los llenan con palabras y metáforas”<sup>208</sup>. Las explicaciones textuales de arte hoy, no suelen proponerse como soluciones finales sobre el mensaje que el artista quería transmitir. Se trata sólo de textos circunstanciales que no son, precisamente, más que interpretaciones, pero que han adquirido una relevancia fundamental. No en vano, Tom Wolfe decía en 1989 que “*el Arte Moderno se ha vuelto completamente literario: las pinturas y otras obras sólo existen para ilustrar el texto*”<sup>209</sup>. El mismo autor predice una exposición antológica en Nueva York en el año dos mil en la que los protagonistas fueran los críticos y sus textos. Realmente, ya habían sido los protagonistas con anterioridad. De cualquier modo, puede que muchos artistas hoy asuman el papel antes asignado a los críticos y que realmente lo único que estén haciendo sea crear textos más que imágenes.

Si hablamos de texto, lo primero que se nos presenta en casi todos los trabajos artísticos es el título. Su manipulación, la toma de conciencia de sus posibilidades, supone un buen comienzo. La pintura, la imagen bidimensional, pertenece al terreno de lo visible que describía Debray y precisa o puede ir asociada, por tanto, a un título. Si la obra no tiene título (*Sin título*), puede que lo tenga la serie o la exposición, o que sean otras características contextuales las que la completen. El título supone una interpretación, en primera instancia, que hace el propio artista sobre su obra y que no ha de ser más legítima que otras. Al ponerlo se está mediando una realidad que ya está mediada. No olvidemos que la pintura trabaja sobre la bidimensión creando a menudo imágenes que se escapan de ella. Tenemos tan asumida la concepción del cuadro como ventana que nunca nos percatamos de que estamos mirando a una pared. Es una mediación que se ha borrado y que prácticamente no interfiere sobre otra que añadimos encima: la del lenguaje. Éste último no deja de estar presente por mucho que lo reprimamos. O mejor expresado, cuando más lo reprimimos, más presente está (cuando más pequeño es su título, cuando menos pistas se dan sobre el verdadero significado); más abundante será el texto que se genere. Así la crítica tendrá mayor responsabilidad en la elaboración del lenguaje de la obra.

---

<sup>208</sup> RENNER, R. G. *Hopper*. p. 90.

<sup>209</sup> WOLFE, T. *La palabra pintada*. p. 11.

El título cumple algo así como una función comunicativa. Se utiliza, normalmente, para designar una realidad, para dar a entender de modo conciso lo que vamos a encontrar si seguimos más allá. Pero en arte no siempre es ésta la función que cumple. A veces, cuando la obra por sí misma no tiene capacidad para definirse, es el título lo que la complementa. Puede incluso referirse a realidades independientes al tema, que enriquecen la imagen o la asisten. Aunque no siempre la función es la definición positiva de la obra. Puede, de hecho, que no tenga que ver en absoluto con ella y la finalidad sea desinformar al espectador, hacer que éste pierda un poco el rumbo; o, simplemente, enriquecer el mensaje disparando una serie de significados sobre los que luego ni siquiera el creador tiene control.

No sabemos cuál era exactamente la intención de Magritte (complementar, desinformar), pero lo que está claro es que puede servirnos de antecedente, debido a la importancia que en él tenían los títulos. Afirma Nicole Everaert-Desmedt que “Un buen título, para Magritte, no es una aplicación del cuadro sino un contrapunto poético que acompaña a la imagen pictórica. Su función consiste en proteger el cuadro de una interpretación simbólica fija”<sup>210</sup>. El artista complementa su pintura con este fragmento de texto y procura también, según lo anterior, desinformar al espectador y enriquecer la obra en cuanto a sus posibles interpretaciones. Los títulos en Magritte arrastran cierta de aleatoriedad. Parece como si la correspondencia entre las palabras y las cosas fuera casual. Como si ésta sólo tuviera validez en el ámbito estricto del cuadro y sin ningún referente lógico. Dice Paquet que “Los títulos de sus cuadros nunca describen, por tanto, los temas tratados. Al contrario, hacen entrar en juego una irregularidad adicional, una nueva pista falsa cuyo fin es provocar dentro del lenguaje y de la lógica verbal una confrontación análoga a la que se produce dentro del cuadro”<sup>211</sup>. No creemos que el artista tuviera siempre esta intención; aún así, ya sea como pista falsa o como contrapunto poético, todos los ejemplos en Magritte pueden apoyar la creación de un lenguaje propio, en la medida en que se hace ver la inconsistencia de la propia lengua normativa y su incapacidad para designar (titular en este caso) cualquier realidad de modo unívoco; y en la medida en que el lenguaje se usa de modo creativo.

A veces, la aplicación complementaria del título se hace imprescindible. Puede, por ejemplo, describir lo que ocurre (si tiene una intención narrativa) o aludir a una

---

<sup>210</sup> EVERAERT-DESMEDT, N. “Una historia de cascabeles que guardan el secreto” en FERNÁNDEZ, B. (coord.) *Ver y leer a Magritte*. p. 114.

<sup>211</sup> PAQUET, M. *René Magritte*. p. 29.

realidad alternativa, como ya comentábamos. En el primer caso, nos ayuda a construir o a suponer una historia en la que un momento es paralizado. En ambos, adquiere cierto carácter de necesidad. El uso directo del título con cierto tinte narrativo es evidente en los trabajos de Martín y Sicilia. El texto en ellos ha tenido siempre una importancia esencial hasta el punto de poner a su merced a otros elementos de los cuadros. Dice Ramiro Carrillo que a partir de la exposición *Figuraciones indígenas*, Martín y Sicilia advirtieron que “no habían estado pintando cuadros, sino ilustrando textos, así que resolvieron concentrarse en hacerse pintores (...) en definitiva, pintar buenos cuadros”<sup>212</sup>. Es decir, acudían a la ilustración como el tipo de imagen que se pretende más cercana al texto, que procura definir los objetos con precisión. Utilizaban ese arte literario e ilustrativo al que hacía alusión Tom Wolfe y que caracteriza tan íntimamente, como veremos, el trabajo de José Otero.

En muchas de las imágenes de Martín y Sicilia, el título es realmente un *titular* de un acontecimiento. Por ejemplo, en la serie *Vidas ejemplares* (1996) (ilustración 16), se hace uso de la narratividad del lenguaje con un marcado tono irónico. Los títulos describen los acontecimientos más reseñables de la vida de los dos artistas. Si los titulares de los periódicos desaparecen de la consciencia de la gente casi tan rápido como se imprimen; no digamos, los titulares de nuestra vida cotidiana. Y estos son precisamente los que utilizan Martín y Sicilia. Los canarios se burlan del empeño del lenguaje en distribuir ordenadamente nuestras rutinas y parcelar los días en pequeños titulares, en listas de la compra o de tareas. Cuestionan la capacidad del título para designar la acción. Y es que, el lenguaje no es capaz de nombrar la realidad y, aunque lo hiciera, no podríamos acceder a ella.

Un complemento muy común del título, también textual, es el texto que las imágenes portan consigo (algo así como el *subtítulo*). Son una muestra de esto algunas de las pinturas de José Otero, que resultan por ello reveladoras del sentido general de toda su obra; del hecho de que toda tenga un marcado carácter ilustrativo (más que en el ejemplo que hemos citado de Martín y Sicilia). La ilustración científica, en todas sus definiciones básicas, tiene una relación fundamental con el texto, aporta una información suplementaria o redondea con cierto tono científico lo que se pretende decir. En la enciclopedia digital Encarta, el artículo relacionado comienza precisamente así: “componente gráfico que complementa o realza un texto”<sup>213</sup>. En Otero esta

---

<sup>212</sup> CARRILLO, R. “La verdadera historia de Martín y Sicilia” en *Vidas Ejemplares* (exposición). p. 16.

<sup>213</sup> “Ilustración (artes gráficas)” en Microsoft Encarta 2007 (dvd). Sin página.



17. *Modo Antiguo* (2007). José Otero.

interrelación texto-imagen es evidente en cuadros como *Tópicos (idealista-materialista)* (2005), *Investigación anacrónica* (2006) o *Modo antiguo* (2007).

En el primer caso, el autor no quiere dejar lugar a dudas sobre lo que pretende decir. Las expresiones *La cabeza en las nubes* y *Los pies en la tierra*, acompañan a dos imágenes que muestran con exactitud lo que se enuncia en cada caso. El encuadre se fragmenta también hasta que se elimina cualquier elemento accesorio. El procedimiento es casi científico y como en un correcto experimento de laboratorio, se deben evitar los factores externos que puedan alterar el desarrollo de la reacción química que va a tener lugar. También el texto cumple una función descriptiva con el *Beat!* de la segunda de las imágenes o el *Post-* de la tercera. En ambas, sólo se entrevén parcialmente dos extremidades superiores que sujetan unos objetos. *Investigación...* se trata de una baqueta que proyecta sobre la pared las sombras que producen los distintos focos de iluminación; mientras que en *Modo antiguo*, lo que se sujeta es un sable, de aspecto arcaico, que establece un paralelismo entre la evolución histórica de los recursos bélicos y la de los artísticos y deja en el aire el cuestionamiento sobre la contemporaneidad de la pintura, muy presente en Otero. En cualquier caso, la relación con el lenguaje es evidente porque éste se incluye de modo físico. Sin embargo, no deja de estar presente

en el resto de la pintura de este artista, por la relación que ésta, en casi todos los casos, tiene con la ilustración, tal y como la hemos descrito.

Podríamos aquí, para terminar, hacer una enumeración de los ejemplos en los que el título adquiere cierto protagonismo y contribuye al proyecto de construcción de un lenguaje primigenio. Sin embargo, no sería más que eso: una enumeración (e interminable). Preferimos que el lector se percate de la evidencia de éste hecho en los otros apartados del presente del capítulo (en unos más que en otros, por supuesto).

### c. Volver a nombrar.

Un proceder más, en torno a la creación del lenguaje primigenio, es seguir al pie de la letra el proceso que utiliza el personaje de Paul Auster; es decir, volver a nombrar las cosas más insignificantes. Por supuesto, sin otro fin fuera de este hecho. Cuando se pone nombre a un cuadro, se está designando algo que antes “no era”. Por fin aquella pobre lámpara tendrá su propia denominación individual y exclusiva. En el caso de la pintura; cada cuadro por sí mismo, según es titulado, podría estar reclamando su individualidad como objeto único y diferente. La palabra “cuadro” no es útil para definir a todos los cuadros. Tenemos en cuenta la diferencia que el personaje de Auster percibía entre un paraguas nuevo y uno estropeado al contemplarlos como objetos diferentes. Los dos son únicos y precisan un nombre independiente cada uno, algo que los defina sin lugar a dudas.

Al usar el lenguaje para nombrar nuevas realidades o para tergiversar las que ya existen, los artistas exponen la fragilidad de éste y emprenden la creación de otro primigenio personal. A ello, posiblemente, a este lenguaje primigenio, es al que se refiere Manel Clot cuando considera que la obra de Hidalgo se encuentra en un “estadio anterior al lenguaje”<sup>214</sup>. El artista quiere recuperar la capacidad de mostrar las cosas sin mediación; algo que pudo hacer presumiblemente antes de la caída del hombre del paraíso. Es un post-lenguaje que se pretende pre-lenguaje. Brea considera que el arte “Sienta las premisas sobre las que se constituye toda capacidad de emparejar las palabras y las cosas”<sup>215</sup>; un emparejamiento que, como hemos dicho, carece de solución posible.

El lenguaje que creemos interpretación exacta del mundo, no es sino un embudo por el que dejamos pasar sólo algunas cosas que modelamos bajo nuestra mirada. El arte debe crear sistemas de signos en los que se supere esta mediación. El artista sigue elaborando un lenguaje que se pretende universal (aunque se sabe particular) porque es esto lo que sabe hacer. Puede que nadie le entienda, pero deber seguir nombrando a pesar del hundimiento de los símbolos; del mismo modo que siguieron tocando los músicos del *Titanic* mientras el barco se hundía. El autor debe ofrecer nuevas formas de interpretar el entorno o, como dice Nicholas Cook, “poner a nuestro alcance nuevos

---

<sup>214</sup> CLOT, M. “Comportamientos extraños, sonidos ocultos (o la feroz resistencia al *una sola vez*)” en *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (exposición). p. 288.

<sup>215</sup> BREA, J. L. *Un ruido secreto*. p. 131.

modos de «constituir nuestro sentido de la realidad»<sup>216</sup>. Y, para ello, volver a nombrarlo todo puede resultar un procedimiento efectivo.

Por supuesto, las palabras tienen un gran poder para transformar la realidad cuando la nombran (capacidad performativa), aunque no en el sentido de un lenguaje de presencias reales. La palabra *homosexual* certificó una realidad como el hecho de que se enuncie una ley de *matrimonio homosexual*. En cierto modo, puede decirse que el arte crea estas nuevas realidades, que no existen plenamente hasta que no son nombradas. Este extremo lo recoge Marcel Paquet cuando afirma que “es preciso comprender que el arte no recoge un sentido previamente dado de la realidad, sino que, al contrario, es el arte el que confiere sentido a la realidad”<sup>217</sup>. Desde su propio lenguaje, cada artista justifica su nueva realidad. Por lo tanto, desechamos de nuevo lo de guía de la cultura, en cuanto a narrador de una Historia colectiva. Muchos lenguajes primigenios producen, en consecuencia, muchas más interpretaciones del mundo (muchas más historias particulares).

Encaja aquí la expresión, que ya nombramos de Blumenberg y que éste asocia a la poesía, de que (el arte, en nuestro caso) *reaviva la polisemia*, “Pero este reavivarse de la polisemia ni es el rescate de aquel resto de misterioso lenguaje primigenio ni de la supuesta riqueza del lenguaje cotidiano (...) La tendencia a la poetización no lleva al descubrimiento de significaciones dadas ya de antemano (...) sino a la formación de nuevas significaciones”<sup>218</sup>. La capacidad que manifiesta el arte no proviene de un lenguaje realmente primigenio; sino de una búsqueda de nuevas e individuales soluciones. Y es por esto por lo que debemos abogar. No existe una Idea estable y única de belleza como de ninguna otra cosa. El caos interpretativo se nos hace de repente atractivo. Volvemos a citar a Blumenberg cuando afirma que “la proximidad del peligro que entraña ese acontecimiento-límite determina, de forma esencial, la estimulación estética del lenguaje poético”<sup>219</sup>. Nos atrae y, a la vez, nos aterra el hecho de que los objetos ya no tengan nombres asociados. Observamos, al borde del abismo, el desajuste del lenguaje y nos es igual no poder extraer ninguna conclusión o miles de ellas.

Para que la interpretación sea posible será siempre necesario el elemento del espectador. A pesar de lo subjetivo del proceso que describimos, el artista también quiere hacer consciente al observador de la capacidad performativa del lenguaje, del

---

<sup>216</sup> COOK, N. *De Madonna al canto gregoriano*. p. 101.

<sup>217</sup> PAQUET, M. *René Magritte*. p. 89.

<sup>218</sup> BLUMENBERG, H. *Las realidades en que vivimos*. pp. 150-151.

<sup>219</sup> óp. cit. p. 152.

modo en que éste cambia constantemente el mundo. El espectador cierra el ciclo de este curioso proceso comunicativo, sin ninguna finalidad clara, por el que el artista va poniendo nombre a aquello que no lo tiene y creando nuevas realidades encima o al margen de lo real.

Si tenemos que aludir a dos referentes paradigmáticos en cuanto a la temática aquí tratada, hemos de nombrar a Magritte, de nuevo, y a Broodthaers. Ambos ponen al descubierto los equívocos a los que puede dar lugar el lenguaje, volviendo a nombrar las cosas a través de ellos (aunque Broodthaers trabaja también sobre el texto de modo exclusivo). Para renombrar se deben deshacer las antiguas asociaciones entre las palabras y los objetos, evitando la comodidad que supone mantener estas correspondencias. María Cándor lo enuncia como un proceso de *disociación*, (lo que antes consideramos deconstrucción-construcción<sup>220</sup>) que se produce en todo lo que, a través del lenguaje, define a un objeto (su función asociada, su imagen y su escritura)<sup>221</sup>. Es un ejemplo, uno de los cuadros de la serie *El imperio de la luz* (1954) de Magritte en el que aparece, en primer plano, la fachada de una casa completamente oscura iluminada tan sólo por una farola. Al fondo no hay un cielo nocturno, sino luminoso. La oscuridad que correspondería a la escena inferior se halla en este caso disociada. Un procedimiento similar lo lleva también a cabo Broodthaers, por ejemplo, en su *Visual Tower* (1966): una torre compuesta por decenas de ojos representados en unos pequeños vasos. El artista cuestiona de modo irónico la estrecha vinculación del ojo con la función visual y la independencia consecuente de éste y de cualquier órgano al que se adscribe una tarea. Todo lo que rodea a la torre debería poder ser observado gracias a los múltiples espacios cartesianos que proyectan los ojos sobre el entorno que la rodea. Dice Birgit Pelzer que “La práctica de Broodthaers procede por disyunciones de palabras y asociaciones de objetos, por condensaciones y desplazamientos”<sup>222</sup>.

En el ejemplo anterior, el objeto-ojo es desplazado de su significado original. Otro caso al respecto es la *Échelle de briques* (1969). Una escala construida con cemento, ladrillos y madera. Es una escalera, pero, a la vez, no lo es ya; pues no puede cumplir el destino que por su nombre debería tener asignado: ser subida y bajada. Lo mismo sucede con la escalera de Adrián Alemán llamada *Tan lejos, tan cerca* (1999). La anterior tiene una serie de obstáculos que impiden que sea recorrida; en la del

---

<sup>220</sup> v. *Lenguajes primigenios. El lenguaje puesto en cuestión*.

<sup>221</sup> cfr. CONDOR, M. “Magritte: Misterio e incongruencia del mundo” en CONDOR, M. (presentación). *Magritte*. p. 12.

<sup>222</sup> PELZER, B. “Los indicios del intercambio” en *Marcel Broodthaers* (exposición). p. 24.



18. *Tan lejos, tan cerca* (1999). Adrián Alemán.

canario los escalones son algo menores que el tamaño natural de una escalera común, con lo que nuestra ascensión se dificulta en la medida en que nuestros zapatos se salen de la superficie de apoyo, y en que nuestra altura se ve limitada. Para completar la ascensión, debemos encogernos de un modo notorio, al menos en el primer tramo.

En este tipo de desplazamientos del lenguaje entra en juego, en Broodthaers, un concepto muy interesante para el *volver a nombrar*: el de las *palabras cero*. Los objetos como palabras cero, renuncian a cualquier identificación lingüística. No es sólo que el lenguaje esté separado de las cosas, sino que ya ni siquiera se asocia a ellas. Magritte muestra su desconfianza en él poniéndolo en evidencia; hace ver la distancia, entre el término y la cosa que define, creando contradicciones o equívocos. Con Broodthaers, los objetos prescinden ya directamente de las palabras y se embarcan en el proceso de volver a ser nombrados. El *águila* que sirve de símbolo de su museo ficticio es un objeto que vuelve a empezar (algo manifestado por el propio artista). El objetivo en

Magritte también sería, según María Condor, “ofrecernos un estímulo visual que nos ayude a ver las cosas como por primera vez, con una mirada limpia e incontaminada de convención, de costumbre, de uso y de abuso de los objetos”<sup>223</sup>. Sin embargo, para ello desarrolla un proceso de *recombinación* (término que utiliza la misma autora) y realiza variaciones sobre lo que ya existe. Magritte parte de la contradicción con lo que propone lo normativo. Lo que pretende no son exactamente palabras cero, sino que se mueve siempre en torno al lenguaje convencional.

Un artista canario que se embarca, como estos dos anteriores, en la creación de un lenguaje, es José Otero. Son ejemplo de ello sus citadas imágenes *Tópicos*, *Investigación anacrónica* o *Modo antiguo* (ilustración 17). Las acciones que en ellas se representan son renombradas y aisladas en este caso hasta adquirir cierta apariencia científica. Se acompañan incluso de un texto explicativo, como el de las ilustraciones de botánica. La acción paralizada tiene en Otero, si cabe, un plus de artificialidad. Por su parte, en Hidalgo la relación entre texto y acción es más evidente si cabe, así como la presencia de un lenguaje primigenio en el que tiene mucha importancia el propio lenguaje (las palabras y las letras). Ahí están sus *etcéteras* o los títulos de sus *performances*; acompañados de una función descriptiva del lenguaje que no aporta el más mínimo significado a algo vacío. Hidalgo aísla un proceso tan poco señalable como beber un vaso de agua y, para colmo, el título no aporta nada. Y nos quedamos sin saber qué responder (pues nadie ha preguntado). En el empeño de Hidalgo por no utilizar la mediación del lenguaje, a veces éste se convierte en un lastre sin la más mínima función. De este modo, no sólo se pone en cuestión cuando crea equívocos, sino cuando enuncia exactamente aquello a lo que alude. Pasa de ser incapaz a ser prescindible.

El lenguaje descriptivo de este tipo de obras de Juan Hidalgo se torna en silencio. Es posible que no esté diciendo nada o que sea tan opaco que no logremos si quiera distinguirlo. Podría ser, tal vez éste, el *cero* del que parten las palabras de Broodthaers. Dice Daniel Charles que las obras, y en concreto las acciones, de Hidalgo “dejan resonar, en el silencio, la plenitud de un decir (Diré) mudo, más elocuente que todos los discursos”<sup>224</sup>. Los significados que ahora se disparan lo hacen en muchas más direcciones. Si lo nombramos todo, no nombramos nada; y si no nombramos nada, podemos estar nombrándolo todo. El silencio es, por tanto, otra forma de decir algo. Por

---

<sup>223</sup> CONDOR, M. “Magritte: Misterio e incongruencia del mundo” en CONDOR, M. (presentación). *Magritte*. p. 8.

<sup>224</sup> SARMIENTO, J. A. “El algo de Juan Hidalgo” en *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (exposición). p. 282.

su indefinición, supone también una postura intelectual y corre el peligro de ser interno en la corriente de pensamiento imperante. Como dice Virilio, “Hoy, todo lo que calla debe *consentir*, aceptar sin disensión el ruido de fondo de la intemperancia audiovisual”<sup>225</sup>. La omisión u emisión del lenguaje debe tener siempre un significado o una razón. En Juan Hidalgo podría tratarse simplemente de ese volver a poner nombres particulares a todas las cosas, aunque sean los mismos, ante nuestra indiferencia.

Hidalgo, ya desde Zaj, se embarcó en este proyecto del volver a nombrarlo todo. Se podría decir que las acciones de este grupo consistían, precisamente, en ello. Básicamente, se trataban de actividades sin ninguna relevancia que de pronto la adquieren cuando se reincide sobre ellas; cuando son aisladas, representadas, repetidas, fotografiadas o tituladas. Puede que este nombrar las acciones tenga cierta relación con los titulares de las *Vidas ejemplares* de Martín y Sicilia (ilustración 16). La sensación que queda es que no hay ninguna acción que merezca ser nombrada más que otra. Ya no es la funcionalidad la que rige aquello que debe tener denominación. La actividad de conducir se encuentra al mismo nivel que la de mover un dedo o la de levantar la muñeca.

Zaj no sólo democratiza las acciones, sino que también se interna en las contradicciones del lenguaje y disfruta poniéndolas al descubierto. Y no se contenta con esto, sino que luego combina y recombina creando nuevas contradicciones. Zaj hurga en la herida y nos complica la existencia, pues una acción determinada puede adquirir asociaciones de las que ya no nos podremos librar. Los hechos que han sido aislados se convierten inevitablemente en *signos rotos*<sup>226</sup>, en restos irrecuperables del lenguaje.

Ya no podremos pasar por alto determinados gestos de nuestra vida diaria que ahora son delimitados o cuestionados. Aquí tenemos un ejemplo de un comentario que se realiza de un concierto Zaj en Madrid en 1967 por un cronista de la época llamado Martín Prieto. Describe, en concreto, la pieza *A Camel Strip-Tease*: “Juan Hidalgo, ensortijado y con antifaz, toma un cigarrito de una cajita de «Camel» y lo desnuda quitándole suavemente el papel. Con poca imaginación se advierte un símbolo muy bello en esta partitura, pero el público ya no está para historias ni esfuerzos mentales”<sup>227</sup>. Zaj no desaprovecha la ocasión de desvelar las fisuras que existen en el

---

<sup>225</sup> VIRILIO, P. *El procedimiento silencio*. p. 89.

<sup>226</sup> BREA, J. L. *Un ruido secreto*. p. 107.

<sup>227</sup> SARMIENTO, J. A. “El recorrido Zaj” en *Zaj* (exposición) p. 19.



19. *Acción provisional para el orden del discurso* –fotograma– (2006). Oscar Hernández y Beatriz Lecuona.

lenguaje. De hecho, las combinaciones a las que éste es sometido en su uso práctico hacen muy fácil esta labor. Para buscar un ejemplo no hay más que citar, por ejemplo, los llamados *Phrasal verbs* del inglés<sup>228</sup>. En éstos, múltiples variaciones sobre un mismo verbo dan lugar a un gran número de significados. Cambiando un fragmento en una expresión, se puede cambiar de modo radical el sentido global.

Puede que la estela de Hidalgo sea la seguida por Óscar Hernández y por Beatriz Lecuona, en la tarea de volver a nombrar las cosas a través de las acciones. Un ejemplo bastante representativo es el de *Acción provisional para el orden del discurso* (2006). Ya el título muestra una preocupación por la faceta del lenguaje. En concreto, los dos artistas trasladan un gran marco fuera de la imagen, habiéndolo antes acondicionado para el transporte con dos listones transversales y una tela que oculta las piernas durante el trayecto. Luego entran con un carro de procesión, que no porta ninguna imagen, como tampoco la tela que normalmente cubre la estructura inferior (esta tela se la llevó consigo el marco). De nuevo, unas acciones comunes son descontextualizadas y modificadas ligeramente, creando interrogantes sobre las palabras que normalmente las

---

<sup>228</sup> Combinación en inglés de un verbo con una preposición, un adverbio o ambos que modifica el significado. Fuente [http://en.wikipedia.org/wiki/Phrasal\\_verb](http://en.wikipedia.org/wiki/Phrasal_verb)

describen. No hay un orden correcto del discurso y por ello se advierte de antemano de la provisionalidad de que adolece esta acción de renombrar.

En los artistas citados, los términos pierden su valor de permanencia y se mueven entre muchos significados, al margen de su utilidad. Manel Clot se refiere a éstos como *conceptos nómadas*<sup>229</sup>. No sólo se sacan a la luz; sino que utilizan el nomadismo como proceso creativo. Es decir, se crean otras palabras con el afán de ir poniendo nombre a todo lo que no lo tiene. Sin embargo, si acabamos nombrando todo, ya nada podrá tener nombre. La jerarquía que hace posible el lenguaje, que permite la utilidad de éste, se verá mancillada y tendremos que movernos en un mundo de fonemas y palabras suspendidos, que esperan que alguien los pronuncie sin ningún objetivo más allá de este hecho. Frente a una confianza sin reservas en la capacidad del lenguaje, se introduce la incertidumbre y nos enseña a vivir con ella. Nos enseña a tomárnoslo a broma.

En las acciones de Zaj como en Oscar Hernández y Beatriz Lecuona, el elemento siempre común es el cuerpo o la figura humana. El lenguaje podría ser útil, en principio, para designar una u otra parte de éste, pero ha perdido su capacidad para hacerlo. Tanto más cuando pretende nombrar partes de un cuerpo sin órganos; pues más que construirlo, contribuye a lo contrario. Por ello, la relación entre lenguaje y entidad corporal resulta paradójica. Por una parte, sigue siendo un territorio hermético totalmente atado por cada uno de sus fragmentos y denominaciones. Está delimitado forzosamente por un lenguaje que lo somete. Por otra, tal vez por ser el recurso comunicativo más a mano, es el terreno sobre el que se trabaja de un modo más agresivo en la creación de un lenguaje primigenio, la parte que genera más variados significados. Dice Tracey Warr que “las «partes del discurso» del lenguaje corporal son relativamente imprecisas. El cuerpo como lenguaje es, al mismo tiempo, inflexible y flexible en exceso”<sup>230</sup>. Conviven dos posturas absolutamente contrarias en su definición, la que lo abre y la que lo cierra y ambas en relación estrecha con el lenguaje. Si observamos con detenimiento, resulta que el cuerpo está completamente escrito. Para Danto es “en último término el texto hecho carne”<sup>231</sup>. Lo aprehendemos a través de palabras, que están íntimamente vinculadas con cada una de sus porciones (con algunas más que con otras), y que se hallan impresas en la superficie como un conjunto de tatuajes que se superponen y que mutan. Es una aglomeración del lenguaje

---

<sup>229</sup> CLOT, M. “Comportamientos extraños, sonidos ocultos (o la feroz resistencia al *una sola vez*)” en *De Juan Hidalgo (1957-1997)*(exposición). p. 289.

<sup>230</sup> WARR, T. “Prólogo” en VV. AA. *El cuerpo del artista*. p. 13.

<sup>231</sup> DANTO, A. C. *El cuerpo*. p. 251.

comprensible, sobre la primera instancia física con la que accedemos al mundo. Sin embargo, muchas veces este uso del lenguaje se realiza sobre un modelo rancio y carcomido del cuerpo; sobre el empeño en conservar los aspectos fundamentales de un organismo que ya ha sido destrozado, tal vez porque no somos conscientes del potencial transformador que el lenguaje puede ejercer sobre él. Determinados artistas, como Klossowski, sí lo han sido. Según Catherine Grenier, el espacio cartesiano "es sustituido por Klossowski por un espacio subjetivo, sin perspectiva, que se puede denominar un «espacio-cuerpo» en la medida que articula la relación del cuadro con la escritura a través de la reversibilidad «cuerpo-lenguaje»”<sup>232</sup>. El artista escribe sobre un cuerpo que tiende al cambio como sus propias reflexiones y las palabras que las configuran. Se convierte en un vocablo, para Klossowski el único, de un lenguaje que deriva en un sinnúmero de variaciones. Entre ellas está la del retrato, que adquiere también aquí un protagonismo secundario, al convertirse, según Claude Ritschard, en “un signo en la sintaxis del cuadro”<sup>233</sup>. Comenta el mismo autor que “los signos, que componen el código de Klossowski, actúan de manera autónoma, no se remiten al sistema de lengua”<sup>234</sup>, con lo cual la relación con el lenguaje primigenio queda completamente corroborada, como un sistema, al margen del normativo, creado por el autor.

La presentación inmediata del cuerpo de algunas tendencias recientes, su experimentación inmediata, puede estar buscando una suerte de momento erótico en el que también se subvierta el lenguaje normativo. Salabert relaciona el arte corporal más con un momento sagrado que con uno erótico<sup>235</sup>. En cualquier caso, el objetivo es la desarticulación del lenguaje. Lo que queda de este arte corporal son imágenes fotográficas. Es curioso que de un arte aparentemente más procesal nos quede una sensación de finalidad mayor que, por ejemplo, de una pintura de Jorge Ortega. Y es que la finalidad está excluida del proceso de creación de un lenguaje primigenio, tal y como lo estamos describiendo. En el volver a nombrar el cuerpo no hay ni mucho menos una intención de conocerlo mejor. Esta acción sobre el cuerpo no tendrá nunca fin, porque nunca se van a acabar los miembros que tendremos que renombrar. Siempre van a surgir nuevos y los antiguos van a mutar y a exigir una nueva denominación.

Juan Hidalgo presenta su propio cuerpo desde esta última vertiente. Ya sea en Zaj o posteriormente, suele incluirse en persona. Todo lo que muestra tiene el eco de una

---

<sup>232</sup> GRENIER, C. “Crear un tópico” en *Klossowski 1950-1990* (exposición). p. 20.

<sup>233</sup> RITSCHARD, C. “Fuera de texto, fuera de contexto” en *Klossowski 1950-1990* (exposición). p. 35.

<sup>234</sup> óp. cit. p. 36.

<sup>235</sup> cfr. SALABERT, P. *Pintura anémica, cuerpo succulento*. P. 324.

acción, de algo que ha ocurrido en una porción de tiempo. Hidalgo se muestra a sí mismo, frente al arte en el que el creador se manifiesta a través de objetos. No representa sino que se presenta, y puede sugerir con ello otro intento de crear un lenguaje esencial, pero Hidalgo lo afronta desde la ironía. Como en todo su repertorio, se guarda de verdades absolutas. Por otra parte, el artista resignifica (da un nuevo significado o vuelve a nombrar) la función del cuerpo propio cuando éste aparece sin visos de finalidad. Para Fernando Castro Flores, Hidalgo nos intenta mostrar que “el lenguaje (y la vida) nunca están plenamente terminados”<sup>236</sup>. Aboga, por tanto, por una creatividad en cuanto al texto que arrojamos sobre el cuerpo. Debemos (y podemos) buscar nuevas combinaciones que lo enriquezcan.

Es este el propósito que tiene en *la otra cara* (1995) (ilustración 15). En esta imagen no hace sino seguir al pie de la letra el procedimiento que tratamos. Pone nombre a una parte del cuerpo que no lo tiene. De hecho, como se suele decir, es *donde la espalda pierde su nombre*; es el lugar exacto donde ocurre este fenómeno sin llegar a ser el trasero. Frente a fragmentos del cuerpo asignificados como éste hay otros en cambio sobresignificados. Si la otra cara no tenía nombre; el rostro, por ejemplo, tiene varios. No existe uno, sino muchos rostros sobre los que también se puede intervenir. Como sede absoluta de la subjetividad, la cara se convierte en una parte del cuerpo sobre-textualizada, agredida por el lenguaje que derrama en ésta frecuentes hornadas de palabras. Cuando recordamos a alguien mentalmente, vemos las características de su rostro y puede que algunas otras físicas asociadas. Es poco común que sea *la otra cara* (ilustración 15) de Juan Hidalgo la que nos viene a la cabeza, antes que otros fragmentos más convencionales. El canario sigue la labor que, como artista, le corresponde del modo más inocente (el volver a nombrar). Pero, a la vez, cuestiona la capacidad del lenguaje para dividir el cuerpo en fragmentos y categorías significantes.

Pero este proceso de renombrar puede también estar relacionado con las acciones que el cuerpo realiza, como vimos en Zaj. En cierto modo, es este el procedimiento que Jorge Ortega sigue en imágenes como *Girando* o *Pintar* (ilustración 8). Resignifica actividades que en principio no han de tener una denominación concreta. Son acciones sin importancia que son paralizadas en un momento determinado. Se recoge un fotograma del girar de un cuerpo que nos transmite torpeza más que habilidad para este

---

<sup>236</sup> CASTRO, F. “Anotaciones. «Algo» de escritura sobre Juan Hidalgo” en *De Juan Hidalgo* (exposición). p. 296.



20. *Girando* (1995). Jorge Ortega.

ejercicio. Lo mismo puede estar girando que preparándose para salir corriendo cuando suene el disparo. En *Pintar*, la actividad de nadar ha cambiado de significado. No se aísla y nombra una acción sin importancia, sino que se sustituye el nombre anterior. Nadar ya nunca será lo mismo.

#### **d. Autoapropiaciónismo.**

Uno de los procedimientos, probablemente el más subjetivo y circular, para la creación de un lenguaje primigenio es el que se construye sobre la propia obra del artista. Éste toma símbolos o formas que ha ido creando con anterioridad y constituye, de modo distante, un abecedario o un diccionario personal. La manera de elaboración de éste es meditativa. Es un proceso de creación sobre la propia creación, sobre la nada; de *autoapropiaciónismo* autoconsentido. Es una forma de trabajo artístico que tiene ya como punto de partida la circularidad.

Los términos que formarán parte del vocabulario del artista no llevarán a ningún lugar, no dirán ninguna verdad. Simplemente nos harán más conscientes de la limitación del lenguaje como un sistema cerrado fuera del cual no hay nada cognoscible. Por otra parte, los lenguajes primigenios se harán atractivos en relación con otros aspectos diferentes al de su utilidad. Un lenguaje primigenio puede ser un lenguaje bello, puede tener voces sugerentes y no necesariamente prácticas. Sin embargo, el artista que crea este lenguaje se convierte a los ojos de los demás en un ser inútil, en un *idiota*. No busca soluciones prácticas a las cosas, sino que toma siempre el camino más difícil y más lento, aquel que requiere este tipo de lenguaje. Aquí se opta por lo contrario a las prisas, a la presentación brutal, a la búsqueda de soluciones finales, al impacto comunicativo (que se desdibuja entre cientos de impactos más). Trabajar sobre la nada atonta. González al menos consideraba esto de Carlos Alcolea, que se convierte en *El idiota de la familia* de Sartre. Comenta lo siguiente sobre este autor:

El «idiota de la familia» es aquel que, en vez de trabajar para con ese pretexto no hacer nada, empieza por trabajarse la nada. Con nada sobre nada, y otra nada, y otra y otra más, puede hacerse un buen montón de nadas (...) Como alguna vez le oí decir a Alcolea: «Hay que lograr que la ropa se seque dentro del cesto»... El «listo de la familia» no dudaría en tenderla, y acabar así, de una vez, con el trabajo. El «idiota» en cambio, se retrasa, y de tanto retrasarse, no es raro que se convierta en un «retrasado»<sup>237</sup>

En el terreno canario encontramos en Fernando Álamo un ejemplo claro de esta temática. Descubrimos en él un lenguaje subjetivo, personal, que se enrosca sobre el propio creador como un pez que se muerde la cola (nunca mejor dicho, pues los peces

---

<sup>237</sup> GONZÁLEZ, A. “Hacer equilibrios para caerse” en *Carlos Alcolea* (exposición). Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1998.

constituyen en parte este vocabulario). Dice García que la obra de Fernando Álamo está formada en este caso por “proyectos y bocetos que serán siempre incomprendidos por todo aquel que desconozca sus etapas pictóricas de iniciación”<sup>238</sup>. El artista se apropia sin permiso de las imágenes que un “yo” pasado fue creando y las maneja como un glosario de cuyo contenido hace uso según le conviene. Por ello, Álamo constituye un ejemplo fundamental del concepto de autoapropiación. Por supuesto, como de un lenguaje en permanente construcción que se trata, el resultado no nos aporta una solución final y, consecuentemente, las imágenes constituyen elementos aislados que buscan su sitio y no lo encuentran; han de ser inacabadas y dar la apariencia de un boceto.

Nada interesa al artista fuera del lenguaje autorreferencial que crea, pues éste no tiene aplicación exterior posible. La comunicación, el lenguaje práctico que media en esta, es un acto social. En Fernando Álamo no puede serlo. El creador habla sobre sí mismo desde fuera, como nos hace ver García cuando se refiere a su exposición *Historia Natural* y dice que es “más una Historia Personal que una Historia Natural”<sup>239</sup>. Es difícil, por cierto, no relacionar la subjetividad con la inclusión consiguiente de elementos constituyentes de un lenguaje propio en muchos artistas. Sin embargo, en ninguno de los creadores se muestra de un modo tan evidente como en algunos momentos de la obra de Fernando Álamo.

Aunque este lenguaje subjetivo es incomunicable, a veces aparecen grafías que hacen pensar lo contrario (aquellas de la obra citada *Papel japonés*, 1982). Pero no hablamos de un lenguaje sometido a reglas gramaticales o leyes de necesidad. No debe nada a nadie más que a sí mismo. Los elementos que lo forman no han de ser demostrables ni explicables sobre supuestos racionales. No olvidemos que nos referimos a la construcción de un lenguaje primigenio entendido como una labor artesanal, lenta y cuidadosa que al final no sirve para nada.

Es como un proceso minucioso de restauración de un cuadro que decidimos dejar a medio camino. El artista medio-restaura el cuadro y el espectador debe lamentarse de que el trabajo no esté terminado. Aunque el lenguaje primigenio que se crea de este modo no sirve para comunicar, es necesario establecer una suerte de juego comunicativo con el espectador. Se trata de llevar a cabo las rutinas y asegurar las condiciones para que se de un lenguaje; pero luego, cuando llega el momento de hablar,

---

<sup>238</sup> GARCÍA, J. M. *Álamo*. p. 52.

<sup>239</sup> óp. cit. p. 52.

no hacerlo o hacerlo de un modo nada esperado. No se está poniendo en juego nada importante, sólo se está jugando.

Una de estas “rutinas” o recursos del lenguaje que se utilizan es la del misterio. Hay algo escondido en el habla ilegible del artista, que se plantea como acertijo. Y decidimos participar, aunque sabemos que tenemos las de perder. Apoyando este discurso, García se refiere al trabajo de Fernando Álamo como “el ruido silencioso de lo que quiere decir (nada, por supuesto...)”<sup>240</sup>. Esta incomodidad de no conseguir solución al acertijo nos excita y nos quedamos instalados en ella, del mismo modo que se instala Alby Álamo en su piso, contaminado y ocupado de modo irremediable por su lenguaje artístico [*Instalando(me)*, 2001 (ilustración 35)]. En el título de esta fotografía, de hecho, el artista juega con la similitud textual de instalarse (como mudarse a un lugar) o instalar (como montar una instalación artística). La variabilidad del lenguaje propicia que hasta su espacio cotidiano se convierta en un lugar donde se dan claves del rompecabezas o acertijo que propone.

Si precisamos una denominación del lenguaje de Fernando Álamo, podríamos considerarlo más que como historia personal, como *paleontología personal*. De este proceso del paleontólogo que recoge trocitos de un todo que desconoce y los va clasificando metódicamente (igual que el biólogo que descubre algún ejemplar que desconocía y anota sus características) es demostrativo el de producción de un lenguaje privado en algunas obras de Álamo, que recogen sobre el lienzo diversos objetos dispersos como ilustraciones zoológicas o botánicas independientes, como huesos que buscan otro hueso con el que encajar, o como sustantivos que buscan un verbo que los ponga en acción. La relación con el texto de éstos es tanto más clara por el hecho de tratarse de ilustraciones. La ilustración está emparentada con el texto, como ya comentamos, en el sentido de que tiene por objeto describir una realidad del modo más preciso posible. Es una representación textual y sirve de complemento al texto en sí cuando este aspira a la exactitud, a la representación sin equívocos. Esta precisión es cuestionada por Fernando Álamo mediante la descontextualización de esos fragmentos descriptivos. Pipo Hernández se embarca también en este proceso ilustrativo en la silueta de *Sonriente* (1999), en el sentido de que es una línea, el elemento generador de lo ilustrativo, la que la conforma. La imagen está cargada de un carácter icónico

---

<sup>240</sup> GARCÍA, J. M. *Álamo*. p. 112.

evidente, porque no podemos evitar relacionarla con el *Pluto*<sup>241</sup> de Disney, y porque



21. *Sonriente* (1999). Pipo Hernández.

luego aparece en otros cuadros sin la más mínima variación. Como con las ilustraciones botánicas de Álamo, esta condición contribuye a que se convierta en vocablo del discurso primigenio del artista.

Este lenguaje autoapropiacionista puede presentar otras vertientes en que los vocablos y las estructuras no se perciban de un modo tan discernible. Jorge Ortega puede ser, tal vez, el ejemplo más notorio en este caso. También trabaja en la creación de una lengua profundamente meditada, que no se conforma con las verdades asumidas, sino que se interna siempre en el camino más complejo. No hay en Ortega destinos, sino vías que se recorren. Su trabajo es especialmente inaprensible y transmite una fuerte sensación de opacidad, de hermetismo. A la lengua resultante no le falta complejidad. Divide en particularidades los casos ya particulares y, por ello, son varias barreras las que hay que superar para descifrarlo, para acceder a un supuesto significado real. Pero, lo que más nos fascina, y nos aterroriza a la vez, es que bajo todas esas declinaciones parece haber un sentido o un *orden secreto*, expresión que Renner aplica a la obra de Hopper<sup>242</sup>. Una sensación similar debe ser la que produce la obra de Magritte cuando María Condor afirma que “la recombinación que (...) aplica Magritte obedece a una relación recóndita y misteriosa pero no carente de lógica”<sup>243</sup>. Puede que haya una explicación detrás de estos signos tomados del lenguaje. Tampoco la de Ortega parece una lengua creada para fracasar, dispuesta a asumir de antemano su fracaso. Concuerta

<sup>241</sup> Ver [http://es.wikipedia.org/wiki/Pluto\\_\(Disney\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Pluto_(Disney))

<sup>242</sup> RENNER, R. G. *Hopper*. p. 89.

<sup>243</sup> CONDOR, M. “Magritte: Misterio e incongruencia del mundo” en CONDOR, M. (presentación). *Magritte*. pp. 12-13.

con el *ruido secreto* de Brea que nunca podremos oír; el rumor de una verdad que nunca confirmaremos. Tenemos la sensación de que hay algo, enunciamos un *sabemos que hay algo* inocente y esperanzado, pero no podremos certificarlo. Por lo tanto, no será nuestra intención llegar a desvelar *el sentido oculto* (que nombraba Baudrillard) en el trabajo de Jorge Ortega, como si se tratara de algo por descubrir.

Un antecedente de toda esta temática del autoapropiacionismo es Broodthaers. En él, Catherine David descubre el sentido oculto que comentamos de Ortega: “Todavía es costumbre evocar la obra de Marcel Broodthaers apelando al secreto o al misterio, como si se hubiera llevado con él la clave de un enigma indescifrable”<sup>244</sup>. Escondido entre el texto hay un enigma o aparenta haberlo. En cualquier caso, éste se encuentra desarrollado sobre la base de un lenguaje personal que exige *un ejercicio de lectura*, según la misma autora. Afirma Birgit Pelzer que “Broodthaers utilizará la trampa y la apariencia constitutivas del discurso, tanto en su obra plástica como en sus escritos”<sup>245</sup>. Como Fernando Álamo u Ortega, elabora un lenguaje que simula tener un sentido. Engaña al espectador haciendo uso de *la apariencia constitutiva del discurso*, intencionadamente desacreditada por la omnipresencia del humor. En este sentido resulta ilustrativa la comparación que González realiza con el baile del *ska*, cuando habla de Carlos Alcolea. Dice: “Nos había dado por bailar *ska*, un baile que Alcolea adoraba, pues consiste en hacer como que se avanza; un baile de «retrasados», donde nadie se extrañaba de que su compañero hiciera grandes equilibrios para caerse”<sup>246</sup>. Tal vez hacen como que avanzan los personajes de la obra de Ubay Murillo titulada precisamente *Hacer equilibrios para caerse* (2003). En ambos casos, se trata de una actividad que realizan conjuntamente y que parece tener un sentido o un destino, pero que no lo tiene, que no sale de la circularidad. Broodthaers y Alcolea simulan, como estos individuos, seguir un camino que conduce a algún lugar, pero nunca llegan a su destino. Se comportan como idiotas, en el buen sentido; como personajes meditativos hasta la extenuación.

Este lenguaje oculto incide, precisamente, en la desacreditación de la apariencia del lenguaje, en la identificación de lo aparente con lo falso o, al menos, con lo que no es necesariamente verdadero. Una palabra se refiere aparentemente a una cosa y el lenguaje, por tanto, sólo puede quedarse en este rango. Antes habíamos hablado de un

---

<sup>244</sup> DAVID, C. “El museo del signo” en *Marcel Broodthaers* (exposición). p. 17.

<sup>245</sup> PELZER, B. “Los indicios del intercambio” en *Marcel Broodthaers* (exposición). p. 24.

<sup>246</sup> GONZÁLEZ, A. “Hacer equilibrios para caerse” en *Carlos Alcolea* (exposición). p. 31.

Broodthaers visual en *The Visual Tower*; pero no es éste el único bando desde el que este artista hace patente la separación de las palabras y las cosas o la condición de los objetos como palabras cero. Habla de las cosas sin palabras; pero también de las palabras sin cosas. Suponen un ejemplo de ambos aspectos el material que genera el artista a partir de la proyección de un museo imaginario. Un águila se convierte en símbolo y el artista manifiesta, con ello, su intención de disociar esta imagen de las connotaciones que normalmente se podrían adscribir a ella cuando dice: “lo que yo quería era neutralizar el valor de uso del símbolo del Águila y reducirlo a su grado cero, para introducir dimensiones críticas en la historia y en el uso de este símbolo”<sup>247</sup>. El objeto parte de cero, no hay significación previa sino un nuevo comienzo. Por otro lado, suponen un ejemplo de lo contrario (palabras sin cosas) los textos por los que Broodthaers va constatando la progresiva apertura de la institución. Dice Birgit Pelzer que “Abriendo las diferentes secciones de un museo, levantando acta de su progresiva institucionalización, el trabajo de Broodthaers intenta, gracias a la actuación de la apariencia, delimitar el lugar de un no-saber. Intenta delimitar de qué es índice ese punto ciego”<sup>248</sup>. Las palabras no precisan realidades para existir y por ello los vocablos generados en este caso actúan al margen de la realidad. Se trata de una actuación sobre la nada que constituyen las palabras por sí mismas. Lo que quedan son textos sobre acontecimientos que no tienen lugar.

Nos hemos de remitir también a Hopper como ejemplo básico de aquel idiota de la familia. No decimos que fuera idiota, sino que actuaba, como aquel personaje descrito, en la construcción de un lenguaje sobre sus propios símbolos. En su trabajo observamos de modo global una serie de signos recurrentes de los que se hace uso una y otra vez, buscando coincidencias que los conviertan en palabras de un vocabulario. Por ejemplo, el personaje solitario de mirada perdida, las cortinas en sus diversas posiciones, la caracterización de los interiores, las mujeres que miran al exterior, etc. Dice Rolf G. Renner que, en la obra de Hopper, “cuerpos y casas llegan a ser objetos intercambiables de un sistema de signos”<sup>249</sup>. Sin embargo, en muchos de estos signos, el significado no queda claro. Estamos convencidos de que tienen uno, pero a veces parecen ser sólo simples elementos indiferenciables, sin ninguna función más allá del hecho de figurar en el cuadro. No llegamos a comprenderlos, tal vez, porque la claridad no es el objetivo.

---

<sup>247</sup> Marcel Broodthaers (exposición). p. 231.

<sup>248</sup> PELZER, B. “Los indicios del intercambio” en *Marcel Broodthaers* (exposición). p. 30.

<sup>249</sup> RENNER, R. G. *Hopper*. p. 59.

Habla Rolf G. Renner de que “El intento (...) de producir un sistema autónomo de signos (...) caracterizan la ambigüedad que se impone cada vez más en los cuadros de Hopper”<sup>250</sup>. Queda claro, por tanto, el empeño de crear un lenguaje primigenio como privado; que no pretende dar soluciones, sino crear problemas o, al menos, enseñar a convivir con ellos. Un ejemplo de éste se encuentra en *Conference at night* (1949). Ni los personajes ni los símbolos que aparecen en la imagen desvelan un significado unidireccional. Aún así construimos inconscientemente un desarrollo narrativo que justifique lo que vemos y que explique ese lenguaje alternativo o *nuevo orden*, como dice Renner. El resultado es que más que una historia se sugieren miles de ellas. ¿Se trata de un vendedor inmobiliario que enseña la casa? ¿Son tres compañeros de trabajo que se han quedado hasta tarde? ¿Es algún tipo de reunión secreta la que llevan a cabo? ¿Qué proyecta esa fuerte luz sobre la habitación? Parece que, ni siquiera en este caso, Hopper quiso renunciar a la iluminación arrojada sobre el interior, a pesar de tratarse de una reunión de noche. Este es uno de esos signos, conformador de un lenguaje al margen del entendimiento, de los que hace uso en el conjunto de su obra.

En Ortega o Hopper está presente la sugestión ambigua que produce una lengua hermética. Con ello, se deja un espacio para la seducción; para ese ámbito que es incómodo a veces, pero absolutamente enriquecedor. Ambos artistas afrontan de modo similar el proceso creativo, pues sus imágenes pueden sugerir cientos de historias o ninguna. Tal vez ese sea el objetivo: ilustrar algo que pueda ser reducido aparentemente por el lenguaje, aunque no tenga nada de sobrenatural y se haya tomado del espacio cotidiano. Puede que el resultado sea que nos quedemos mirando sin saber qué decir, algo que nos ocurre precisamente con el trabajo de Ortega. Puede que entonces la imagen y los elementos que la complementan configuren en cierto sentido ese lenguaje adanítico, algo manifestado por Kranzfelder cuando afirma que “Hopper intenta devolver la percepción a su estado primitivo, a un admitir algo sin reflexión”<sup>251</sup>. Como Jorge Ortega, el pintor americano intenta acercarse a una percepción de las cosas que no estén separadas de las palabras y, para ello, el primer paso es asimilar que no sabemos qué decir. Dice Ernesto Grassi que el mito es “un espacio del que todavía no se han segregado el hablar, el hacer y el pensar, no solamente en el habla propiamente dicha – el invocar a Dios–, sino también en el espacio lingüístico de lo cotidiano. No será hasta

---

<sup>250</sup> óp. cit. p. 31.

<sup>251</sup> KRANZFELDER, I. *Hopper*. p. 89.

más tarde cuando el significado del habla y de la lengua se separen de la realidad y del hecho”<sup>252</sup>. Hopper busca el aspecto intemporal del mito en lo cotidiano.



**22. Targell (2006). Jorge Ortega.**

En Fernando Álamo hablábamos de un lenguaje no social, porque nunca es comunicado; que no pretendía que su receptor captara el mensaje. Digamos que, en Jorge Ortega, el personaje representado quiere llegar a comunicarse. La incapacidad no se centra en el lenguaje, sino en el sujeto que no es capaz de usarlo. Nos decía Bataille

---

<sup>252</sup> óp. cit. p. 89-92.

que “el que habla confiesa su impotencia”, y precisamente este concepto, la impotencia, cuadra a la perfección con los personajes de Ortega. El fracaso del lenguaje primigenio es, en este caso, el del emisor que figura en el cuadro y el del receptor que constituimos. Ambos se convierten en seres solitarios, por comunicados. Gopi Sadarangani habla de la pintura de Jorge Ortega como un *lenguaje solitario*<sup>253</sup>; lenguaje no social, por tanto. Si Álamo era en su caso el que lo utilizaba, el emisor; Ortega encomienda esta labor a unos personajes que, por no poder *decir*, se nos hacen cercanos, nos despiertan empatía por su limitación. También, Ortega nos da muy pocas opciones para someter sus imágenes al lenguaje. Afirma Bozal sobre Vermeer que “Precisamente porque el significado no es claro (...) una escena sólo *vista*. Una mirada que no proyecta sentido literario, narrativo sobre la acción, que se *limita* a construir desde un punto de observación lo que acontece. Una mirada sin *cualificar*, ni masculina ni femenina, ni interesada ni desinteresada”<sup>254</sup>. No podemos componer ninguna historia a partir del fragmento que se nos brinda. Kranzfelder hablaba de nuestra tendencia de reconstruir desde un fragmento formal<sup>255</sup>. Esta reconstrucción la aplicamos también desde un punto de vista lingüístico, intentando formar historias que justifiquen una imagen determinada, pero naturalmente fracasamos. Con Ortega como con Vermeer, nos tenemos que contentar muchas veces con mirar, pues, de acuerdo con los mecanismos de la seducción y de la creación de su lenguaje, siempre hay una parte del mensaje que queda fuera de nuestro alcance.

Los personajes de Ortega son como los *Fantasmas* de Auster: observadores y a su vez observados por el mismo al que contemplan. Seres que no tienen entidad por sí mismos y viven a través de lo que hace otro. Gómez de la Serna hablaba de lo fantasmagórico como “algo real aunque inexistente, más diafanidad al barro originario y más convivencia en atmósferas que sólo vivirán en un remoto porvenir”<sup>256</sup>. Los sujetos de Ortega son también figuras al borde la existencia, antes que tienden a una claridad expresiva que, como muy cerca, se encontrará en un *remoto porvenir*. El terreno incierto de este lenguaje *real aunque inexistente* de Ortega tiene un antecedente en el planteamiento de Klossowski. Un testimonio suyo sin duda concuerda con mucho de lo que estamos comentando. Según este artista, un cuadro “Es un instrumento, el lugar de

---

<sup>253</sup> SADARANGANI, G. “Jorge Ortega y el espacio que nos excede” en *Proyecta. Álamo y Ortega* (cd-rom/exposición). p. 3.

<sup>254</sup> BOZAL, V. *Johannes Vermeer de Delft*. p. 252.

<sup>255</sup> v. *El hombre a la deriva. Vayamos por partes*.

<sup>256</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Una teoría personal del arte*. p. 171.

un exorcismo: según sus propias reglas simula un fantasma obsesivo, por invisible e incomunicable. De ahí el carácter de mis composiciones; con ello establezco las reglas de una especie de pantomima de mis motivos fantasmagóricos. Antes que pintor, soy un dramaturgo”<sup>257</sup>. Este autor establece las reglas de su propio lenguaje, que es además cerrado e incomunicable. Escoge entre *sus motivos* aquellos concretos que lo conforman. Lo que dice Klossowski coincide, en cualquier caso, con lo que hemos comentado con anterioridad en relación a la elaboración de una lengua privada inexpresable que podríamos adjetivar también de fantasmagórica.

Sin embargo, aunque este lenguaje no se pueda comunicar, no responde a las características de un silencio ortodoxo. Lo de *el que calla otorga* no tiene validez tampoco en Ortega, como en Juan Hidalgo; pues los sujetos representados hacen de todo menos callar. Simplemente, no son capaces de hablar de otro modo. Un lenguaje sin la apariencia de vocablos (como podía tenerla el de Fernando Álamo) es doblemente irreducible. Este silencio podría tratarse de una estrategia, como aquella que utiliza Hidalgo cuando se presenta a sí mismo sin decir nada o la que sugieren los signos indescifrables y ambiguos de Hopper. Si en una lengua tiene importancia lo que se dice, la tendrá también lo que no, los momentos en los que el lenguaje se camufla. Los silencios serían fragmentos sin palabras que forman parte inseparable del discurso y en los que aún rige el lenguaje. Renner dice, de hecho, de la obra de Hopper, que “Así como todo lenguaje se caracteriza por lo no abiertamente expresado y por los ámbitos del silencio, estos cuadros tienen un secreto punto de gravedad en lo que no ofrecen claramente a la vista”<sup>258</sup>. En Ortega, el sentido de todo se encuentra en un ámbito al que no podemos acceder, por lo que es silencio la respuesta que recibimos. Reincidimos, en cualquier caso, en que se trata de un silencio elocuente. El objetivo no es realmente no decir nada, no se trata del *mutismo* que Virilio aplica a tendencias del XX como la abstracción<sup>259</sup>.

La incapacidad de los personajes para comunicarse se debe a otra característica propia del lenguaje de Ortega. Sólo a través de la memoria le es posible al artista acceder a un yo del pasado y apropiarse de sus símbolos. Más que a una paleontología personal (la que aplicábamos a Fernando Álamo), recurre a una *memoria personal*. Y ya sabemos que la memoria no nos puede decir nada definitivo sobre lo que somos o

---

<sup>257</sup> GRENIER, C. “Crear un tópico” en *Klossowski 1950-1990* (exposición). p. 13.

<sup>258</sup> RENNER, R. G. *Hopper*. p. 85.

<sup>259</sup> VIRILIO, P. *El procedimiento silencio*. p. 109.

hemos sido. La circularidad e inestabilidad de la interrelación entre identidad y memoria nos libra también de la responsabilidad sobre lo que hicimos en el pasado, pues nuestros recuerdos pueden no pertenecernos. La memoria, el uso de esta herramienta de trabajo para la construcción de un lenguaje, parte ya con un *handicap*. A esto se suma la propia naturaleza del recuerdo. Pues no nos proporciona imágenes nítidas de nuestro pasado, sino borrosas y selectivas como las de los sueños. Escogemos un momento en el tiempo y en el espacio, un personaje o un fragmento de éste y lo almacenamos de modo perecedero. Los personajes de Ortega son rescatados de su memoria y son por ello rostros desenfocados que demuestran aquella sentencia ya citada de Borges de que *no hay rostro que no esté por desdibujarse*. Robin Williams en *Desmontando a Harry* de Woody Allen (1997)<sup>260</sup>, puede ejemplificar esta naturaleza. Se trata de un actor que está literalmente desenfocado. Es el personaje el que se encuentra desenfocado y no la cámara. Este desplazamiento se produce también en Ortega, que incide más en la carencia de los personajes respecto al lenguaje que la del lenguaje mismo (sin menospreciar esta última). El personaje de *Targell* (ilustración 22) o el de *Girando* (ilustración 20), procuran decirnos algo, pero les es imposible y adoptan aptitudes con las que intentan suplir su insuficiencia comunicativa. Es esto lo único que la memoria nos puede ofrecer; pero también puede que sea sólo este endeble recurso, el que nos permita conectar el presente con el pasado y con el futuro. Sería la pobre transmutación actual del cuadro de historia que, según Ramón Salas:

no sólo recuerda e intensifica mediante su descontextualización el contenido paradigmático de la necesidad de reconstruir la película de esos personajes en busca de autor que constituyen la comunidad de los que no tienen nada en común, sino que anticipa la posibilidad laica de encontrar ese sentido mediante la inscripción de lo contingente en el plano de la memoria<sup>261</sup>

La memoria, al menos, nos permite albergar la esperanza de encontrar ese sentido u *orden secreto* que se encuentra bajo los signos de Ortega (aunque Salas se refiera aquí al cuadro de José Otero *Reunión de diez personas anónimas*, 2005 –ilustración 45–).

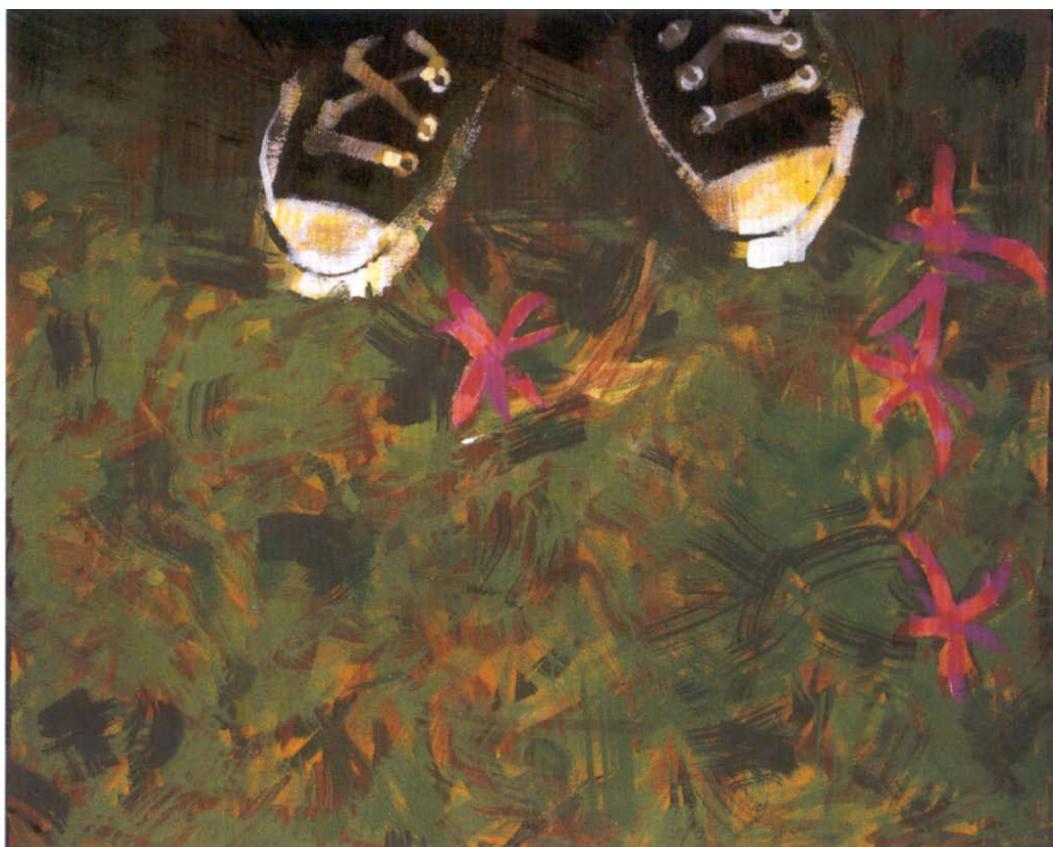
Si lo propio de Fernando Álamo eran estos vocablos aislados (peces, sandías, conejos, etc.) distribuidos separadamente sobre el blanco del lienzo; el rasgo distintivo del lenguaje de Jorge Ortega es el de la repetición. Las aptitudes que adoptan sus personajes, son tomadas una y otra vez, desvelando el único aspecto estructural de su lenguaje. Por ejemplo, el personaje de *Targell* se mostraba repetido en la exposición de

---

<sup>260</sup> ALLEN, W. *Desmontando a Harry* (película).

<sup>261</sup> SALAS, R. "... Eppur si muove" en *Eppur si muove* (exposición). p. 15.

la que formaba parte, como también el de *Targella*. Ambos, ejemplo masculino y femenino, ven acentuada su condición de modelos estereotípicos por el conjunto de cuadros que los presentan en las mismas dos posiciones. Sólo varía el formato y la



23. *Amanecer* (1995). Jorge Ortega.

resolución técnica. Pierden su singularidad y, en consecuencia, la capacidad de decir algo sobre sí mismos como seres individuales. También el personaje de *Atardecer* o *Amanecer* (1995) ha renunciado a las que pudieron ser sus herramientas comunicativas. Delega en sus pies la posibilidad de decir algo y es la repetición la que nos hace conscientes de los cambios en el tiempo y en el espacio (coordenadas necesarias para que ésta se produzca).

Cambiando de tercio, podemos aludir en este apartado brevemente a Martín y Sicilia. Este autoapropiaciónismo que venimos definiendo y que se observa claramente en la obra de Fernando Álamo, también aparece de un modo característico en sus cuadros y fotografías. Utilizan signos que recogen de lo que han hecho con anterioridad, como una especie de autorreferencia. Se citan a sí mismos y en este empeño resulta revelador, por ejemplo, el recurso técnico de las siluetas. En el apartado anterior hablábamos de la silueta como fragmentación de la figura del contexto en el que podría encontrarse. El aspecto fragmentario es usado también aquí, pero en favor de la

elaboración de un lenguaje. Estos signos aprovechan su parcialidad inherente respecto al contexto para acentuar su similitud con las palabras, que son también entidades aisladas; como, también, su carácter lingüístico. Se muestran figuras humanas que quieren evitar más significaciones que las justas. Sin embargo, el elemento que se utiliza para purificar el significado (la propia figura humana), es el que tiene interpretaciones más variadas. Funcionan como fonemas de un posible lenguaje primigenio, como elementos individuales que se combinan para enunciar algo, pero que nunca lo consiguen. En estos dos artistas, este recurso ha adquirido poco a poco un tipo de presentación propia, una manera de hacer, que convierte las nuevas siluetas en referencias de las anteriores, en signos recurrentes de un lenguaje privado.

#### **e. Errática.**

Con ciertas reservas, podríamos hablar de un lenguaje desarrollado a partir de sus deficiencias, de los errores consentidos, cuando éstos han sido puestos ahí por el artista o conservados de modo consciente por él. El error asumido de éste modo se convierte en una parte fundamental del discurso, en un vocablo más de ese lenguaje.

No hemos de confundir el error afrontado en este sentido, como un elemento constitutivo de una lengua, con el error asumido como temática o como aspecto integrante de la expresión del propio artista. Es éste el error del expresionismo, cuyo protagonismo lo diluye y lo hace desaparecer en cuanto a error mismo. Ciertamente que esta diferenciación resulta un tanto endeble y que sólo puede ser discernida desde el posicionamiento intelectual del artista o del que interpreta su obra. Tal vez ciertas características técnicas de la figuración de la imagen puedan ayudar en este cometido; pero no debemos meternos en ese terreno, pues los límites en torno a la figuración son aún más ligeros que entre los dos tipos de errores que citábamos.

Este error meditado, pensado, es el que contiene la obra de Fernando Álamo para que García hable de ésta en los siguientes términos: “Registra con meticulosidad sus titubeos y los incorpora a su obra como un episodio imprescindible para la comprensión de la misma”<sup>262</sup>. Los titubeos son inscritos, son anotados y ayudan a completar su glosario personal. Por otra parte, el error aporta inconclusividad. Un error, normalmente, espera ser corregido y crea con ello un centro de tensión que sitúa la imagen a mitad de un proceso que nunca podrá ser terminado. En este sentido, se interna a la perfección dentro de las características propias del lenguaje primigenio, permanentemente inacabado.

En Santiago Palenzuela, la conservación consciente del error tiene una incidencia mayor, si cabe. Se presenta incluso un posicionamiento claro respecto a la inclusión de éste. No es en este caso un vocablo inocente de su lenguaje y se enfrenta, por su propia condición, a todo lo que lo denigra. Por ello es por lo que Ramón Salas habla de “Su realismo, sórdido y grosero, que no duda en concretarse incluso a través de la chapuza, es un auténtico manifiesto político contra lo vistoso, lo joven, lo jovial, lo ingenioso,

---

<sup>262</sup> GARCÍA, J. M. *Álamo*. p. 53.

contra el signo de los tiempos”<sup>263</sup>. Al incluir el error, Palenzuela es perfectamente consciente de la incompatibilidad de éste con lo sano o luminoso. El error tiene una consideración negativa y como tal ha de justificarse constantemente. El artista lo



24. Serie *El arte de nadar* (1986). Fernando Álamo.

defiende, se posiciona junto a él y con esto no hace sino evidenciar que su inclusión es razonada y, por supuesto, premeditada. Adoptando esta postura, es consciente de que puede defraudar las expectativas del espectador y es precisamente esto lo que pretende. Grenier hace alusión a una cita de Bataille según la cual este teórico veía en los errores de Klossowski “una especie de emblema de su voluntad de defraudar, de arrastrar hacia el mundo de desazón que engendra el *pensamiento desasosegado*”<sup>264</sup>. En sintonía con el

<sup>263</sup> SALAS, R. “Una anécdota sumergida en vida” en *Triálogos* (exposición). p. 46.

<sup>264</sup> GRENIER, C. “Crear un tópico” en *Klossowski 1950-1990* (exposición). p. 23.

planteamiento de Palenzuela, el lenguaje primigenio desvela el caos de lo real y el error supone una herramienta extra en este sentido.

El carácter procesal del lenguaje, el hecho de encontrarnos indefinidamente a medio camino, presenta una nueva vuelta de tuerca. En Palenzuela los errores se acumulan y encontramos reflejados estadios anteriores de un proceso inacabado que, por supuesto, tampoco estuvo concluido en ellos. Como dice Ramón Salas, “no le habría gustado perderse esa equivocación”<sup>265</sup>. Los errores nos hacen aprender cosas y si nos rodeamos de ellos puede que no olvidemos lo que hemos aprendido.

También el error de la pintura, ahora en cuanto a la incidencia en su superficialidad, lo encontramos en Fernando Álamo o en Jorge Ortega. Ambos trabajaban sobre él en el sentido en que lo hace Palenzuela. La superficie de la pintura se compara con la del agua. Sobre ambas nos desplazamos con inseguridad, con miedo a equivocarnos. Normalmente, cuando salimos del agua, seguimos siendo aparentemente nosotros mismos; pero cuando ésta se combina con la pintura entonces se adhieren a nosotros partes del soluto que modifican nuestra identidad corporal. Se convierte en aquella sustancia grumosa que nos deconstruye. El pintor Carlos Alcolea escribe *Aprender a nadar* (1980)<sup>266</sup>, libro que constituye una serie de instrucciones absurdas que no parecen conducir a la finalidad que anuncian. Fernando Álamo pinta, por su parte, *Sin título* (1986), de la serie *El arte de nadar*; una obra que parece recoger fragmentos de individuos que se mueven por la superficie de la pintura como por la del agua. En la imagen, Álamo incide en la piel de la pintura (en sus errores) con texturas y calidades variadas que la hacen perceptible. En el título introduce la palabra *arte* jugando con la ambigüedad de si se refiere a la técnica de nadar o a nadar como un arte que es postulado mediante la imagen. En *Pintar* (1995) (ilustración 8) de Jorge Ortega ya no hay lugar a dudas respecto a la comparación entre las dos acciones (pintar y nadar), pues lo que se refleja claramente es a un individuo que nada.

Puede también que el agua que entra en los interiores solitarios de Palenzuela, cubriendo los elementos de nuestra cotidianeidad, no sea un elemento inocente, por ejemplo, en *La Augusta MV y la Montesa del pajarito en el 25 de Manuel Verdugo (los restos de la paleta)* (2000) (ilustración 48), en el que se ha inundado el garaje, o en *Sin título* de 1997, en donde la inundación ha llegado también a los dormitorios, o en el cuadro del mismo año, ganador del *Premio regional de pintura de Canarias*, en el

---

<sup>265</sup> SALAS, R. “Una anécdota sumergida en vida” en *Triálogos* (exposición). p. 47.

<sup>266</sup> ALCOLEA, C. *Aprender a nadar*.

que los delfines han aprovechado el desorden para internarse en nuestro espacio cotidiano. Como decía, puede que el agua también aquí esté hablando de la pintura y de su superficie, algo que Palenzuela se preocupa ya de comentar a través de los errores.



25. *El invitado* (2005). Alby Álamo.

La equivocación se presenta también en Ortega, con la misma *voluntad de defraudar* al espectador que en Palenzuela, en otra vertiente diferente a la superficie material de la pintura. Hemos de nombrar de nuevo a sus personajes incapaces de comunicar. Los sujetos que posan en *Girando* (ilustración 20), *Pintar* (ilustración 8) o *Targell* (ilustración 22) son en sí mismos un fallo premeditado. Es, sin embargo, en su obra de naturaleza gráfica (dibujos) donde el error se muestra más claramente, de nuevo en el ámbito técnico; aunque también en torno a unos seres inacabados. Sus dibujos registran deformidades acentuadas en los personajes que se representan. Ortega vuelve a rellenar libretas de caligrafía de la infancia, pero resistiéndose a ajustar su escritura a la cuadrícula que se le impone. Son un ejemplo de esto los dibujos *El* (2003) o *Frau* (2004), ejercicios aparentemente realizados sin mirar de modo continuo al papel o con la mano menos diestra. La inclusión del error es claramente intencionada y recuerda al que de modo espontáneo tiene un niño con sus rotuladores *carioca*<sup>267</sup>.

Desde una visión un tanto diferente del error, puede que el empeño en la pintura (la postura de algunos artistas de este estudio que siguen haciendo uso de ella aún cuando el resultado adquiere unas características casi fotográficas) tenga relación con el

---

<sup>267</sup> Fuente <http://www.cariocauniversal.es>

presente apartado. Frehnofer, el protagonista de *la obra maestra desconocida* pone de manifiesto este error de lo pictórico como un elemento de su idiosincrasia. Les dice a Pourbus y Pousin acerca de sus mejores obras: “dejad eso (...) es una tela que he emborronado para estudiar una postura; ese cuadro no vale nada. He aquí mis errores — prosiguió, mostrándoles espléndidas composiciones suspendidas de las paredes de alrededor”<sup>268</sup>. Sin embargo, los dos artistas que observan, ven el error en la obra maestra, que es abstracta. Tal vez, simplemente, éste sea una limitación propia del recurso pictórico en sí, que siempre esté presente, y puede que pintar sea el modo de que quede registrado cuando lo trazamos en nuestra trayectoria.

Aleatoriamente, podemos aludir a algunos ejemplos como *El invitado* (2005) (ilustración 25) de Alby Álamo, en el que un sillón perfectamente plasmado espera impaciente a que alguien se siente en él, o *La vida que te espera* (2006) de Ubay Murillo, en donde el pintor y su pareja se arreglan ante el espejo del baño de su recurrente habitación de hotel. En los dos casos, a pesar del pretendido realismo, se percibe sutilmente la textura de la pintura. Ésta asegura la presencia de un error que surge de la propia técnica, sobre el que el artista no interviene tan conscientemente como lo hacía Palenzuela. El fallo podría hacerse más presente por aplicarse, aparentemente, a escenas cotidianas sin relevancia que no desvían la atención. En Murillo son evidentes este tipo de situaciones que hacen que nos centremos en el error de la pintura (aunque ésta no presente, por otra parte, errores en un sentido estricto, en cuanto a imperfecciones). Un remoto antecedente de esta temática puede suponerlo Courbet. Al menos, viene muy a cuento lo que Faerna comenta sobre el artista en la siguiente cita: “la irrelevancia de los temas en los cuadros realistas centran la atención sobre el cuadro mismo, sobre los recursos pictóricos que el artista manejaba en él: era como si, de repente, el cuadro como objeto pictórico se interpusiera entre el espectador y lo representado, se hiciera evidente a sus ojos”<sup>269</sup>. La pintura adquiere aquí protagonismo en cuanto a su bidimensionalidad y su superficie.

Puede que de los artistas que tratamos, sea José Otero el que de un modo más claro acude al error de la pintura en el sentido que argumentamos. Este artista suele posicionarse frecuentemente a favor del propio hecho de pintar y su anacronismo o *extemporaneidad*<sup>270</sup> y lo considera más bien una ventaja, pues establece una diferencia

---

<sup>268</sup> BALZAC, H. de. *La obra maestra desconocida*. p. 53.

<sup>269</sup> FAERNA, J. M. *Gustave Courbet*. Sin página.

<sup>270</sup> OTERO, J. Texto en *Creación Injuve 2007* (exposición). p. 222.

básica con la efervescencia del resto de las imágenes que se distribuyen en los medios de masas. Puede que sea a esto a lo que se refiere Otero en *Modo antiguo* (2007) (ilustración 17), donde contrapone una bella espada a la fría y tecnológica armamentística de la época actual. La imagen, de carácter ilustrativo (con su pequeña viñeta inferior y el texto *Post-*), puede que hable también de esta descontextualización crónica que arrastra la pintura como recurso técnico. Puede que suponga algo así como una declaración de intenciones o una tarjeta de presentación. La pintura será su materia prima, ignorando todas esas *Postcorrientes* en las que no encuentra lugar.

El posicionamiento de Otero se percibe, por ejemplo, en que sus cuadros sean producto más de un gran esfuerzo que de una gran facilidad técnica, Otero “no es ni mucho menos un manitas”<sup>271</sup>. En él, la pintura está limitada doblemente. Primero, en su apariencia técnica y, después, por el tiempo básico de ejecución. Puede que la preparación de un proyecto fotográfico o audiovisual sea tan o más largo que el de una pintura; pero, en principio, la pintura es más lenta, menos moderna y más artesanal. Para Salas, Otero confía “en que esa demora [la demora que supone pasar la fotografía a la pintura] inscrita en la superficie de la imagen se proyectaría en el *tempo* de su contemplación”<sup>272</sup>. Tal vez sea este también el registro que Otero pretende conservar en su trabajo. Puede que sea este tipo de error el que nos transmite como espectadores *Zoom out* (2007). Primero, nos detenemos en la reflexión sobre el soporte pictórico, en la devolución de éste a la segunda dimensión de la tela que preside el cuadro; de donde, en realidad, nunca ha salido. Ya vimos que, incluso en las imágenes más realistas, lo bidimensional está en uno u otro sentido presente. Luego, Otero construye un fondo matérico, como si de un pequeño chiste (expresionista) se tratara; e incide con ello en aquel otro error de la pintura: el de la inclusión pensada o intencionada (nunca de un modo tan claro) de éste en su superficie que llevaba a cabo Palenzuela.

En las pinturas que hemos comentado, por la irrelevancia de los motivos, puede que el error adquiera cierto protagonismo. Pero, tal vez contradiciendo lo que hemos dicho hasta ahora, puede que estos motivos irrelevantes tengan de repente importancia y se superpongan al error. Lo cotidiano ya no es algo inocente, como veremos en el capítulo siguiente<sup>273</sup>. El error de la pintura tomado como una postura o como una pieza de nuestro lenguaje, se ve solapado parcialmente por la escena que se representa.

---

<sup>271</sup> SALAS, R. “... Eppur si muove” en *Eppur si muove* (exposición). p. 11.

<sup>272</sup> óp. cit. p. 12.

<sup>273</sup> v. *Figura humana y espacio cotidiano. Lugares provisionales*.



**26. *Zoom out* (2007). José Otero.**

#### f. Como niños.

El juego con el lenguaje (y en general) está relacionado con la infancia. Por ello, no es extraño que una de las más célebres manifestaciones de la subversión y el cuestionamiento del lenguaje se encuentre en un personaje infantil, el de la Alicia de Lewis Carroll. Las dos obras que comprende este personaje (*Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*) están plagadas de equívocos y juegos con las palabras de los que esta pequeña niña es víctima. Muchas de sus transformaciones pueden haberse debido a una interpretación errónea del discurso. Como dice Jiménez, el lenguaje es la raíz de las metamorfosis que sufre Alicia<sup>274</sup>. Ésta no tiene nada que hacer en un mundo en el que las palabras se han revelado, por mucho que procure seguir los razonamientos lógicos que le enseñan los mayores. Si de modo preclaro hubiera aprendido a desconfiar del lenguaje, no habría comido de algo cuyos efectos desconoce cuando la etiqueta le decía *cómeme*, ni hubiera entrado en un círculo de transformaciones sin fin.

Carroll juega de modo manifiesto con las ambigüedades que el lenguaje produce por su propia naturaleza. Un ejemplo muy claro de este juego creativo se encuentra en el poema *Jabberwocky* o *Galimatazo*, como lo llama Jaime de Ojeda en su traducción de *A través del espejo*, que reza, en la primera estrofa –tal vez la más jugosa–:

*Brillaba, brumeando negro, el sol;  
agiliscosos giroscaban los limazones  
banerrando por la váparas lejanas;  
mimosos se fruncían los borogonios  
mientras el momio rantas murgiflaba*<sup>275</sup>

El *Jabberwocky* es tremendamente conocido en Inglaterra. De hecho hasta los niños lo estudian en el colegio de memoria. Jaime de Ojeda lo cita como un ejemplo paradigmático de la subversión del lenguaje, junto a su secuela llamada *A la caza del Snark*, “por la construcción que en ellos se hace de una realidad aparentemente sólida y objetiva, pero lingüísticamente artificiosa y subjetiva, y su mezcla de sentimientos antitéticos, tal el terror y el ridículo, que en un tono indistinto forman el poema”<sup>276</sup>.

---

<sup>274</sup> cfr. JIMÉNEZ, J. *Cuerpo y tiempo*. p. 234.

<sup>275</sup> CARROLL, L. *Alicia a través del espejo*. p. 50.

<sup>276</sup> óp. cit. p. 206.

Ojeda advierte de las dificultades de la traducción en el transcurso de la nota que he citado. Ésta puede ayudarnos a tener un sentimiento similar al de un lector angloparlante. Sin embargo, no hemos de olvidar que se trata de un procedimiento muy forzado. Se procura hacer entender en otro idioma algo que no es posible en el original; es decir, de traducir el absurdo. En cualquier caso, la manipulación del lenguaje se materializa, en este caso, en la creación de verbos que no existen o de palabras que son constructos de varias (como si cuando no consiguieras decir lo que quieres, te inventaras una palabra). Para colmo, el poema se encuentra en un libro que Alicia descubre cuando ya ha atravesado el espejo. El texto dentro del espejo se encuentra impreso al revés, con lo que es doblemente indescifrable. Alicia se ve obligada a reflejar la página para poder leerla.

Hay formas de desarrollo y creación de lenguajes primigenios que tienen más que ver con un modo de proceder o de tomarse las cosas en sintonía con lo anterior. La Alicia de Carroll nos enseña a perderle el respeto a las palabras; a aprovechar su fragilidad y jugar con ellas. Este tipo de aptitud nos introduce en un comportamiento creativo que ha resultado muy sugerente para algunos de los artistas de este estudio: el del juego (juego *con* el lenguaje o juego *en* el lenguaje de cada cual). Para avanzar debemos atrevernos a enfrentarnos a las cosas como los niños. Sin la certeza de que todo va a seguir igual y sin sorprendernos cuando el lenguaje se ve subvertido por nuevas realidades. Debemos hacer lo posible por no madurar en nuestra percepción del mundo para poder convivir con él en mejores condiciones. La única forma de asimilar el entorno, es volver a jugar con él y no asumir nada con seriedad. La gravedad no aporta nada creativo. Ésta sólo puede buscar soluciones, y a veces las soluciones no existen. Dice Rodríguez: “es imposible parar el mundo, y saber esto significa que no somos niños, y que tenemos pocas ganas de jugar porque, sin duda a nuestro pesar, nos hemos vuelto serios. Y para jugar es preciso no ser serio”<sup>277</sup>. Alicia no encuentra en lo que le enseñan los mayores, herramientas suficientes para afrontar el desorden del mundo con el que sueña. Este caos se encuentra hoy a la orden del día y no podemos ser tan buenos niños como ella. Debemos, por tanto, recuperar las ganas de jugar y nuestro objetivo será hablar con *las palabras en que piensan los niños cuando aún no han conseguido pensar con palabras*. Se trata de un estadio intermedio que tolera la novedad y rechaza los conceptos estables.

---

<sup>277</sup> RODRIGUEZ, M. *El problema de la identidad personal*. p. 25.

Puede que sea este el planteamiento que mantiene Pipo Hernández cuando escoge a *Pluto*, el perro de Disney, como el personaje sin definición que confrontará con el paisaje romántico que sirve de fondo. José Otero parece partir de un razonamiento similar y lo expresa a la perfección mediante los siguientes términos: “quizás deba el artista armarse de una inocencia construida (...) que le permita actuar como si todavía fuese posible pararle los pies al nihilismo. En esta tarea, que nos sobrepasa, nos perderemos irremediablemente. No se trata de ninguna catástrofe taciturna. Simplemente es la primera y más importante regla del juego”<sup>278</sup>. Habría que renunciar, en definitiva, a la posición intelectual convencional de un adulto y movernos en términos lúdicos.

Si hay un sistema acorde con lo anterior y con el concepto de la seducción, es el que venimos comentando del juego. Ya hemos hecho alusión a éste planteado como un acertijo, un reto sin solución que le propone el artista al espectador. Ahora podemos relacionarlo más directamente con el lenguaje seductor. Éste tiene mucho de tomarse las cosas a broma, de comportarse como un niño, de hacerse el tonto, de reírnos de nosotros mismos y de los demás.

Resulta curioso el modo en que se organizan los juegos. Tienen sus propias reglas internas al margen del mundo; reglas que son precisas para su correcto desempeño y a las que todos nos atenemos para que el juego tenga continuidad. La primera y más importante es la que José Otero nos detallaba: debemos prepararnos de entrada para la inexistencia de soluciones finales y para la desorientación que producen los vacíos de significado. Además, no tiene sentido no cumplir las reglas del juego, pero sí que lo tiene saltarnos las normas, que son imposiciones sociales. Ya hemos hablado acerca de tomarnos la sexualidad como un juego creativo y de construirnos sin prejuicios. Ahora podemos aplicar el aspecto lúdico a la elaboración del lenguaje privado. El juego coincide con éste en su apariencia de sistema cerrado, fuera del cual no tiene aplicación. Juego, lenguaje y seducción se hallan aquí íntimamente relacionados. Podremos hablar indistintamente de lenguaje o de juego privado de un artista. Puede que la imagen *El seductor* (2006) de Oscar Hernández y Beatriz Lecuona tenga como objetivo aunar estos tres conceptos. El personaje del seductor, representado en este caso por el componente masculino de la pareja, representa ese sujeto que en la práctica totalidad de la obra del dúo confronta la tarea de crear un lenguaje fuera de toda pretensión científica. La

---

<sup>278</sup> OTERO, J. Texto en *Creación Injuve 2007* (exposición). p. 222.

producción de éste sigue los senderos sinuosos de la seducción, busca otra manera de decir las cosas que no ha de ser necesariamente más útil (recordemos al *idiota de la familia*). En este caso, el motivo es la magia. Hernández llama nuestra atención a la derecha, mientras que su otra mano, a varios metros de distancia, tiene perfecto acceso a una jaula (algo que nunca consigue el *lindo gatito* de los dibujos animados).

Un ejemplo bastante remoto de toda esta temática lo supone el cuadro *El jugador secreto* de Magritte (1927). El siguiente comentario de Francesca Marini, referido a este cuadro, concuerda con la descripción que hemos ido haciendo del juego en relación al lenguaje artístico. Dice: “El arte mismo es juego, y como todos los juegos se basa en una serie de reglas comunes sin las cuales no sería posible. Infringir estas reglas es situarse fuera del juego y del sistema de papeles alternativo al real que lleva consigo”<sup>279</sup>. Se crea una dimensión al margen, en la que las normas de lo real carecen de jurisdicción. Aparentemente, los personajes de Magritte están jugando a *Béisbol*, pero lo hacen en un escenario lleno de columnas y, por tanto, poco apropiado para la práctica de un deporte en el que la pelota no suele encontrar obstáculos en primera instancia. Puede, simplemente, que se trate de una variación de este juego, que es ahora el privado del artista. Magritte es el único que pone las reglas en este caso y el espectador debe someterse obedientemente a ellas, como afirma Marini, si quiere participar. Carece de valor cualquier interpretación definitiva de la imagen. El artista ha de pugnar por lo contrario. Por enseñarnos a jugar según sus reglas y a convivir, por tanto, con la inquietud de algo que no está resuelto (de que nada lo está).

Es lo mismo que pretende El Equipo Crónica con una imagen que además titula *Las reglas del juego* (1972). Recoge a dos personajes, probablemente tomados de alguna película (como el resto de los de la *Serie negra* a la que pertenecen), que enseñan sus respectivas manos derechas unidas por los dedos. Contrastan por su blanco y negro de película clásica con el fondo colorido de aspecto arquitectónico puro, al estilo de las imágenes de de Chirico. Uno de ellos sujeta el tres de bastos, por lo que puede que estén jugando a la baraja o algo similar. Sobre la imagen se superponen tres reglas de madera que pueden ser la razón del título. De nuevo, un lenguaje que incide en sus equívocos y acompañado de un toque humorístico. No vale la pena ponerse a hacer cábalas sobre el motivo o el procedimiento del juego que se refleja. Sólo nos queda, como espectadores,

---

<sup>279</sup> MARINI, F. “Las obras maestras” en CONDOR, M. (presentación). *Magritte*. p. 86.

someternos a sus reglas si queremos participar, aunque éstas no sean siempre las mismas.

Este juego privado del que venimos hablando puede, por otra parte, hacer más atractivo aquello que no lo es. Puede quitarle la seriedad a aquello que no la merece o subvertir todas las normas, pero no puede ser puesto en cuestión porque se trata de un juego (inofensivo, por tanto). Sería es el paraíso fiscal de la norma lingüística. Todo lo contrario que el trabajo, en el que no hay reglas sino normas que sí tiene sentido incumplir (tiene consecuencias incumplirlas). Sin embargo, para Bataille el juego tiene origen precisamente en el trabajo. Dice este autor: “el hombre es, esencialmente, el animal que trabaja. Pero también sabe transformar al trabajo en juego. Insisto en ello con respecto al arte (al nacimiento del arte): el juego (o diversión) humano, verdaderamente humano, fue primeramente un trabajo, un trabajo que se convirtió en juego”<sup>280</sup>. El trabajo es, en principio, lo que define al hombre (aunque ya vimos que el binomio hombre-función social no es algo que nos haga sentirnos cómodos), es su actividad principal. El trabajo le hace sentir que está cumpliendo con su responsabilidad. Pero también la creatividad, la capacidad performativa del entorno, puede ejercer esta función. El artista tiene también un trabajo y una responsabilidad que desarrollar; pero ha aprendido a transformarla en juego. José Luis Pardo se refiere a la vida como el salto de un paracaídas desde el avión al suelo<sup>281</sup>. Al completar el recorrido morimos, pero podemos al menos *caer con estilo*, según expresión de Salas. Tomárnoslo como un juego es, sin duda, un modo de conseguirlo.

Entre los ejemplos del arte canario, podríamos empezar por los *Búnker* (2006) de Oscar Hernández y Beatriz Lecuona. Son una representación bastante fiel de aquel *tomarse las cosas como niños* que debe servir de base. Qué niño no ha creado un *bunker* o un refugio similar con los cojines del sillón. En este caso, ya de mayores, los artistas tienen fuerza suficiente para manipular directamente los sillones. En esta línea, merece ser citado también el *Jugando a las imitaciones con Dokoupil* (1996) de Martín y Sicilia. Los dos jóvenes parecen afanarse en un juego bastante curioso con el artista del título. Se realiza, en cualquier caso, de cara al objetivo y no es, por tanto, una actividad espontánea. Luego, *El intercambio clandestino de camisetas* (2003) (ilustración 41), a nuestro entender, muestra a dos jugadores que, por alguna razón, deciden intercambiarse sus vestimentas en la intimidad. No se trata de una actividad de cara al gran público;

---

<sup>280</sup> BATAILLE, G. *Las lágrimas de Eros*. p. 66.

<sup>281</sup> cfr. SALAS, R. “Locus standi” en *Posturas impropias* (exposición). Sin página.

sino una manifestación del respeto mutuo más íntima, que se pretende más sincera, al contrincante (además de introducir aspectos en relación con la identidad creadora y demás).



**27. *Búnker* (2006). Oscar Hernández y Beatriz Lecuona.**

Antes de cambiarse las camisetas, Martín y Sicilia habían competido al ajedrez en *Jugando al ajedrez* de 1997. En esta imagen se presentan centrados en una actividad puramente lúdica pero que demuestra cierta erudición, ya que no se trata de la *PlayStation*<sup>282</sup>, sino de un juego ya menos popular, más esnob, en el que uno de los contrincantes puede leer mientras el otro piensa en su siguiente jugada. Como vemos de nuevo, la elaboración del lenguaje primigenio ha de ser un proceso lento y meditado. La creación de este juego privado, de este sistema cerrado, es una construcción íntima y puede (o incluso debe) llevar tiempo.

Martín y Sicilia no ocultan con frecuencia los referentes. Courbet es uno de ellos (lo demuestra su relectura del artista en *Buenos días señor Courbet* de 1997). Esta partida de ajedrez podría ser una cita muy clara a *Los jugadores de damas* (1844) del artista francés. A parte de la coincidencia de tratarse de dos personajes enfrascados en un juego de mesa, hay más aspectos comunes en ambas obras. Ahora, uno de los jugadores sostiene una pipa. No es “leer” la actividad en que se centra, como en la imagen de los canarios, tal vez porque las jugadas en las damas requieren menos tiempo que las del ajedrez. El hecho más curioso es que Courbet parece retratarse en los dos personajes que juegan. Del mismo modo que los dos artistas canarios, se hace protagonista de una actividad lúdica; se elige a sí mismo para interpretarla y, además, por duplicado. El resultado coincide con el de los canarios: dos personajes (que son el mismo) concentrados en su actividad circular. En este caso, a diferencia de en Martín y Sicilia, no hay duda de quién es el creador de una u otra idea, pues siempre va a ser uno de los dos Courbet. Por su parte, las damas o las piezas de ajedrez son pequeños objetos que buscan de modo constante un lugar donde encajar, donde se acoplen mejor con una posible función. También las cartas de una baraja pueden acoplarse o asociarse (como en el *Poker*). Muchas veces lo hacen, pero parcialmente, y el jugador busca constantemente mejores soluciones. Ángel González García en su texto *Hacer equilibrios para caerse* dice:

Un movimiento imperceptible le basta al jugador para saber si las cartas que le han llegado de mano se acoplan entre sí. Su angustia no es muy distinta de la que Alicia sintió por las incongruencias de tamaño entre su cuerpo y la puerta que encontró en el fondo del pozo. Cuerpo, puerta, mesa y llave componían un rompecabezas cambiante, como las cartas entre las manos febriles del jugador<sup>283</sup>

---

<sup>282</sup> Consola de juegos. Fuente <http://es.playstation.com>

<sup>283</sup> GONZÁLEZ, A. “Hacer equilibrios para caerse” en *Carlos Alcolea* (exposición). p. 22.

El relato de Alicia, que citábamos al principio, consiste en la búsqueda constante de un lugar en el que encajar, pero todos se le hacen reacios a ello. Los objetos de la cotidianeidad, aquellos con los que contactamos en primera instancia, ya no cuadran, no sólo desde un punto de vista formal, y la protagonista se percata de ello a través del juego. Alicia se ha de adaptar constantemente a las reglas de los juegos sin sentido que crea su subconsciente. Su condición de niña le ayuda a afrontar los cambios de los contextos con mayor flexibilidad (por ello decía antes lo de que debemos *tomarnos las cosas como niños*), sin un intento de racionalización constante del entorno. Esta relación con el juego se hace si cabe más evidente en *Alicia a través del espejo*, en la que el personaje busca literalmente la casilla en la que podría colocarse, ya que todo el relato está construido sobre el escenario de un basto tablero de ajedrez. La narración es una partida, es literalmente un juego. Por otra parte, el título del texto de Ángel González resulta descriptivo de lo que supone el juego. Y Ubay Murillo lo aprovecha para un cuadro en el que trata directamente esta temática: *Hacer equilibrios para caerse* (2003). Tres personajes se centran en la actividad lúdica de hacer el pino sabiendo que tarde o temprano van a caer el suelo. También Alicia hace equilibrios (actúa según el tan aclamado sentido común que le propugnan sus mayores) pero cae, sin embargo, por la madriguera de conejos y cae también en todos los equívocos de los que el lenguaje es causa. Sólo cuando se erige como creadora, cuando decide poner las reglas de modo consciente o cuando afronta el cambio con naturalidad, tal y como le dicta su intuición infantil, supera con éxito la situación. Dice González: “basta con ver a un auténtico equilibrista para caer en la cuenta de que guardar el equilibrio consiste en caerse sin parar, lo que implica haberle perdido el miedo a las caídas”<sup>284</sup>. En su descenso en caída libre por la madriguera de conejo, Alicia no se pregunta por el momento en que puede morir chocando contra el fondo, no manifiesta su miedo a este posible hecho, sino observa atentamente los objetos que se presentan a su alrededor y hace otro tipo de conjeturas. Puede que con ello haya dotado de *estilo* a su caída.

Con los juegos privados consecuentes, el artista puede reírse de nosotros o con nosotros (y nosotros de él). Nos puede tratar como payasos, nos puede figurar como payasos o se puede transfigurar en uno mismo. La incorporación del humor es, sin duda, otra de las formas posibles de dotar de estilo a la caída. El artista se convierte en este caso en un *clown* o en un comediante. Su posición se vuelve en cierto modo más

---

<sup>284</sup> óp. cit. p. 65.

cercana, haciéndonos ver lo divertido del caos. Le pone *un poco de azúcar a la píldora* haciéndola más atrayente, más seductora. Esta prestancia a presentarse como payaso se ve acentuada sobretodo en Martín y Sicilia. Éstos se incluyen como protagonistas de *gags* cómicos, como una pareja de humoristas. De nuevo podemos hacer alusión al artista como un idiota, en el sentido positivo que hemos comentado con anterioridad; como aquel que se toma las cosas con calma y opta siempre por el camino menos satisfactorio, aunque no por ello menos divertido. Los dos canarios responden perfectamente a la expresión que González García adscribía a Carlos Alcolea de *Pintor haciéndose el tonto*<sup>285</sup>.

El humor supone un modo de subvertir la realidad y el juego aporta al anterior un espacio en el que desempeñar esta función. Existe un texto de Ramón Gómez de La Serna titulado *Gravedad e importancia del humorismo* de 1930 que apoya muchas de las cuestiones que se tratan en el presente estudio a pesar de su antigüedad. Con la utilización del humor se cumple el objetivo del lenguaje primigenio de crear desconcierto en nuestra relación literal con las cosas. Dice de La Serna: “Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va”<sup>286</sup>. Aunque la del humor se trata de una subversión a medias, pues lo que hace podría ser mostrar lo que ocurre realmente con las licencias que le permite el juego. Ya hemos dicho que el artista no desordena el mundo, sino que revela su desorden real y para ello el humor supone un excelente recurso. Dice De La Serna también, en el texto antes mencionado, que “Lo que parece en él truco, es, por el contrario, la puesta en claro de los trucos que antes se quedaban escondidos y sin delación, y que por eso eran más responsables y graves. Lo que se muestra a las claras y por delante, no engaña a nadie”<sup>287</sup>. Las cosas expresadas mediante el juego o el humor son engañosas por definición. Se finge la búsqueda de un lenguaje que se sabe un fracaso de antemano. Pero el engaño revela una verdad tácita en este caso. No ocurre lo mismo con otros sistemas del poder en los que es premeditado y torpemente secreto.

La gravedad en arte, a nuestro entender, queda ya desfasada, pues no consigue transmitir su mensaje como lo hace el humor. Decía, en el primer capítulo, que lo único que Marina Abramovic puede producir golpeándose con un cráneo es precisamente risa. Decía también De La Serna en el texto que hemos ido citando que “Todo lo que no

---

<sup>285</sup> óp. cit. p. 31.

<sup>286</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Una teoría personal del arte*. p. 204.

<sup>287</sup> óp. cit. p. 206.

tenga humorismo se convierte en un cuento de miedo que no mete miedo a nadie”<sup>288</sup>. Resulta más grave a veces la reacción del espectador ante lo ocurrente que ante lo apocalíptico. El humor hace pensar más que lo nefasto, “hace sufrir la alegría”<sup>289</sup>. De ahí la relación del *clown* con la melancolía, con un sentimiento de significados encontrados (alegría y tristeza). Los cuadros de Magritte también tienen relación con este humor a razón de las descontextualizaciones que produce (recordemos *El imperio de las luces*). Sus imágenes nos hacen esbozar una sonrisa y lo que *sufrimos* de esta alegría se encuentra en el cuestionamiento que producen en el espectador. Dice Bárbara Fernández: “El asombro inicial deja paso a la sonrisa divertida que, a veces, se contrae de nuevo en el gesto de sorpresa interrogante”<sup>290</sup>.

La temprana serie *Vidas ejemplares*, de Martín y Sicilia (ilustración 16), es un buen ejemplo de la correlación entre juego y humor, que luego tendrá una presencia fundamental en el resto de su obra. Son, en esta serie, dos seres sin definir que buscan sus personajes. Les falta una identidad artística (un lenguaje primigenio propio) y rebuscan entre personalidades creadoras de Canarias para solventarla. Han de trazar al personaje que van a representar. Curiosamente, dice de nuevo Gómez De La Serna, que “La mejor pintura que se ha hecho del humorista, es la que le representa en pos de remedio a su hipocondría, pidiendo consejo para curar su melancolía a médicos, a sabios y a amigos”<sup>291</sup>. Por lo tanto, no puede haber un ejemplo más claro que el de esta serie. La hipocondría es aquella que surge cuando dudamos de todos los aspectos que confirman nuestra identidad y de todas las manifestaciones que la nombran. La melancolía podría ser esta enfermedad que no tiene síntomas médicos y que encuentra su causa en el sentimiento de que, en algún momento en el pasado, aquellos aspectos tenían solución.

Como decíamos, Martín y Sicilia han hecho del juego una definición propia. Éste se convierte en un proyecto de vida que le quita importancia a nuestras gestas o a nuestro pasado. Un proyecto vital cambiante e inestable que observamos con ironía y que añade a la elaboración del lenguaje un elemento lúdico. Los artistas, en este caso, se presentan como payasos en un sentido positivo. No han llegado al extremo de caracterizarse de esta guisa, pero no por ello debemos dejar de considerar el trabajo de

---

<sup>288</sup> óp. cit. p. 207.

<sup>289</sup> óp. cit. p. 212.

<sup>290</sup> FERNÁNDEZ, B. “Ver y leer a Magritte: de unas jornadas conmemorativas” en FERNÁNDEZ, B. (coord.) *Ver y leer a Magritte*. p. 11.

<sup>291</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Una teoría personal del arte*. p. 209.

Hopper un antecedente; especialmente por su cuadro *Two comedians* (1965). En esta imagen, se representa junto a su mujer, vestidos ambos de payasos, y saludando al público tras la función. Hopper se despide del respetable, poco antes de su muerte, con una indumentaria que transmite una visión alegre a la vez que melancólica de su vida. Pero a parte de esta contradicción, nos interesa el modo en el que el juego se interna. Dice Rolf G. Renner que:

Hopper entiende su pintura claramente como un juego vital (...) Indudablemente, el juego pictórico con la realidad es para ambos un papel dramático (...) representación y construcción están mutuamente relacionados de modo inmediato. Sólo el juego entre complejos plásticos relacionados con la realidad y la mirada descifradora de la realidad hace surgir aquella realidad que Hopper pinta en sus cuadros<sup>292</sup>

El artista quita trascendencia a lo que realmente no la tiene a través del juego. Pero no era éste el único ejemplo en el que se presenta como un payaso ante el espectador. Se trata de un tema al que recurrió mucho antes en *Soir bleu* (1914). Un cuadro con influencia del postimpresionismo realizado cincuenta años antes que el anterior. En él se incluye a un payaso taciturno, en la piel del propio pintor, situado en un contexto con el que no encaja. Los otros personajes no parecen advertir la incongruencia del sujeto con el que alternan. El artista se encuentra marcado porque percibe el desorden de lo real y debe expresar su disconformidad. Hopper, en contraposición con las imágenes complacientes de Norman Rockwell, muestra esos vacíos del lenguaje. Ya en sus comienzos, tiene clara cuál es su posición y el modo en que debe afrontarla. Se asume como un payaso, un ser dedicado a juegos infantiles. El gran proyecto vital se escribe ahora en minúsculas y sin un “gran” delante. Es a través del juego como Hopper crea su propia realidad pictórica. Y es en todo este planteamiento fundador de su trabajo en el que coincide con Martín y Sicilia. La temática del humor a través de la representación del payaso está también parcialmente presente en un ejemplo de Adrián Alemán que viene muy al caso. Se trata de las cabezas llamadas *Ídem* (1998) (ilustración 13), personajes indefinibles a los que el artista añade una nariz de payaso. Tal vez, lo que ríe aquí el creador es la delegación en el rostro de la responsabilidad de definir la identidad. Nada más lejano a la individualidad, cuando lo único que diferencia un rostro del otro es el color de la nariz.

---

<sup>292</sup> RENNER, R. G. *Hopper*. p. 93.

Siguiendo con Martín y Sicilia, vemos como el humor en relación con el juego redundante en toda la obra del dúo en trabajos como *El quirófano del amor* (2000), *El verdadero secreto de Javier Sicilia* (2000) (ilustración 6), *Dejad que los niños se acerquen a nosotros* (1999) o *La lección de anatomía con las equipo límite* (1998). Los artistas no sólo realizan un arte lúdico-humorístico, sino que escenifican los chistes y los interpretan. Excepto *El verdadero...*, las otras tres imágenes los muestran como intrusos dentro de situaciones que no les corresponden. El espectador es el único que puede percatarse de lo incongruente del modo en que aparecen en las imágenes. De hecho, los propios artistas inciden en lo cómico de su auto-inclusión en el título de la serie a la que pertenecen dos de las imágenes que hemos nombrado, que es: *Los impostores* (2000). El término *cómico*, podemos entenderlo aquí con la doble significación que en alemán tiene *komisch*, que significa, por una parte, divertido y, por otra, raro o extraño.

Muchas veces, el chiste se encuentra en el título de la obra. Nos recuerda esto, por supuesto, al uso que hemos atribuido a los títulos como una de las primeras instancias en la construcción de un lenguaje primigenio. En este caso, se usan en contextos sorprendentes frases hechas con anterioridad para otras situaciones, como el *Dejar que los niños se acerquen a nosotros*, de Jesucristo, que aquí la pronuncian dos militares rodeados de chavales. Hay aquí un *abandonarse al lenguaje*, en el sentido que ya aludimos y que definimos como un buscar continuo en sus posibilidades creativas. Se juega con el discurso de un modo directo, pero no tan directo como lo hace Bruce Nauman en *Waxing Hot* (1966-1970), donde unas manos enceran la palabra *Hot* convertida en una escultura. El artista tiene literalmente una relación física con las palabras.

Un ejemplo muy al caso, respecto a la relación entre texto y humor, es el de *Deformación profesional* (1965) del Equipo Crónica. Una de las imágenes bajo este título recoge a un militar que grita colocado lateralmente. La imagen es repetida modularmente, pero los módulos presentan medidas diferentes y el original es deformado. El deformado (el deforme) en este caso es el militar, un personaje de cuya caracterización han hecho uso también Martín y Sicilia en varios trabajos.

Resulta también ilustrativa la imagen titulada *Las caretas* (1964), que recoge unas bandas transversales que incluyen dos veces los pies y luego las caras de unos soldados con máscaras de gas. Un título de este estilo sugiere todo lo contrario a lo que se representa (algo más festivo). Confronta la despreocupación de un baile de máscaras

con la tragedia. Critica la superficialidad del rostro, cuando éste se cubre frente a los demás, en dos situaciones opuestas. En ambos casos, supone una protección (ya sea de la propia vida o de la intimidad). El humor pone de manifiesto su capacidad de descontextualizar o confundir los elementos del mundo, tal y como decía Gómez De La Serna, y la profundidad que puede conllevar esta facultad. También Martín y Sicilia hacen referencia al rostro como superficie mutable. Lo utilizan como máscara, por ejemplo en *Carantoñas* (1996). Desde su primera exposición conjunta (*Nos ponemos por los suelos*) se presentan adoptando poses extremadamente afectadas, ocultos tras la máscara de la representación. Ésta permite, en cierto modo, liberarse de la supremacía de la apariencia del rostro, “deshacerse provisionalmente de él a través de una máscara, confunde el reconocimiento de los rasgos, propicia el juego, la transferencia de la personalidad y la creación de un estado donde todo es posible”<sup>293</sup>. *Carantoñas* sería, en este sentido, el equivalente a la declaración de principios de Hopper en *Soir bleu*. También a esta serie pertenece *Colgados* (1996) (ilustración 11), en la que los artistas se presentan como dos peles que se cuelgan en la entrada de la galería. También los *mayos*, unos muñecos grotescos y burlescos, que se confeccionan y se colocan en calles de Santa Cruz de La Palma al comienzo del mes homónimo, son colgados en las más diversas posiciones.

*Las caretas* del Equipo Crónica abrigan también otro tipo de humor más ácido, con algo de crítica social, que también está presente en algunos trabajos de Martín y Sicilia. Es el caso del citado *Dejad que los niños se acerquen a nosotros* o, de un modo más claro, de *Amor a primera vista* (2001) (ilustración 5). La imagen representa lo que parece la instantánea de la violación de una chica llevada a cabo por dos agentes de la autoridad (¿un policía y un guardia civil?) que son interpretados por los dos artistas. De nuevo se extrae el humor del título. Un humor, por cierto, tan perverso como el que usa el Equipo en *Las Caretas*. Al histrionismo de la escena contribuyen las máscaras que portan los tres personajes. Estas ven acentuada su relación con lo festivo por el gesto alegre y despreocupado de los rostros en ellas impresos; lo que, por otra parte, contribuye a la extrañeza que nos produce la situación. Concretamente, en el caso de la chica, la máscara descompone un cuerpo ya de por sí maltrecho. Asimismo, la imagen forma parte de una serie llamada *Nos ponemos el mundo por montera* en la que la careta juega un papel esencial, respondiendo más o menos a las mismas premisas que en esta

---

<sup>293</sup> CORTÉS, J. M. G. *El cuerpo mutilado*. p. 152.

imagen; es decir, mostrando personajes despreocupados, víctimas de situaciones preocupantes.

Este aspecto social tiene, sin embargo, más presencia en el Equipo Crónica que en los canarios. Ambos hacen ver realidades alarmantes a través del humor, pero en el Equipo esta crítica social, unida a la crítica de manipulación de los medios, adquiere una



28. *En la academia* (1996). Martín y Sicilia.

importancia esencial. Por esta razón, aunque sea mediante pintura, intentan imitar los recursos de los propios medios que se cuestionan. Esto ya supone una diferencia con Martín y Sicilia, que en principio utilizan el soporte pictórico explotando sus propias cualidades. Afirma Tomás Llorens que “En la pintura del Equipo Crónica (...) los esquemas asociativos no suponen, como soporte de la comunicación estética, las vivencias biográficas, sino directamente los sistemas objetivos de comunicación social”<sup>294</sup>. No sólo hay una diferencia en cuanto a la importancia dada a la crítica social, sino también en que, en el Equipo, esta crítica solapa cualquier posible autorepresentación; lo que no significa que los miembros de este grupo no aparezcan en sus cuadros. Existen ejemplos en los que se incluyen y que pueden haber servido de referente para los canarios. Es el caso de, por ejemplo, *El perro* (1970), *El pez que se muerde la cola* (1970) o *El sublime acto de la creación* (1970). Los personajes y los escenarios que acompañan a los artistas son tomados de ejemplos ilustres del arte español. En los canarios, el autorretrato tiene mayor presencia. Se trata de una biografía cómica y fingida, pero los protagonistas de las historias son ellos mismos y los escenarios aportan cierta credibilidad. Más que un cuestionamiento social crítico, lo que

<sup>294</sup> LLORENS, T. *Equipo Crónica*. p. 18.

sobresale es una dialéctica sobre temas discutidos en el ámbito teórico del arte. En cualquier caso, ambos inciden en lo extraño o en lo gracioso de su propia inclusión. Martín y Sicilia se introducen como cómicos, mientras que los miembros del Equipo Crónica lo resultan, rodeados de estos personajes célebres. Afirma Dalmace que “El humor (en el Equipo Crónica) se manifiesta a través de su propia representación en su estudio, pero también dentro del cuadro en pantalones cortos y medio desnudos, ciertamente con poco respeto hacia Velázquez, que está representado a su lado llevando la cruz de la orden de Santiago”<sup>295</sup>. Mientras que los Crónica se incluyen junto a Velázquez, Sicilia lo hace *como* el Velázquez de *Las Meninas* en el cuadro *En la academia* (1996), lo que tampoco supone una muestra de respeto excesiva al pintor de la corte.

Gran similitud con el Crónica guarda el *Equipo Realidad*. Los miembros de éste aluden a los mismos temas: la crítica a la frivolidad de los medios de comunicación, la crítica social asociada y las referencias directas a imágenes de la historia del arte tratadas como iconos invariables. Sirva como ejemplo *Érase una vez* (1966-67), en la que se confrontan imágenes artísticas icónicas que recogen reuniones sociales, con otras en blanco y negro que muestran a unos personajes realizando trabajos forzados. El mensaje principal con el que nos quedamos es la crítica al cinismo de los medios de masa. En este caso, esta idea se manifiesta de un modo mucho más directo que en *Las caretas*, sin el mismo tipo de mediación humorística del lenguaje. El tono burlesco del Equipo realidad se encuentra, por ejemplo, en la serie titulada *Hogar dulce hogar*, dentro de la que se incluye el cuadro *Butaca con paisaje* (1952). Un elemento decorativo ironiza sobre la importancia que se le da a nuestra apariencia y a los objetos cotidianos. Los muebles se convierten en protagonistas en la medida en que procuramos que definan nuestra identidad. El Equipo Realidad se ríe de la obsesiva construcción de un espacio cotidiano que proyecte una imagen de nosotros sana y aceptada por los otros. Es la obsesión que Woody Allen muestra en *Interiores* (1978)<sup>296</sup> y especialmente en su protagonista. No se sabe si Allen, jugando con el título, se refería a los espacios que la madre decoraba por su profesión, o al interior enfermo y esquizoide de este personaje y de sus hijas y yernos.

---

<sup>295</sup> DALMACE, M. “De la Cita a la Transplasticidad” en DALMACE, M. (ed.) *Equipo Crónica*. p. 34.

<sup>296</sup> ALLEN, W. *Interiores* (película).

### **g. Reconocimiento.**

Mediante el juego con los títulos, el proceso de volver a nombrar, el autoapropiaciónismo, la errática o el juego; se crea un lenguaje que se basa en vocablos de creación propia, sin una necesaria contextualización. Pero también podemos construir nuestra lengua primigenia a través de palabras prestadas que la legitimen en cierto modo, que nos den propiedad para hablar. Se habla así cuando se utilizan citas o referencias, de las que hemos dado ya buena cuenta con Martín y Sicilia (*Buenos días señor Courbet* o *Jugando al ajedrez*). La cita, cuando parte del propio contexto del arte, es un recurso que nos aporta un tanto de seguridad. Si hacemos un arte que habla sobre arte, si no nos salimos del juego circular que conforma el ámbito artístico, no temeremos encontrarnos con una oposición o con una opinión contraria. En todo momento estaremos trabajando dentro de las reglas de un juego poco rebatible, pues simplemente citamos algo, no nos posicionamos políticamente respecto a ello. A veces, las referencias se presentan de un modo manifiesto, se perciben con claridad porque el artista quiere que sea así. En otras ocasiones, se integran muy íntimamente hasta que son irreconocibles. La legitimidad de lo que se dice, sería en este caso una sensación que el creador siente a un nivel interno. En cualquier caso, la seguridad básica se encuentra en el *reconocimiento*, que supone algo así como un gesto de respeto a los que nos anteceden.

A veces se busca esta legitimidad en un trabajo que es censurado por otras cuestiones. Tal vez es este el objetivo que persiguen ciertas imágenes turbulentas de Mapplethorpe o Joel Peter Witkin. En el primero, la subversión se encuentra en los desnudos masculinos de sujetos de raza negra u otros personajes sin visibilidad, justificada por las referencias históricas artísticas. Dice al caso Germano Celant que “tanto Rodin como Mapplethorpe parten de su representación más clásica, la de Miguel Ángel, para conseguir un desnudamiento que encuentre justificación en la historia y adquiera un valor artístico, lingüístico y sexual”<sup>297</sup>. Witkin, por su parte, utilizando el

---

<sup>297</sup> CELANT, G. “El sátiro de Mapplethorpe y la ninfa fotografía” en *Mapplethorpe* (exposición). p. 24.

mismo recurso, incluye personajes como engendros marginales tampoco visibles. En *Las Meninas (después de Velázquez)* (1987) se descubre el montaje original de la obra del pintor español. Nos muestra a una niña sin piernas que utiliza la estructura de su vestido como andador. Otra cita bastante evidente se encuentra en *La mujer que fue un pájaro* (1990). La modelo quiere imitar más fielmente la estructura de un violín que la de Man Ray (*El violín de Ingres*). Por ello se coloca un corpiño metálico un tanto extremo. Las efes del violín no están agregadas en la ampliación fotográfica, sino que han sido talladas sobre la piel.

El tema del reconocimiento se ha extendido de un modo tan claro recientemente que puede dar la sensación de que no hay nada más que decir a parte de lo que ya se ha dicho. ¿Es este un signo de decadencia? Tal vez sí lo sea, pero también de nuestra idiosincrasia actual. No tenemos conocimientos o teorías fundamentales consensuadas sobre casi nada. Cualquier postulado está sujeto al más despiadado devenir. Sin embargo, el cuerpo teórico de otros momentos de la Historia parece siempre mejor fundamentado, menos inestable y más ordenado y sencillo que el actual. Tal vez sea esta la razón de aquel recurrir a referencias que han pasado por el proceso de selección del tiempo.

La fragmentación propia del reconocimiento es un concepto que nos resulta también familiar. Presentamos el pasado por porciones que se han convertido en iconos, que han adquirido un carácter más textual por el hecho de ser citadas. Pero no sólo recuperamos pedazos relevantes de un pasado remoto, sino también elementos recientes o actuales procedentes de cualquier ámbito (no sólo de arte). La cita podría ser también, por tanto, una especie de fragmentación indiscriminada. Sin embargo, sobre algunos de estos elementos se ha reincidido tanto que han cedido en su significado original; se han convertido en vocablos o términos inalterables de un lenguaje de dominio público (*La Gioconda, Las Meninas...*). Su invariabilidad es la que usa Menard de modo irónico con el Quijote, hasta el extremo de la copia, en el relato de Borges *Pierre Menard, autor del Quijote*<sup>298</sup>. Este sujeto ficticio valora la labor emprendida por él mismo por encima de la del propio Cervantes; pues afirma que su trabajo no consistió ni mucho menos en copiar el Quijote, sino en escribirlo partiendo desde su persona y su contexto. Y, lógicamente, es más difícil llegar a escribir el Quijote siendo Pierre Menard que siendo el propio Cervantes. La cita inalterada es aquí estimada incluso por encima del referente; todo

---

<sup>298</sup> BORGES, J. L. *Narraciones*. p. 89.

entrelazado, por supuesto, con el humor. Es complicado convertir este texto inabarcable en un icono, como ocurre con las imágenes, y puede que Borges con esto ironice sobre esta incapacidad.

Un ejemplo de este tipo de reconocimiento lo supone *El ramo perfecto* (1956) de Magritte, imagen en la que aparece un personaje de espaldas con bombín sobre el que se impresiona *La primavera* de Botticelli. Esta imagen alegórica es tomada tal cual, como un elemento sobre el que no se puede ejercer variación, como un símbolo fijo de la cultura visual. Magritte puede hacer referencia mediante esta pintura a dos de los aspectos tratados en este estudio. Por una parte, como hemos dicho, la citación; y, por otra, el autorretrato como protagonista secundario. Pero este personaje es también una cita a su propia obra anterior, de sus propios personajes de espaldas; una especie de *autoapropiaciónismo*.

Este uso fijo del reconocimiento, tiene reflejo evidente en las obras de los equipos Crónica y Realidad. En el primero, las imágenes a las que se aluden pertenecen, casi de modo exclusivo, al Siglo de Oro de la pintura española. Hacen un uso continuado y abundante de citas de esa época. Afirma Michèle Dalmace que “la práctica en equipo significaba un lenguaje sumamente objetivado acompañado de una cohesión formal y conceptual. En cuanto a la *crónica* toda su esencia es el problema de las citas”<sup>299</sup>. Solbes y Valdés procuran un lenguaje objetivo compuesto de palabras célebres, pero el resultado no lo es ni mucho menos. Éste es personal, aunque los elementos que lo forman hayan sido tomados prestados. Los referentes principales son Velázquez o Goya (*Las Meninas* y *La familia de Carlos IV*, especialmente). Son imágenes icónicas que se citan no a modo de homenaje, sino como una crítica a la manipulación de la que han sido objeto por los sistemas de comunicación masiva y al modo en que han sido transformadas en superficies (superficiales, por tanto). Para que no quede duda de este procedimiento de trabajo podemos remitirnos al título de una obra de 1976: *Citado por su valor*. En el fondo, de todos modos, parece que hay camuflada cierta admiración ante el poder que estas imágenes han adquirido (Si se quiere criticar el uso compulsivo de determinadas imágenes, ¿por qué seguir usándolas compulsivamente?). Pero no es esto lo que se extrae en primer plano. La cita, como el humor a veces, está contaminada por la crítica social. Una crítica necesaria contra un sistema dictatorial represivo y que pierde fuelle. Como dice Tomás Llorens, el uso de estos iconos en el Equipo Crónica,

---

<sup>299</sup> DALMACE, M. “De la Cita a la Transplasticidad” en DALMACE, M. (ed.) *Equipo Crónica*. pp. 25-26.

“responde a la búsqueda de una serie de imágenes-símbolo (convertidas en símbolo, en parte gracias a la propaganda cultural imperial-nacionalista del «establishment») adecuadas para evocar características psicológico-sociales del actual momento español”<sup>300</sup>. *4 hombres, 3 mujeres y tres niños hacen una familia* (1968) supone un ejemplo de este procedimiento referencial. Los numerosos recortes de *La familia de Carlos IV* de Goya que se imprimen en los manuales de arte, hacen de cada personaje un icono. El Crónica insiste en esta condición de símbolos diferenciados convirtiéndolos en figuras independientes con la apariencia de muñecas rusas. El reconocimiento fijo vuelve a ser usado en *Edición de Noche* (1974), partiendo de una de las imágenes más populares de la pintura americana: *Noctámbulos* (1942) de Hopper. En esta ocasión, se recoge la portada de un periódico con una reproducción en blanco y negro del cuadro de Hopper, pero con algunas ligeras diferencias. Una flecha roja señala lo que parece una mancha de sangre en el suelo de un café ahora totalmente despoblado. En la parte inferior se lee el titular de la noticia de modo muy parcial. A pesar de los cambios, se referencia aquí también de modo fijo y se añade el juego con la narratividad. La versión del Equipo, como si fuera un fotograma posterior de la película, acota las historias posibles que se podían entresacar de la de Hopper. Encaja también aquí un ejemplo sobre el reconocimiento en el Equipo Realidad, como en la obra comentada *Érase una vez*, en la que se incluyen unas pinturas reconocidas que representan comportamientos sociales superficiales para contraponerlos al sufrimiento que se muestra en las otras. No se toman imágenes contemporáneas que ejemplifiquen esta superficialidad, sino que se utilizan estas otras con el mismo cometido.

Este reconocimiento basado en un referente fijo, sobre el que no se aplica una modificación marcada, es usado puntualmente por Martín y Sicilia. La coletilla de “español” de los Crónica se elimina, pues las fuentes son en este caso de procedencias variadas. Un ejemplo es *La lección de anatomía con las Equipo Límite* (1998), en la que el ambiente puramente masculino de los gremios que representaba Rembrandt es transgredido. Para colmo, el cadáver que se disecciona es ahora un peluche del famoso *coyote*<sup>301</sup>. A pesar de que el referente original es netamente modificado, no por ello se deja de aludir a una imagen icónica de un modo directo (algo que es inevitable tratándose de un cuadro tan re-conocido). En la versión de *Buenos Días Señor Courbet* (1997) que ya nombramos, no hay lugar a dudas. Esta imagen se interna en la serie

---

<sup>300</sup> LLORENS, T. *Equipo crónica*. p. 37.

<sup>301</sup> v. [http://es.wikipedia.org/wiki/Correcaminos\\_\(Looney\\_Tunes\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Correcaminos_(Looney_Tunes))

*Estancia en el bosque* del mismo año. Aunque en tonalidades mucho más oscuras, los dos artistas aprovechan su paseo por el bosque para saludar a Courbet. Para ello, adoptan los ademanes de los personajes del original del francés y llevan consigo algunos elementos que aparecen también en el cuadro de 1854. Casi más que una cita, se trata de una versión directa de la imagen original. También hacen referencia evidente a *La muerte de Marat* en *El cobarde* (2000), aunque este nuevo Marat se rodea de elementos que lo contextualizan en el presente.

Descubrimos, también en Martín y Sicilia, otro tipo de reconocimiento en el que no se averigua la referencia de un modo tan evidente. Por ejemplo, esas decenas de puertas que dan a otras estancias o habitaciones bañadas por la fuerte luz que entra por una ventana. *En la academia* (1996) (ilustración 28) se reconoce al Velázquez que nos observa detrás del cuadro en *Las Meninas* y al pintor que ejerce su labor en *El arte de la pintura* de Vermeer (con su común luz natural arrojada en una estancia y el correspondiente cortinaje) y que aquí se ha convertido en su propio modelo. Puede también que la configuración del espacio, aunque ahora horizontal, sea heredera también de la de *Interior con caballete del artista* (1910) de Hammershøi, aunque en éste no hay aún personajes. Es posible que también *El salón de los tatuajes* (2002) utilice este tipo de reconocimiento. En un espacio de interior de apariencia medieval, Sicilia tatúa en la espalda de Martín lo que observa en el globo que sostiene en su mano. Las imágenes inscritas en la esfera celeste de Hodocus Hondius que Vermeer incluyó en su cuadro *El astrónomo* (1668), podrían ser traspasadas al cuerpo de José Arturo Martín en *El salón de los tatuajes* (2002). El espacio cotidiano, es un recurso al margen de lo anterior que aparece corrientemente en el trabajo de estos artistas; un entorno que también está inscrito, por cierto, en el cuerpo. Lo utilizan reincidiendo sobre las aperturas que conducen a otras estancias y que aparecen, por ejemplo, en *La ducha* (2002) o *Las tentaciones de Javi y Jose* (2002) y que vuelven a recordar al maestro de Delf (*La joven dormida* o *La carta de amor*). De lo anterior queda claro que, en determinados cuadros, toman el referente más como una sugerencia que como una imposición invariable del imaginario cultural.

Es esto lo que, en cierto modo, le ocurre a Alby Álamo con la *costurera* (ilustración 2). Se trata de un personaje que tiene una presencia constante en la historia del arte. Cuando recurre a este *tipo*, el artista utiliza también todas las temáticas que a él se encuentran asociadas (identidad, cotidianidad, ensimismamiento, etc.). Ejemplos en los que se usa el tema de la *costurera* (por utilizar algún término) vinculado a estas

temáticas son *Red Room* de Bourgeois –imagen ya comentada–, *Calle de Delft* o *La encajera de bolillos* de Vermeer, etc. Algunas de ellos los trataremos más adelante con detalle.



**29. *Plan b* (2005). Martín y Sicilia.**

Otro tipo de reconocimiento, radicado no tanto en la imagen como en el recurso técnico, podría ser el de las siluetas; componentes recurrentes del lenguaje de Martín y Sicilia. Entre los posibles antecedentes del caso concreto que comentamos se encuentra Katz, con sus siluetas de personajes o personajes silueteados. Son ejemplos notorios, en este aspecto, *Ada con nariz* o *Massimo* (1991). Realmente, incluso antes de recortar sus figuras, los personajes de Katz constituían siluetas. Sin embargo, al seccionarlos, la relación espacial con el espectador es diferente, se enfrentan ahora a éste de tú a tú. Lo que queda claro, en ambos casos, es el propósito del artista de aislar formalmente a personajes, ya desindividualizados por otros aspectos de su pintura. Kevin Power insiste en la autonomía de las siluetas de Katz cuando dice que “Las figuras recortadas parecen sencillas y, sin embargo, son complejas y se presentan desde ángulos altamente particularizados. Poseen su propia luz y funcionan, así, de forma independiente respecto a cualquier cosa que las rodee, por ejemplo, nosotros, los espectadores y el espacio de la galería en que se expongan”<sup>302</sup>. Además, esta independencia y particularidad de la

---

<sup>302</sup> POWER, K. “Agradables y decorosos días de conversación: Alex Katz en compañía de sus amigos” en *Alex Katz* (exposición). p. 28.

silueta puede favorecer, tal vez, su funcionamiento como signo (vocablo, palabra) dentro de un lenguaje primigenio dado. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre las siluetas de Katz y las de los canarios respecto a su instalación. Las de Katz pueden ser rodeadas. Su carácter escultórico se ve acentuado por esta posibilidad, además de permitir al artista el juego con otras convenciones de la representación (el hecho de que una de dos las siluetas que componen *Massimo* nos de siempre la espalda, por ejemplo). Se convierten en figuras tridimensionales con una tercera dimensión ínfima. Las instalaciones con siluetas de los canarios son hechas para ser observadas desde un lugar concreto, sólo uno de los lados está pintado. Es algo notorio en *Remesa de niños adoptados* (2002), *Plan B* (2005) (ilustración 29) o, incluso, en *Colgados* (ilustración 11), obra a la que ya hemos aludido con anterioridad. Esta intención es evidente en trabajos más recientes en los que la silueta es ya incorporada al lienzo; con lo que ya no es posible observarla, ni furtivamente, por detrás. El carácter bidimensional se ve acentuado por el pretendido realismo y por la irónica colocación de un pequeño pedestal.

A parte de Katz, otro antecedente de las siluetas podrían ser aquellas muñecas rusas con las que el Equipo Crónica representa a la familia de Carlos IV, del mismo modo que la tendencia de estos artistas al *collage* y al recorte de figuras. El ejemplo más evidente lo supone una instalación de 1970 *Sin título* en la que los personajes son pintados en acrílico sobre madera. Los dos artistas autorretratados miran al espectador. Detrás de ellos, otros observadores vueltos de espalda parecen atender a un cuadro que no está presente, como continuación de los verdaderos espectadores que se encuentran en el plano de lo real o como si no hubieran hecho caso a las indicaciones inequívocas del artista y se hubieran colocado donde no debían (detrás de la silueta). La diferencia con los canarios se encuentra, principalmente, en el tratamiento técnico sintético que aquí tienen.

Por seguir citando posibles referentes de este recurso, puede que Hopper constituya uno; pues, a pesar de que no realiza siluetas humanas en sentido estricto, sí utiliza a las figuras como singularidades o elementos constituyentes de su lenguaje (vocablos). Renner describe esta situación de un modo más ilustrativo cuando dice que en Hopper “el gesto realista se convierte en un juego de piezas móviles de lo real y las perspectivas del observador. Todo lo que parece unívocamente descifráble está en verdad construido y, a su vez, todo lo construido contiene al tiempo evidencia y

franqueza psicológicas que lo hacen superior a lo meramente representado”<sup>303</sup>. De esta expresión de *piezas móviles de lo real* o el uso de lo *construido* surge una comparación inevitable con las siluetas de Martín y Sicilia; que responden perfectamente al comentario anterior. En los canarios, tienen también este carácter de fragmentos extraídos de la realidad o secciones del lenguaje, como también las fotografías de otro artista americano mucho más reciente: Jeff Wall. Sus imágenes son aparentemente naturales, pero muy preparadas en la ejecución y manipuladas en la edición posterior (fotomontaje). Como los cuadros de Hopper, simulan un espacio unitario aunque intrínsecamente fragmentado. Es un ejemplo *Una repentina ráfaga de viento* (1993), donde las hojas de papel que salen volando e incluso las de los árboles que aparecen en la imagen, fueron añadidas en la edición posterior a la realización de la toma.

Los fragmentos no han de ser, como vemos con Wall, figuras humanas. En este sentido, puede servir de ejemplo *Inclinación natural* (1999) (ilustración 30) de Adrián Alemán. Como las siluetas, ahora las plantas de interior pueden funcionar como referencias a otros artistas que las han utilizado. En Alemán se presentan en grupo, pero a la vez de un modo aislado, libradas de cualquier interferencia del entorno. Además, a pesar de la apariencia caótica que, generalmente, producen las formas orgánicas, aquí guardan cierto orden matemático. La planta que se sitúa en el centro, está repetida con la misma forma exacta un poco más a la izquierda del cuadro. No es sólo que se presenten como significantes aislados, perfectamente perfilados y sintéticos, sino que cada planta es exactamente igual, dentro de la imagen, a las que son de su categoría. En este caso, un paraguas sí consigue abarcar todos los paraguas, porque no hay variación posible. Las palabras y las cosas se dan una tregua. También Broodthaers utiliza plantas de interior en instalaciones como *Programme* (1972) o *Ne dites pas que je ne l'ai pas dit* (1974), en las que rodean o complementan espacios con mesas o lámparas o una jaula con un loro (en el segundo caso). Las plantas dentro de sus macetas, también, por la utilidad o el contexto que habitualmente tienen asignado, convierten por momentos la instalación en un espacio doméstico e, incluso, habitable. Además, la planta se presenta aquí también como un vocablo aislado de un lenguaje; algo que se hace evidente por el hecho mismo de la instalación; entendiendo ésta como la colocación meditada en un espacio de unos elementos concretos que conservan su carácter individual y que conviven sólo temporalmente. También se presenta esta caracterización de vocablo en

---

<sup>303</sup> RENNER, R. G. *Hopper*. p. 91.

*Patio con Jardinera* (2000) de Gonzalo González. Planta y macetero pierden cualquier atisbo de organicidad y se convierten en la expresión mínima y sintética de un cactus, desprendiéndose con ello cualquier rasgo de habitabilidad o de domesticidad (a lo que también contribuye la construcción en bronce). Como los artistas citados, González



30. *Inclinación natural* (1999). Adrián Alemán.

simula *la apariencia constitutiva del discurso* que ya hemos nombrado. Las plantas y las siluetas constituyen un lenguaje que parece tener un sentido, que finge tener un sentido; y encuentran su reconocimiento en el propio recurso técnico. Ganan entonces enteros para convertirse en elementos recurrentes de ese lenguaje primigenio propio del artista, del que puede *autoapropiarse* posteriormente.

Llegamos ahora a otro tipo de reconocimiento en el que ya no se cita directamente, sino que se hereda más bien *un modo de hacer*. El Equipo Crónica lo ejemplifica en su *Homenaje a Magritte* (1971). La imagen recoge un cuadro sobre un caballete que se vuelve a reproducir en el interior y así sucesivamente como un bucle. Es una continuación o complicación del cuestionamiento que hacía muy frecuentemente el pintor surrealista entre la realidad y la representación. Puede que para Ubay Murillo, Alby Álamo, Martín y Sicilia, y otros de los artistas que tratamos, sea un referente, en este sentido, el modo de hacer de Jeff Wall (de Hopper, de Vermeer). Pero, a su vez, este mismo artista es un ejemplo muy claro del uso del reconocimiento; partiendo indistintamente, de la historia del arte o de la cultura popular. La manera de trabajar que

heredan los canarios es la de incluir referencias en sus imágenes de un modo muy cercano a como lo hace el americano. Para Wall, citado por José Lebrero Stals en su texto *Paisajes y fisonomías en la ciudad*, “la imagen fotográfica por su naturaleza física es figurativa, así que está vinculada objetivamente a todas las tradiciones figurativas; tradiciones que necesariamente preceden a la misma fotografía y al arte moderno”<sup>304</sup>. La fotografía, por ser mayormente figurativa, estará ligada de uno u otro modo a otras imágenes célebres del pasado. La figuración abarca la mayoría de la pintura de los artistas que tratamos y, por ello, sus imágenes sufren el mismo tipo de condicionamiento que las de Wall. Para éste, no es inapropiado ni está pasado de moda tener en cuenta estos referentes. Lo que ha adquirido más bien cierto carácter *manierista* es ese tender siempre a la subversión de lo anterior. El uso de la figuración en la pintura, que podría en principio cuestionarse más que en la fotografía, encuentra una justificación en esta afirmación. El manierismo del rechazo a lo anterior, el *antireconocimiento*, suele traducirse en pintura por una abstracción que, sin embargo, correspondería hoy a lo normativo. Ésta sería lo académico o conformista.

Wall, como decíamos, sí utiliza el reconocimiento sin reparos y además no se dirige necesariamente a un ámbito de carácter culto. Hay un poco de historia y otro de contemporaneidad. Dice Lebrero Stals que este artista hace “coincidir en la instantánea fotográfica diversos momentos en el tiempo realizando un recorrido transversal, transhistórico y acumulativo no obstante por una clara voluntad de posicionamiento reflexivo en y ante un presente de imágenes simbólicas, tecnológicas, fotográficas, cinematográficas o publicitarias”<sup>305</sup>. El ámbito del cine también tiene una presencia notoria en una artista compatriota del anterior: Cindy Sherman. En ambos, los encuadres y el tipo de situaciones sugieren la narratividad de la gran pantalla o de las series de televisión. Se preocupan mucho por incidir en la instantaneidad de una imagen representada que, sin embargo, se encuentra recargada de referencias. La presencia de lo narrativo, el sugerir al espectador que construya historias sobre los personajes plasmados (como las que se elaboran en el presente estudio para justificar una u otra hipótesis), es otro de los aspectos de ese modo de hacer que heredan algunos de los canarios que tratamos; otra forma de reconocer en ellos al americano. El aspecto referencial en Wall y Sherman es comentado por Crow del siguiente modo:

---

<sup>304</sup> LEBRERO, J. “Paisajes y fisonomías en la ciudad” en *Jeff Wall* (exposición). Sin página.

<sup>305</sup> óp. cit. Sin página.

Mientras que Sherman sólo recientemente ha encontrado para sus fotografías una referencia clara en la historia del arte, Wall empezó ya con ella; y mientras que ella ha tomado la historia del arte como un catálogo fijo de obras maestras a las que el artista interroga tratando de desentrañar su significado, él se ha situado dentro del proceso en el que la historia del arte se presenta ante el artista ante todo como un campo cambiante de conocimiento<sup>306</sup>.

Las alusiones o citas en Wall no son elementos fijos e intocables, sino que son sometidos a un proceso creativo. No afronta las imágenes que reconoce de manera distanciada, como iconos que se transfieren invariablemente; sino que las hace propias. Tomando como punto de partida referencias ajenas, el artista crea su lenguaje privado o lo que Lebrero llama un *repertorio sintáctico expresivo propio*<sup>307</sup>.

Con ciertas reservas, podríamos ver en Hopper un antecedente del reconocimiento que plantea Wall. Es cierto que este autor no utiliza un procedimiento de citación tan evidente como el que, a veces, se puede ver hoy. Sin embargo, ambos artistas coinciden en ese internarse en el proceso histórico del arte. Por otra parte, también en Hopper tiene presencia la instantaneidad cinematográfica y los fragmentos narrativos consecuentes que constituyen una historia fragmentaria de por sí. Hopper cita porque su obra contiene también texto en el modo en que lo define Renner, cuando dice que los cuadros del americano “concuerdan con aquella ley de «intertextualidad», ley a la que se sujetan cada vez más también textos en la modernidad y la posmodernidad”<sup>308</sup>. Hopper procede de una manera en la que las imágenes o las ideas se comparten e instauro tal vez con ello las bases del modo de hacer del reconocimiento actual, aunque en él no sea explícito. Es un proceder en el que no sólo entran en juego imágenes del pasado, sino otras tecnológicas, publicitarias o fotográficas de su momento; sin discriminar entre lo que debe o no debe ser incluido. Ubay Murillo utiliza, en este sentido, un aspecto determinante de su contexto temporal como la informática en *La carta (cuadro respuesta)* (2005) (ilustración 44), en la que su modelo se planta frente al portátil con el explorador abierto. Está aquí presente este tipo de reconocimiento, en el que no se diferencia entre referencias legítimas e ilegítimas, agravado por la postmodernidad y filtrado luego por el trabajo de Wall.

Mucho más atrás en el tiempo, encontramos también en Vermeer visos de la temática que tratamos. Este autor ilustraba en sus cuadros de escenas de interior

---

<sup>306</sup> CROW, T. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. p. 158.

<sup>307</sup> LEBRERO, J. “Paisajes y fisonomías en la ciudad” en *Jeff Wall* (exposición). Sin página

<sup>308</sup> RENNER, R. G. *Hopper*. p. 92.

determinados aspectos que en su momento pudieron tener una asociación tácita directa con uno u otro tema. Por supuesto, en muchos pintores anteriores y posteriores hay citas a temas mitológicos o acontecimientos sociales. Lo que nos atrae de Vermeer es que estas citas se internan en el espacio de la cotidianidad y resultan imperceptibles, excepto para el observador con una gran formación intelectual. Dice Norbert Schneider sobre Vermeer que “Si bien por una parte oculta el sentido del cuadro hasta la indiferencia aparente, por otra ofrece discretas y reservadas ayudas interpretativas de las que sólo el espectador culto que entienda las alusiones puede servirse”<sup>309</sup>, aunque a veces las posibles referencias son ocultas intencionadamente y se hacen ilegibles. Probablemente, las pinturas de Vermeer fueran tan artificiosas como las de un pintor de Historia; pero el artificio, el menos hoy, no se aprecia. Dice Mariët Westermann en su texto *Vermeer y la imaginación interior*:

mi análisis de las fuentes pictóricas y literarias de Vermeer da fe de la limitada utilidad que tiene la búsqueda de antecedentes textuales o artísticos. Lo que concede interés a las escasas, pero categóricas, contribuciones de Vermeer a la historia de la pintura de interiores es la manera en la que articulan el pensamiento en términos pictóricos<sup>310</sup>

Tal vez, el reconocimiento en Vermeer no hace uso de citas herméticas o fijas de la historia del arte (esta materia no existió como disciplina hasta bastante después); sino que acude a temas contemporáneos. Utiliza las citas como expresión posible de cuestiones en boga.

Vermeer adscribe toda esta significación, como Wall o Hopper, al que considera el espacio cotidiano de su tiempo. El ámbito de la vida diaria se conecta con el imaginario cultural. Para José Otero, el *espacio cotidiano* se convierte en *espacio histórico*, “Lo que nos circunda se carga de significado a interpretar sin perder la conexión con la contingencia del mundo: así, una sábana blanca cualquiera se convierte en una metáfora del lienzo, sin dejar de ser en ningún momento una simple sábana blanca cualquiera”<sup>311</sup>. Se refiere Otero aquí a su *Zoom Out* (2007) (ilustración 26). El lienzo en blanco está, para este autor, lleno ya previamente de texto; puede que cuanto más blanco, sean más los textos o direcciones que tomen las interpretaciones de la imagen. La relación entre el cuadro y el texto, que éste reconoce o cita, era ya manifestada por el autor desde *Miedo*

---

<sup>309</sup> SCHNEIDER, N. *Vermeer*. p. 90.

<sup>310</sup> WESTERMANN, M. “Vermeer y la imaginación interior” en *Vermeer y el interior holandés* (exposición). p. 92.

<sup>311</sup> OTERO, J. “La distancia relativa” (tríptico/exposición). Las Palmas de Gran Canaria: Galería Saro León, 2007.

*ante el lienzo en blanco* (2005), pues la superficie de la tela no es otra cosa que un libro abierto. Se equipara la creación de una imagen con la de un libro. Al tener en cuenta los artistas las connotaciones que acompañan a sus trabajos (de los citados, es José Otero uno de los que adoptan esta postura quizás de un modo más consciente), se adelantan a la inevitable vinculación de éstas con el pasado y el futuro. Cualquier pintura, aunque sea creada desde la más tierna inocencia, tendrá siempre una batería de imágenes con la que relacionarla; por lo que es mejor estar preparado. Puede que sea a esto a lo que alude Ramón Salas cuando dice, refiriéndose a Otero, que “Al poner una imagen contemporánea en contacto con un recuerdo histórico se genera mentalmente una línea que puede prolongarse al futuro. La imagen aparatadamente congelada se hace alegórica”<sup>312</sup>, adquiere ese carácter referencial que tiene de por sí lo que hemos nombrado como citas o referentes fijos.

---

<sup>312</sup> SALAS, R. “... Eppur si muove” en *Eppur si muove* (exposición). p. 15.

## 5. Capítulo 3: Figura Humana y espacio cotidiano.

### a. Lugares provisionales.

#### i. Extrañamiento de lo cotidiano.



31. *Chance (encargo falso)* (2007). José Otero.

Hemos visto repetidamente como el individuo contemporáneo no encuentra ningún elemento sobre el que definir su identidad. Ésta se haya deslegitimada como concepto. Se cuestiona hasta la propia enunciación del yo, ya que utiliza un lenguaje normativo que da por entendidas muchas incongruencias. Pero además, todos aquellos aspectos de los que nos adornamos, en pos de una posible delimitación, se convierten en apoyos circunstanciales. No nos definen las historias de nuestra vida, ni nuestro cuerpo,

ni otros elementos accesorios como el grupo social o el lugar en el que vivimos. Creemos realmente que podemos pertenecer a algún sitio; que podemos, por ejemplo, *ser* canarios. Pero esto no resulta más que otro intento retrógrado de encontrar en el caos cierta estabilidad conceptual.

Es éste el primer acercamiento a la pérdida de nuestro hogar, como aquello que determina nuestro lugar en el mundo. Heller llama a este fenómeno *contingencia*. Según esta autora, ésta “dio como lugar la pérdida del hogar metafísico, o al menos de la presuposición de tal hogar. La creencia en un *telos* [destino] predeterminado de nuestra vida terrena desapareció”<sup>313</sup>. No hay proyecto vital, y junto con el se desvanece ese hogar físico o metafísico.

Dice Certeau que “los lugares son historias fragmentadas e introvertidas, pasados que otros no están autorizados a leer, tiempos acumulados que tienden a revelarse sólo como historias de carácter reservado, permaneciendo en un estado enigmático”<sup>314</sup>. La artista Louise Bourgeois manifiesta un concepto de las casas en las que había vivido como posible autodefinición, adentrándose tal vez por ello en este concepto personal del lugar que Certeau define. Para Beatriz Colomina, de hecho, sus *Femme Maison* conforman una serie de autorretratos en este sentido, mediante los cuales “Visualiza su vida como una sucesión de arquitecturas”<sup>315</sup>. Tal vez haya aquí una correspondencia con el hogar como constructor de la propia identidad; sin embargo, el hecho de que Bourgeois tuviera muchas viviendas, habla más bien de desidentificación.

Puede que aquellas casas que uno construía bloque a bloque, con un diseño definitivo incierto, pudieran ser consideradas hogares. En torno a esos territorios tenía sentido que uno creara lugares especiales, que adquiriera afecto por aquel rincón en el que se sentaba a meditar o aquel parterre contra el que se golpeó la cabeza. Hoy lo único que se puede recordar de la infancia es esa cama modelo *Aneboda* de *Ikea* sobre la que se jugaba al *Monopoli*. No son ya recuerdos exclusivos, sino compartidos, de un hogar que ya no es hogar; que puede coincidir, perfectamente, con el del vecino del cuarto. Todo lo que nos rodea, incluyendo el propio espacio, pertenecerá siempre a nosotros y a muchos más. Los objetos, las paredes y las piezas del baño se nos hacen raros. Aquella desconfianza que proyectamos en nuestro cuerpo se extiende también al resto de las

---

<sup>313</sup> HELLER, A. *Una revisión de la teoría de las necesidades*. p. 129.

<sup>314</sup> JONES, A. “regreso al cuerpo, el lugar donde se manifiestan todas las escisiones de la cultura universal” en WARR, Tracey (ed.) *El cuerpo del artista*. p. 29.

<sup>315</sup> COLOMINA, B. “La arquitectura del trauma” en *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura* (exposición). p. 43.

cosas. Y es precisamente este *extrañamiento de lo cotidiano* la característica originaria del presente capítulo. La deslocalización del sujeto posmoderno ha convertido el cotidiano en un espacio serial e impersonal como el de *Chance* (2007) de José Otero (ilustración 31). Apenas unos metros cúbicos, donde es extraordinario lo que atenta contra esa forma geométrica básica. Y acompañando esto, la ironía de lo natural en el ámbito urbano (otra fallida herramienta para la identificación); donde la artificialidad se hace patente en todo el territorio y lo natural, por definición, no tiene sentido. Algo natural no debe en teoría tener límites ni racionalidad, pero nosotros extendemos a todo las acotaciones y el ordenamiento. En *Fronteras* (2006), el mismo autor, nos muestra dos ejemplos de este incierto ámbito silvestre y del modo en el que lo intervenimos y limitamos. También lo supuestamente natural acusa esta serialidad que poseen los cubículos en los que vivimos.

El espacio cotidiano, inicialmente insustancial, es ahora el punto de mira. No tenemos tiempo ni ganas de crear lugares especiales sobre este lugar prediseñado. Sin embargo, puede que éste no haya perdido la capacidad de crear historias (aunque sea al margen de sus ocupantes). Nos distanciamos de un lugar al que confiamos nuestra seguridad, en el que pasamos nuestra vida personal, y ello nos crea un estado de permanente inquietud; no sólo respecto a la construcción de nuestra identidad, sino también respecto a nuestra propia integridad. La inevitable organización en torno a *sistemas abstractos*, niega la posibilidad de solución a los problemas particulares. Confiamos en que todo funcione, pero cuando no lo hace, no tenemos a quién acudir. Nada impide que nos roben, nos asesinen o que invadan nuestra intimidad sin una razón para ello. Tal vez en este tipo de pensamientos es en los que cae la protagonista de *Políticas de interior (el estado de la cuestión)* (2004) (ilustración 39) cuando se queda totalmente paralizada frente a un espejo, pero sin atender siquiera a su reflejo en éste. Piensa en como superar la angustia que le produce esta nueva percepción de inseguridad inducida por, por ejemplo, la catástrofe de las torres gemelas. De estas fisuras en la concepción del hogar nos advierten Martín y Sicilia en *La visita inesperada II* (2005). Tener unos grandes ventanales y disfrutar de la luz natural es ahora un lujo que nadie debe permitirse. Tal vez las cortinas sean útiles a nuestro asesino para ocultarse tras ellas y dispararnos, como ocurre en el *Shoot* (2004) de Alby Álamo. No nos extraña que José Otero se resigne a dejar la luz encendida por la noche (*Aprendiendo a dormir con luz*, 2004). Tiene aprendida la lección y va a procurar que nada le sorprenda esta vez. Por su parte, en *Temporada alta* (2006), Martín y Sicilia prefieren ahorrar electricidad y

sellan con tablas de madera las posibles entradas a su espacio privado. Oscar Hernández y Beatriz Lecuona buscan, sin embargo, otras soluciones alternativas. En sus *Búnker* (2006) (ilustración 27), combinan creativamente dos sillones y crean un pequeño



32. *La visita inesperada II* (2005). Martín y Sicilia.

refugio tan curioso como inútil para la función que el título le asigna (función, por cierto, que se delega inocentemente en un objeto cotidiano).

Se supone que el hogar debería protegernos de los sobresaltos de la vida externa y ayudarnos a construir un relato vital con sentido. No lo hace, y además se suma la confusión entre lo público y lo privado a los elementos que han minado esta posibilidad. La intimidad ha sido destruida, como también la exclusividad de lo privado. No existe una parte de nuestra vida que no sea invadida por el sistema, tal vez por esto habla Giddens de “la privacidad como la «otra cara» de la invasión del Estado”<sup>316</sup>, frente a la vida pública. Tal vez Juan Hidalgo, cuando muestra *La otra cara* ironiza en realidad sobre su inexistencia (¿cómo va uno a identificarse con su trasero!?) (ilustración 15).

Ahora que nuestra identidad no se asocia con un lugar determinado, tenemos siempre la sensación de que debemos viajar para encontrarnos con nosotros mismos. Nos sumamos a la enunciación de aquel *donde quiera que no estoy es donde soy yo mismo* que escribía Auster en boca de un personaje o que afirmaba el propio Woody Allen en el documental *Wild man blues*. Puede que sea esta nuestra “condena”: el estar uno permanentemente lejos de sí mismo. Para Heller la única morada a la que podríamos acceder es la de la alta cultura, que llama *tercer hogar*. Algo así como el lugar de los conceptos compartidos del pasado que conforman el imaginario global (el

<sup>316</sup> GIDDENS, A. *Modernidad e Identidad del yo*. p. 195.

lugar del *reconocimiento* que ya tratamos). Éste tampoco se manifiesta físicamente y nos deja de nuevo con la incertidumbre del espacio físico. Tendremos que preguntarnos: “¿Dónde estamos en casa? Podemos estarlo en cualquier parte, en ninguna parte, flotando libremente en el presente absoluto”<sup>317</sup>. Se podría decir que nuestra casa pierde todo lo que define a un lugar, convirtiéndose, por tanto, en un *no lugar*, según la expresión que usa Bernd Reiss. Para este autor, “Un espacio que no admite formación de la identidad y no puede ser descrito ni relacionamente ni históricamente es un no lugar (non-place)”<sup>318</sup>. El sitio en que vivimos no forma parte ya de nosotros, ni siquiera como accesorio de nuestra definición.

Sin embargo, toda esta incertidumbre convierte nuestro entorno físico diario en una sugerente posibilidad para los artistas contemporáneos. Un signo evidente de la alta valoración que hoy se da a este ámbito, es el creciente interés que adquiere la pintura de Vermeer de Delft, pintor del siglo XVII completamente olvidado hasta el XIX. El holandés es, sin duda, un referente básico aunque remoto de la representación de lo cotidiano; pues incluía en sus imágenes muchas de las temáticas que hoy se desarrollan en el trabajo de otros muchos artistas. Su pintura constituye uno de los primeros acercamientos al espacio interior sin la interferencia de la religión<sup>319</sup>. Sus cuadros “reflejan conceptos importantes (...) como la familia, la privacidad, la intimidad, el confort y el lujo, permitiendo a los espectadores pensar, a menudo con humor, en cuestiones relevantes para su vida diaria”<sup>320</sup>. Se empieza a esbozar una diferencia entre el espacio privado (el espacio familiar que a su vez se divide en otras estancias privadas) y el público. En Vermeer, más que en sus contemporáneos, la representación adquiere, tempranamente, tintes de ambigüedad. Determinados objetos que incluye en sus interiores cumplen una función explicativa, pero el autor los reduce al mínimo (los elimina en el cuadro final), dificultando la interpretación de la imagen. Este recurso de dejar los significados abiertos, de aumentar la responsabilidad del espectador, es también tremendamente innovador y veremos ejemplos contemporáneos al respecto. Los objetos cotidianos adquieren con esto más significaciones que las que se refieren puramente a su utilidad y se transfiguran en elementos autónomos; algo que puede ser un antecedente del extrañamiento que hoy tienen asociado.

---

<sup>317</sup> HELLER, A. *Una revisión de la teoría de las necesidades*. p. 156.

<sup>318</sup> REISS, B. “Constructing an Apparent Reality: Settings, Gazes, Paraphrases” en LAUTER, R. (ed.) *Jeff Wall. Figures & Places*. p. 190.

<sup>319</sup> cfr. VERGARA, A. “Contexto y singularidad de Vermeer. La pintura holandesa de interiores, 1650-1675” en *Vermeer y el interior holandés* (exposición). p. 17.

<sup>320</sup> óp. cit. p. 25.

También la obra de Vermeer es de las primeras muestras de representaciones pictóricas de personas *ensimismadas* en actividades insignificantes. Los espectadores se convierten en víctimas del “estado psicológico que resulta de la situación que se representa”<sup>321</sup>. Es decir, nos transfiguramos a su vez en seres ensimismados frente a esos “mágicos momentos del ensimismamiento cotidiano de lo que pasa cuando, por así decirlo, no pasa nada”<sup>322</sup> (expresión que Calvo Serraller aplica a Chardin).

Todos estos temas que introducía la pintura de Vermeer (ambigüedad del espacio, concentración de los personajes, etc.), están presentes, como decíamos, en la obra de creadores actuales. Por alguna o algunas razones, el cotidiano se convierte en un espacio al que se hace referencia insistentemente. Una primera hipótesis puede justificarlo en base a la conquista de los movimientos feministas, que lo exponen. La separación entre lo masculino y lo femenino como lo público y lo privado, respectivamente, tiende a disolverse. La mujer muestra inicialmente el espacio que le pertenece y luego éste es adoptado por muchos artistas de ambos sexos. El arte no es ya expresión de los grandes logros de la masculinidad, sino también de la circularidad del interior mal llamado doméstico, que se deconstruye “como espacio privado de producción y de reproducción heterocentrada”<sup>323</sup>.

Otra hipótesis, podría encontrarse en el propio extrañamiento que el espacio produce junto con sus objetos. Tal vez se busque cierta estabilidad mediante su fijación. El espacio común actual presenta múltiples diferencias. Ya es difícil encontrar amplias zonas en las que compartir el mismo idioma o las mismas premisas morales. El uso de lo cotidiano podría ser un comportamiento reaccionario que surge de modo natural, como ocurre con las posturas fundamentalistas. Vergara, aventura ésta como la razón del uso reincidente de esta temática en la época de Vermeer: “La abundancia de cuadros dedicados a este espacio social, cuadros que por su ensimismamiento y quietud se separan enfáticamente de la vida exterior, proveía a sus dueños de cierta medida de calma que les servía para afrontar con mayor seguridad los cambios que afectaban a su vida y la ansiedad que se derivaba de ellos”<sup>324</sup>. Sería una postura que no se mantiene en el contexto actual. No tiene sentido buscar estabilidad o protección ante los cambios en un ámbito cotidiano que adolece por completo de estas cualidades. En los ejemplos que

---

<sup>321</sup> óp. cit. p. 30.

<sup>322</sup> CALVO SERRALLER, F. “La muerte de la historia” en BELDA, C. (et al.) *Historias mortales*. p. 22.

<sup>323</sup> PRECIADO, B. *Manifiesto contra-sexual*. p. 35.

<sup>324</sup> VERGARA, A. “Contexto y singularidad de Vermeer. La pintura holandesa de interiores, 1650-1675” en *Vermeer y el interior holandés* (exposición). p. 17.

tratamos en este estudio, el entorno no se acompaña de una sensación de estabilidad sino, más bien, de todo lo contrario. Se manifiesta, por ejemplo, a través de la disolución cabalgante, que nombrábamos, entre lo público y lo privado. Por ello,



33. *Primer Momento VI* (2003). Juan Gopar.

aunque nos referimos principalmente al espacio doméstico (privado), cualquier otro puede ser tratado como cotidiano en el sentido de que es testigo de nuestro devenir diario.

También son posibles razones del uso del espacio cotidiano la inseguridad, el caos urbano, la provisionalidad, la limitación espacial, etc.; como veremos en lo que sigue. En los artistas que citamos en este estudio las alusiones son, como veremos, múltiples. Pero antes de continuar, debemos nombrar sucintamente otra razón de la presencia de este tipo de espacio en el arte canario reciente. Hasta ahora hemos partido de un planteamiento metafísico de pérdida de valores y demás. Por un momento, podemos aludir simplemente a razones técnicas. En algunos artistas, simplemente los motivos han evolucionado hasta un espacio tridimensional de apariencia cotidiana. Juan Gopar supone un ejemplo en este sentido. De la abstracción ortodoxa de mitad de los ochenta pasa a la introducción de planos negros sobre fondos indefinidos (*Paisaje para un zahorí X perfil de un danzante*, 1988). Por la época crea el artista unas imágenes en todos grises con espacios en perspectiva y planos acotados; cubículos con la apariencia tridimensional de casas. Por fin, en *Asientos de Juan Gopar* (1992), los planos de colores pasan a la tercera dimensión y configuran una casa, que todavía responde a un modelo demasiado estereotipado (la casa que dibujan los niños en el colegio). A continuación, juega y combina los planos, dando lugar a esos locos chiringuitos de playa de colores como *Primer momento VI* (2003). Ya no se trata sólo de combinaciones de planos, sino que éstos adquieren texturas y formas diversas; de modo

que la casa tiene ahora el aspecto de un constructo efímero a partir de materiales residuales.

En el caso de Gonzalo González, puede que encontremos el germen de sus *Interiores y Patios* en algunas pinturas de los años ochenta en las que fondos plásticos orgánicos empiezan a ser atravesados por monolitos o por geometrías que se levantan poco a poco, como antecedente de lo que luego será el paso a la tercera dimensión (por ejemplo, sus pinturas *Construcción en un Paisaje*, *Monolito* o *Laberinto* de 1986). El espacio que se define (el de *Interiores y patios*) es también aquí extraño e uniforme (es para todos los ejemplos, en fundamento, el mismo) y no transmite familiaridad (carece de salidas y los personajillos que lo pueblan son víctimas de miedos y angustias). Mirándolo como resultado de un proceso que parte de lo geométrico, podríamos contraponerlo con el *minimal*, en el que las cajas no mostraban su interior. Entonces caeremos en la cuenta de que la uniformidad no es tanta y de que, como contrapunto, este espacio de González es también un espacio personal. Con lo que nos quedamos, en definitiva, es que tanto González como Gopar siguen otra vertiente en la definición del entorno cotidiano.

El artista David Nebreda ejemplifica el otro ámbito de lo cotidiano, el que más trataremos. Ya no se trata sólo de un espacio que no nos reconforta, sino que sus limitaciones físicas y funcionales lo convierten en una penuria. El entorno en el que vive este artista, registrado documentalmente, es ese lugar inhabitable, en el que el individuo que nos regala imágenes de su intimidad se consume físicamente hasta desaparecer (como le ocurre literalmente a Daniel Quin en *La ciudad de cristal*). Este Nebreda, especialmente delgado, es reflejo de nuevo del Ferdinand de Paul Auster, que se encierra, muy a su pesar, debido a su incapacidad para abandonar un lugar que es ya tan contraproducente e imprevisible como el exterior. Ha perdido también capacidades sociales; ya no puede establecer una relación con los demás y cuando lo hace tiene un comportamiento ofensivo y egoísta. En *Bourgeois* encontramos un ejemplo claro de este enclaustramiento contra la voluntad cuando dice en un texto propio de los años sesenta, aunque publicado en 1996:

No puedo salir de mi casa. Quiero, me gustaría, planeo hacerlo, pero siempre abandono en el último momento. Sería mejor si estuviera totalmente dispuesta, esperando ya en la puerta, eso haría todo más fácil: algunas sensaciones de felicidad ayudan, un lugar familiar y amigable a donde ir, sin tener que confiar, sin ser llevado, en la desaparición del objeto del amor<sup>325</sup>

---

<sup>325</sup> BOURGEOIS, L. *Destrucción del padre*. p. 164.

Tristemente, estos lugares familiares y amigables, ya no se dan en el ámbito de la ciudad, sino como ficciones que nos construimos para tranquilizarnos. Nos vemos relegados de modo irremediable a un habitáculo tan limitado como el de Nebreda, que encierra también al que lo habita en su propio cuerpo; con lo que el extrañamiento abarca también nuestra propia extensión física. Espacio cotidiano y espacio corporal se confunden hasta coincidir. Así, el personaje enclaustrado de Nebreda es también el protagonista de *Insomnia* (1994) de Jeff Wall; un sujeto agónico que acaba desterrado al suelo de la cocina y enroscado en sí mismo. Lo cotidiano le ha cortado las alas. Luego, Gonzalo González muestra todos esos miembros seccionados en uno de sus *Interiores y patios* intitulado *Aleteos* (2005). Las alas permanecen pegadas a la pared como curiosos trofeos de caza que invaden una considerable parte de este espacio interior, recordando a su habitante los intentos frustrados que ha tenido de abandonarlo.

## **ii. Recursos creativos de lo extraño.**

Hasta ahora hemos adornado este entorno cotidiano de todo menos atributos positivos, pero no queremos argumentar con ello su decadencia. Todas las contraindicaciones que se le adscriben parecen convertirlo en un lugar inhabitable. Sin embargo, puede que estas “carencias” constituyan una herramienta que permite al artista hacernos conscientes de la situación. Se ofrece la oportunidad de conformar un espacio cotidiano propio y adoptar, entretanto, una postura creativa respecto a éste, no destructiva.

Fruto del extrañamiento aparece uno de estos primeros recursos creativos, el de lo *siniestro*. Este efecto se configura mejor cuando parte de lo cotidiano mismo, cuando la materia prima somos nosotros y lo que creemos familiar. Puede que el origen del modo en que afrontamos aquí este concepto sea la definición que Freud le da como “*aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás*”<sup>326</sup>. Una muy acertada incorporación del concepto de lo siniestro al entorno cotidiano se encuentra en el cine de David Lynch. Sus monstruos, para Cortés, “no provienen de lugares desconocidos ni mundos lejanos, se parecen a nosotros, habitan en nuestro interior, somos nosotros”<sup>327</sup>. Las excepciones, las rarezas, no existen como casos aislados que infringen ocasionalmente las normas. En realidad, sólo hay

---

<sup>326</sup> HISPANO, A. *David Lynch*. p. 26

<sup>327</sup> CORTÉS, J. M. G. *El cuerpo mutilado*. p. 200.

excepciones (sólo hay monstruos). Los lugares más entrañables son el escenario de situaciones sobre las que no podemos ejercer un control racional. Lo siniestro se



34. *Impas* (2006). Gonzalo González.

encuentra siempre delante de nuestras propias narices. Al personaje principal de la serie *Twin Peaks* (1990-1991)<sup>328</sup> de David Lynch, Dale Cooper, le son dadas las claves para resolver el caso de la muerte de una joven; pero éstas se le presentan en el terreno irracional de sus sueños, aunque no es que los espacios por los que se mueve respondan precisamente a nada racional.

También resultan modelos de lo siniestro tanto los libros de Paul Auster como la obra artística de Robert Gober. En el último se presenta a un sujeto que es incapaz de intervenir sobre un universo vital que constantemente le limita, en el que ya no encuentra nada de sí mismo. Los personajes de Gober son más bien restos decadentes de

---

<sup>328</sup> LYNCH, David. *Twin Peaks* (serie de televisión). Estados Unidos: Gregg Fienberg, Harley Peyton, 1990-1991.

personajes, que aceptan de modo sumiso su escisión; que se resignan a que les sea arrebatada su identidad y la posibilidad de identificarse con su entorno. En los relatos de Auster, intervienen con el fin de buscar un sentido en el caos, pero acaban, como el Ferdinand de *El país de las últimas cosas* o como el Daniel Quin de *La ciudad de cristal*, encerrándose en sí mismos, buscando con ello algún resto de su identidad y renunciando a resolver las incongruencias. Vemos en ellos a los sujetos incapacitados de Jorge Ortega (*Targell* –ilustración 22–, *Girando* –ilustración 20–) que intentan decirnos algo, pero que ya no pueden.

El monstruo de Gonzalo González en *Impas* (2006) (ilustración 34) –uno de sus *Interiores y patios*– no es más que un dragón de plástico, que amenaza al inquilino angustiado que lo espera: un osito de goma. En realidad son objetos infantiles y aparentemente inofensivos. El osito vendría a ser aquel Ferdinand acorralado sin remedio entre sus cuatro paredes que se hunde en un extrañamiento que produce unos monstruos, al margen de esos otros de Bellmer o Cindy Sherman (muñecas, acumulaciones abyectas de residuos); que también son, sin embargo, tomados de lo cotidiano. El trabajo de Lynch, Auster o Gober concuerda más con la sensibilidad que de esta temática comparten la mayor parte de los artistas que tratamos. Lo siniestro se consigue con más garantías cuando se interviene lo cotidiano en algún o ningún aspecto, en un terreno que es ahora el de ambigüedad, el de la indefinición, el de la aparente normalidad. Sin duda, Balthus supone un antecedente con, por ejemplo, *La lección de guitarra* (1934) y *La calle* (1933). Nada en estas imágenes atenta contra la norma, excepto las situaciones que en ellas se dan. Los rostros inexpresivos de los dos personajes en el primer cuadro no concuerdan con la naturaleza de esa lección que se lleva a cabo; y tampoco es consecuente el comportamiento imposible de los paseantes de la segunda de las imágenes, que no advierten la situación en que se encuentra una niña que es forzada por otro señor. Balthus nos despierta incertidumbre respecto a nuestra cotidianeidad en el momento en que la reconocemos parcialmente en sus imágenes. Como nos ocurre con Hopper, no aceptamos su aparente normalidad y necesitamos saber qué aspecto de lo siniestro se oculta detrás. No damos tregua a un lugar saturado de connotaciones en el que ya no confiamos.

También los instrumentos de la cotidianeidad se internan en lo siniestro. El espejo o la puerta carecen de la inocencia que en algún momento pudieron tener, son ahora armas cargadas (de significaciones) que contribuyen al extrañamiento. Resulta paradójico que el modo en que, comúnmente, intentamos atenuar este efecto sea

rodearnos precisamente de más objetos no-personales. Puede que nos aporte cierta sensación de estabilidad el reflejarnos un día tras otro, con una apariencia que no cambia de modo sustancial. Estas cosas, al menos, “gozan de antemano del único estatuto al que podemos aspirar: ellas ya están, en el primer plano del escaparate, captando la mirada y mostrando orgullosas su precio”<sup>329</sup>. Puede que sintamos que se nos contagia algo de este *estar* en lo comercial, pues cualquier otro posible *estar* ha sido ya desacreditado por los cuestionamientos de la identidad personal. Puede que esto sea lo que procura Alby Álamo cuando se rodea de libros de Hopper o Vermeer y de algunas de sus pinturas en *Instalando(me)* (2001). Puede además que se esté instalando en ese lugar, con lo que incide en su provisionalidad. También en el título se encuentra el hecho de que esté montando él mismo una pequeña instalación; o puede que hable de la instalación que supone en sí toda la imagen para la toma de la fotografía. Sea como sea, los objetos que lo definen suponen una farsa, una representación, una especie de tarjeta identificativa que sólo recoge lo superficial. Tal vez a esta contradicción se refiera Debray cuando dice que “el ser humano es tanto la presentación de sus objetos como lo contrario”<sup>330</sup>. Álamo se hace eco de esta resignificación de las cosas, que adquieren ahora cierta profundidad inquietante, cuando erige en protagonistas de sus pinturas elementos que normalmente se tienen muy poco en cuenta, como el desinfectante de las heridas o las bandejitas para alimentar a los animales (*El betadine* o *La comida*, 2004).

En cuanto a este tipo de tratamiento de los objetos en base a su extrañamiento, una referencia básica sería Magritte. Para Álamo es suficiente ya su sola presentación para poner en funcionamiento la rueda de los interrogantes. El artista francés hace algo más que presentarlos. El propio pintor lo deja claro cuando dice que para buscar cierto efecto desconcertante utilizó los siguientes elementos: “el extrañamiento de los objetos, la transformación de objetos conocidos, el cambio de materia, el uso de palabras asociadas a imágenes, la denominación errónea de una imagen, la representación de imágenes de duermevela”<sup>331</sup>. Adscribe al objeto inicialmente la posibilidad de producir extrañamiento y trabaja sobre esto y sobre sus cuestionables relaciones con el lenguaje. Para Bosco y Muñoz el objeto cotidiano “va a oscilar entre el desconcierto y la ironía. Es algo que forma parte de la cotidianeidad, pero a pesar de ello se resiste a ser

---

<sup>329</sup> SALAS, R. “...Eppur si muove” en *Eppur si muove* (exposición). p. 14.

<sup>330</sup> DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen*. p. 111.

<sup>331</sup> MARINI, F. “La vida y el arte” en CONDOR, M. (presentación). *Magritte*. p. 31

considerado como mera prolongación nuestra”<sup>332</sup>. En cierto modo, se podría decir que los objetos se revelan contra el que los posee. Ya no son esas simples herramientas que



35. *Instalando(me)* (2001). Alby Álamo.

complementan nuestro proceso de identificación con el entorno cotidiano; sino que adquieren cierta entidad en el momento en que decidimos centrarnos en ellos, cuando comenzamos a preguntarnos sobre su razón de ser y la de otros aspectos insustanciales. Ya Magritte cuestionaba el uso de los zapatos, apéndices artificiales de nuestros pies, en el *Modelo rojo* (1935). Aquí se funden realmente con el pie y el extremo de estos objetos cotidianos son ahora los dedos que deberían contener. Las *Gavetas* (1992) de Pedro González comparten con Magritte un cuestionamiento de las cosas en el que no basta exclusivamente con presentarlas. La mesilla de noche se abre y nos encontramos dentro la visión de un bonito horizonte marino, sin ninguna lógica espacial. Puede que tengamos ahora que abrir la ventana para acceder a nuestros enseres o meternos en la cama para salir a la calle.

Ya no es sólo *El muñeco diabólico*<sup>333</sup> el que tiene el poder de adquirir vida, ahora también lo tienen el resto de las cosas, aunque raras veces hacen uso de esta posibilidad. Bellmer, por ejemplo, con sus muñecas, realiza una resignificación de lo cotidiano que ahonda en esta inquietud de los objetos. Interpreta libremente las partes del cuerpo (algo

<sup>332</sup> DÍAZ URMENETA, J. B. “El pintor del cuerpo. Notas sobre la modernidad de Gustave Courbet” en ROMERO, D.; DÍAZ URMENETA, J. B.; LÓPEZ, J. (ed.) *Variaciones sobre el cuerpo*. p. 62.

<sup>333</sup> HOLLAND, T. *Chucky, el muñeco diabólico* (película). Estados Unidos: David Kirschner, 1988. Fuente [http://es.wikipedia.org/wiki/Child%20B4s\\_Play](http://es.wikipedia.org/wiki/Child%20B4s_Play)

de lo que hemos hablado ya largamente) sobre un objeto (también un muñeco, aunque de distinto género). Luego, utiliza otras cosas con las que complementa a las muñecas en las composiciones fotográficas (como piezas de ropa, etc.), que son reasimiladas por el espectador.

Tal vez la ropa constituya uno de los elementos más inquietantes. Se trata de una materia inerte sobre la que el sujeto deposita una gran responsabilidad en cuanto a la constitución de su identidad. Por sí misma parece tener vida, es capaz de construir un ser en potencia incluso antes de que nos la pongamos encima. Su fabricación guarda las proporciones de una hipotética figura humana que se encontrará bajo ella. En los escaparates, la ropa está sobre otros seres inertes, los maniqués, que la llevan encima a modo de muestra. Su fragmentación inherente recuerda sin duda a las muñecas de Bellmer. Proyectamos sobre el maniquí, cuando lo observamos, una imagen consecuente de nosotros mismos. Mirando hacia uno u otro de estos entes de plástico, optamos por esta o aquella identidad. Para Ramírez “Las ropas de los maniqués guardan una doble distancia respecto al soporte humano: son como metáforas de tercer grado de los cuerpos reales”<sup>334</sup>. En medio del proceso estuvo la máquina de coser. El aparato desde el que trabaja *La costurera* de Alby Álamo (ilustración 2), en pos del emparejamiento fracasado de los retales de la identidad, y que se encuentra ya reinterpretado desde las pinturas surrealistas. En Magritte, como vimos más arriba, y en otros de los artistas que suelen adscribirse a esta tendencia, no sólo la máquina de coser (Oscar Domínguez y su *Máquina de coser electrosexual*, 1934), sino muchos otros objetos cotidianos se resignificaron. Tal vez, por ello, supongan un antecedente.

La responsabilidad delegada en la indumentaria se encuentra también en *La identidad* (2006) de Ubay Murillo (ilustración 1), en la que una joven se constituye en cierta medida cuando decide la ropa que va a ponerse o que va a llevar de viaje. En *Todos lo deseos cumplidos* (2008) (ilustración 36), del mismo autor, el dilema de la autoconstrucción se plantea cuando la protagonista debe decidir entre tres pares de zapatos. Los objetos en los que delegaba, en parte, la responsabilidad de construirse una identidad no le son útiles y duda entonces de su propia capacidad de decidir. Tal vez el espejo de la habitación pueda prestarle una imagen más certera de sí misma que la ropa, pero el reflejo que le devuelve no es lo que quiere ver (*Políticas de interior*, ilustración 39). No se reconoce en ese personaje enclaustrado, ensimismado y pensativo que le

---

<sup>334</sup> RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus*. p. 139.

devuelve el azogue. Éste, como todo lo que nos rodea, no despierta ninguna confianza. Baudrillard nos deja una advertencia: “Hay que desconfiar de la humildad de los espejos (...) su fidelidad es capciosa, y sólo esperan que caigamos atrapados en su reflejo (...) y cuando por sorpresa le encuentran allí donde usted no se esperaba, su turno ha llegado”<sup>335</sup>. El espejo es el nexo de conexión entre dos dimensiones y no nos vamos a prestar a atravesarlo de un modo tan sumiso como lo hizo la Alicia de Carroll. También en David Lynch encontramos este tipo de objetos siniestros que conectan mundos paralelos. Iván Pintor pone como ejemplo la cajita azul de la película *Mulholland Drive* (2001)<sup>336</sup>.

Es normal que nuestra percepción de los objetos cambie cuando descubrimos en ellos estas capacidades potenciales (cuando se revelan). A este proceso de resignificación son sometidas también las cosas del modo en que las presenta Aganetha Dyck. La artista remarca la autonomía de los útiles cotidianos cuando los recubre de cera. La extraña sustancia nos impide manipularlos directamente, les permite escapar a nuestro control, pues una parte del objeto que sostenemos se irá con nosotros, amenazando nuestra propia integridad. Cubierto de esta sustancia sebosa, el objeto amenaza con disolverse en el conglomerado de presencias inestables que supone el decorado de lo íntimo. Pero hay que hacer el esfuerzo de asumir toda esta nueva consideración del entorno desde un punto de vista positivo. La inquietud que en nosotros produce no es un estado opresivo, sino un permanente comienzo que nos obliga a reconstruirnos constantemente, que convierte nuestro devenir en algo menos aburrido (nuestra aventura personal de lo cotidiano). El artista, que ahora *se toma las cosas como un niño*, ve esta inquietud como una bendición; como esa *posibilidad creativa* a la que tanto hemos aludido.

En lo siniestro de los objetos, vemos uno de estos restos aprovechables. Tal vez haya otro en su *repetición*. Una de las razones del extrañamiento era la uniformidad de nuestras viviendas y de nuestras pertenencias. El hecho de que todo sea repetido nos niega la propiedad exclusiva sobre cualquier cosa. Por otra parte, la faceta creativa o positiva de este concepto se podría encontrar en la permanencia, en el hecho de que todo esté ahí repetidamente, día a día. La repetición resta enteros a lo inquietante de lo cotidiano. Jorge Ortega procura construir este espacio relativamente familiar en *Amanecer o Atardecer* (1995) (ilustración 23). En este sentido, puede que los hábitos de

---

<sup>335</sup> BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. pp. 101-102.

<sup>336</sup> cfr. PINTOR, I. “David Lynch y Haruki Muramaki” en PINTOR, I. (et al.) *Universo Lynch*. p. 89.

la cotidianeidad la transfiguren en una especie de refugio aprehensible contra el caos externo, un lugar que *suele* responder a nuestras expectativas. Ortega procura que nos habituemos a determinados elementos cotidianos para poder, al menos, convivir con ellos, aunque luego precisamente muestre los cambios que en ellos se producen. Según Armando Montesinos, lo que Ortega pretende con este recurso es “comunicar una experiencia de desorientada repetición, pero también de envolvente normalidad”<sup>337</sup>. Lo normal y lo extraordinario se conjugan como dos sensaciones contradictorias, que configuran la inquietud en lo cotidiano; la molestia de no tenerlo todo bajo nuestro control. Cuadra aquí la expresión de *lo cotidiano cargado de contenido* que el propio Ortega incluye, bajo un seudónimo, como complemento de su trabajo, y que Montesinos recoge en el mismo texto que acabamos de citar.

El recurso de la repetición es también utilizado, de un modo diferente, por María Requena e Israel Pérez en *Con pasos de gato* (2005) (ilustración 43). La larguísima pasarela está conformada a través de la repetición longitudinal de una forma modular básica. Tal vez por ello, por verla muchas veces repetida, adquiera cierta familiaridad y permita a los dos artistas concentrarse en un repertorio conjunto de actividades. También ellos aparecen repetidos, aunque en diferentes disposiciones, a lo largo de la imagen.

### **iii. Espacio urbano cotidiano.**

El entorno por antonomasia de la repetición (de rutinas y de espacios) es el urbano. La ciudad se convierte en un espejo de la situación de incertidumbre que este concepto produce. Pero además, se trata de un lugar inmaterial y sin sujetos en sus calles (un *no lugar*). Las tomas cinematográficas aceleradas la muestran vacía, recorrida por espectros de colores que no quedan nunca fijados. Según los fotogramas se distancian más y más en el tiempo, ya ni siquiera se mantienen las construcciones, sino que éstas también desaparecen y son sustituidas por otras más modernas. El viajero del tiempo, de la película basada en el relato de *La máquina del tiempo* (1895) de G. H. Wells (*El tiempo en sus manos*, 1960<sup>338</sup>), es testigo de excepción de estas transformaciones cuando acelera de modo gradual la velocidad de su viaje. Para Ramón Salas la ciudad “no es nuestro lugar físico, es nuestro lugar antropológico, nuestro destino retórico, nuestro problema y su solución, el hábitat natural de los

---

<sup>337</sup> MONTESINOS, A. “En la cuerda floja, en tierra de nadie” en *Ver visiones* (exposición). Sin página.

<sup>338</sup> PÁL, G. *El tiempo en sus manos* (película). Reino Unido: George Pál, 1960.

inadaptados”<sup>339</sup>. Lo urbano está tan sujeto al cambio como los individuos que lo habitan: los que allí residen, los turistas u otros personajes que siempre están de paso



**36. Todos los deseos cumplidos (2008). Uбай Murillo.**

*(donde quiera que no estoy es donde soy yo mismo)*. Jeff Wall lo pone de manifiesto en su fotografía *Polishing* de 1998. Se trata de una imagen que recoge una estancia de aspecto sucio y poco hogareño, con bastas correcciones de pintura en las paredes. El

---

<sup>339</sup> SALAS, R. “Locus standi” en *Posturas impropias* (exposición). Sin página.

protagonista es un sujeto trajeado que se arregla para ir a trabajar. Apoya un pie sobre la mesa del salón para darle betún a los zapatos (o al menos vemos los utensilios necesarios para ello). El armario de la ropa se encuentra en la misma estancia y al fondo se divisa la puerta entreabierta del baño con una toalla colgada. En el suelo, algunos archivadores y una bolsa con más toallas. Desde luego, no es la quintaesencia de lo hogareño; sino uno de esos espacios efímeros, llámese habitación de hotel o piso de alquiler. El cotidiano es un ámbito asociado con una función puramente práctica y no queda en él nada de nosotros ni de nadie. Le Breton considera, de hecho, que “En estas habitaciones el cuerpo se reduce a una suma de necesidades (...) es concebido para «funcionar» en un espacio y no para vivir en él”<sup>340</sup>.

Son también lugares provisionales y funcionales aquellos que ocupan los personajes de Ubay Murillo en *Los recién llegados* (2006) o en *Los recién llegados II* (2006). En el segundo caso, no hay duda de que los protagonistas se encuentran de viaje. Testimonio de ello es la maleta sin deshacer que se muestra al espectador en primer término. Tampoco podemos olvidar el *Great trip* (2008) ya citado, que recoge doce fragmentos de espacios hoteleros que parecen construir una narración, ya sea a través de entornos nocturnos despoblados o de sus ocasionales personajes pensativos. Todo tiene lugar dentro de ese entorno que decoran por nosotros. No nos da tiempo de caracterizarlo y se acentúa, por tanto, su impersonalidad. En este caso, no hay duda de que el vecino del cuarto se acuesta sobre la misma cama y se mira en el mismo espejo. La habitación de hotel, la huella inexistente que el huésped deja en ella, define a la perfección el concepto del espacio cotidiano en el ámbito urbano. Entre ésta y nuestra casa (que no es nuestra, que también es de muchos), se encuentra el piso de alquiler. La sensación, en este último, de habitar un lugar que no nos pertenece, está siempre presente. No nos podemos permitir encariñarnos con esos rincones prefabricados. Sin embargo, Martín y Sicilia se atreven a clavar tablas en los marcos de las puertas, sin tener en cuenta las más que posibles reprimendas del casero (*Temporada alta*).

El entorno común está dotado, en estos ejemplos canarios, de la impersonalidad que encarnaba el sujeto de *Polishing*. Pero donde encuentra un antecedente más claro es en Hopper. La mayor parte de sus interiores urbanos son habitaciones de hotel cuyas inquilinas meditan las tareas que van a llevar a cabo en la ciudad a la que han llegado. La joven de la conocida *Habitación de hotel* (1931) es una viajante que, recién

---

<sup>340</sup> LE BRETON, D. *Antropología del cuerpo y modernidad*. p. 107.

instalada, no ha tenido aún ocasión de deshacer el equipaje. Este personaje es, sin duda también el que tiene *Todos los deseos cumplidos* (2008) en la pintura de Murillo, que no está por ello (por cumplir todos sus deseos) contento y despreocupado en su nuevo hábitat. La experiencia del hogar se hace imposible en el canario. El espacio que ha definido suele ser circunstancial (casas de alquiler, hoteles) y las situaciones no aportan a los personajes seguridad e identificación. Cuando el propio artista se incluye, adquiere claramente aquel carácter de impostor o intruso (huésped en este caso) que Martín y Sicilia se aplican también a sí mismos.

Murillo incluye también con frecuencia paisajes turísticos, lugares de paso anexos a las habitaciones de hotel. En *Conspiración a la sombra* (2003), es imposible distinguir a los personajes bajo los parasoles. Su identidad es carne de olvido y el lugar que ocupan lo será por otros muchos, que no dejarán en él nada propio o reconocible. La madre de Murillo se convierte en *Una turista más* (2004), haciendo ver el artista la facilidad con la que la identidad se disuelve en la masa, la sencillez con la que uno es catalogado. Es normal que llegue el momento en que se prescindiera de los personajes, como en *I Estudio para los amantes* (2002) (ilustración 50) o *II Estudio acerca de nuestras ideas del paraíso* (2003); espacios que se distribuyen en torno al hotel y la piscina, repletos de tumbonas en las que uno puede tostarse al sol y extasiarse con la contemplación de otras rarezas, como las dudosas interpretaciones de la arquitectura tradicional del lugar y de su naturaleza. Todo ello por pequeñas dosis que permiten al turista una experiencia diferenciada de una localización concreta, sin tener ninguna razón de peso para ausentarse del hotel. En el segundo de los cuadros citados, se ve incluso una porción del cuerpo de un personaje al fondo que nos advierte de lo casual de dar con estos espacios vacíos o semivacíos. Tal vez no nos encontramos en *temporada alta* en el momento de tomar las fotografías. Estas imágenes podrían ser eco del *People in the sun* (1960) de Hopper. Curiosamente, el pintor americano pudo remitirse para este tipo de imagen a otro español, del que recuerda en concreto una pintura que pudo ver en un visita que realizó a España. Dice Hopper: “Tampoco se me borran, de su colega, una hilera de tumbonas vacías expuestas al sol en una terraza”<sup>341</sup>. A parte, Murillo se centra en las actividades que realizan los turistas cuando no tienen nada que hacer. En *Hacer equilibrios para caerse* (2003), tres sujetos intentan hacer el pino y llenan así con ocio y circularidad los excesos de tiempo libre, hasta perder cualquier sentido del ridículo.

---

<sup>341</sup> HUICI, F. “Viaje a Cartagena” en *Cape Cod* (exposición). p. 6.

Pueden ser reflejo de este espacio turístico también los chiringuitos de playa de Juan Gopar, como *Primer Momento VI* (2003) (ilustración 33). Son formas aparentemente habitables, pero construidas a partir de residuos, como aquellos que



**37. *II Estudio acerca de nuestras ideas del paraíso* (2003). Ubay Murillo.**

pueblan muy frecuentemente las playas. El chiringuito es un hogar que se ocupa ocasionalmente, mientras que el resto del tiempo se convierte en un espacio residual, un apéndice de nuestra casa que sabemos que tenemos al borde de la playa. Por otra parte, como los hoteles de las zonas turísticas, los chiringuitos, debido a sus materiales perecederos, envejecen y se convierten, también desde este punto de vista, en residuos.

## **b. Observadores y observados.**

### **i. Observadores.**

Como hemos comentado en el apartado anterior, no existe *otra cara* privada. Como las habitaciones de hotel, nuestra vida cotidiana es también compartida. Guardamos con celo una intimidad que es violada, cada vez de un modo más claro, pues ya no nos pertenece. Cada vez nos aconsejan más sobre nuestros hábitos privados y nos enseñan también cómo debemos afrontar determinadas situaciones íntimas con una concreción mayor. Ante la carencia de un espacio para nosotros mismos, fuera del control biosanitario, no tenemos otra que alimentarnos de la intimidad de los demás y ahí aparece el personaje del voyeur.

Todo lo que hacemos puede ser milimétricamente escrutado por el ojo observador del que formamos una parte claramente consciente. Ejercemos de voyeur de los demás y sabemos que también somos objetos de observación (ofrecemos nuestra propia identidad), y nos convertimos consecuentemente en seres ficticios. Tal vez la razón de esta tendencia se encuentre en esa obsesión por conocerlo todo, porque no quede nada oculto. Es el *voyeurismo de la exactitud* que nombra Baudrillard<sup>342</sup>, aquel que nos conduce del erotismo a la pornografía y que hace que la medicina se adentre más y más en las particularidades del cuerpo hasta descomponerlo de modo irremediable.

Estamos perfectamente al tanto de la idiosincrasia de nuestra mirada, de su interés morboso por llegar al final de todo sin el más mínimo escrúpulo. Es lo que José Luis Pardo llama *obscena audiovisualidad*<sup>343</sup>. El cine, por ejemplo, como recurso audiovisual, cede cada vez más a este carácter pornográfico y no deja ningún espacio a la seducción. Por ello, se agradece el trabajo de directores como Woody Allen, que juegan también con lo que está fuera de campo; que hacen trabajar al espectador, reservando partes físicas de sus espacios interiores. En el porno no existe el fuera de campo o, mejor dicho, lo que se encuentra fuera no nos interesa. En las imágenes que tratamos aquí, la visión es también parcial. Unas veces por la fragmentación y otras por la información que nos falta o la narración que complete el significado de la imagen.

---

<sup>342</sup> cfr. BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. p. 38.

<sup>343</sup> PARDO, J. L. "La obra de arte en la época de su modulación serial (Ensayo sobre la falta de argumentos)" en MOLINUEVO, J. L. (ed.) *¿Deshumanización del arte?* p. 47.

Tal vez sea Vermeer de Delft un primer antecedente del personaje del voyeur. En su época se produce una primera incipiente separación entre el espacio público y el privado, y este último se distribuye en estancias con una mayor o menor accesibilidad. Se divisa esa visión parcial que venimos comentando. Ésta se encuentra también en la intención de dificultar la interpretación de este pintor, que se deduce de la eliminación en el resultado de elementos antes proyectados. Por otra parte, la escena suele hallarse paralizada en un momento concreto, se incide en su instantaneidad y es necesario que el que la observa desde fuera la complete. El espectador es aquí un elemento fundamental y se convierte, además, en el mirón de situaciones que comenzaban a ser privadas. El espacio cotidiano empieza a ser un espacio exclusivo, y el que tiene acceso a él se siente por primera vez observador desautorizado de una realidad: se siente voyeur.

Sobre esta separación, embrionaria en Vermeer, entre lo privado y lo público es un ejemplo el *Elogio de la dialéctica* (1937) de Magritte. La imagen recoge un fragmento de la fachada de una casa que es ocupado casi de modo exclusivo por una ventana. Por ella accedemos a un interior que muestra otro exterior de un edificio (como una casa de muñecas). Dice sobre esta imagen Marini que “la dialéctica es la de interior y exterior y la intención es resolver el *problema de la casa*, la cual es siempre ámbito de lo privado y rostro público de quien en ella vive, intimidad y exhibición del lugar en el que nos retiramos del mundo y que nos pone en relación con el mundo”<sup>344</sup>. En definitiva, *todo es fachada*. En el momento en que el interior de la casa se separa exterior, se aísla conceptualmente y se convierte poco a poco en un entorno normativizado, con unos comportamientos convencionales a seguir. Acceder al interior sería entrar en otra superficie social en la que mostramos, la mayoría de las veces, una imagen controlada de nosotros mismos.

Otro germen del voyeur actual se encuentra en el *flaneur* moderno<sup>345</sup>, un observador de tintes menos patológicos. Su posición no es tan activa como la del primero respecto a lo que observa; acepta lo que se presenta ante sus ojos con agrado, especialmente cuando se trata de novedades o diferencias. El flaneur interioriza el cambio; no espera nada en concreto, sino que se deja llevar, como hacen los niños, ante lo nuevo que se le aparece. Tal vez sea el personaje que ejemplifica Juan Hidalgo en sus libros de viajes. *Viaje a Argel*, en concreto, es una muy especial recolección de recortes y fragmentos fotográficos sobre hechos concretos e irrelevantes. Dice Hidalgo

---

<sup>344</sup> MARINI, F. “Las obras maestras” en CONDOR, M. (presentación). *Magritte*. p. 116.

<sup>345</sup> Ver BOZAL, V. *Necesidad de la Ironía*. Madrid: Visor, 1999. p. 20.

“Queridos Zaj: ¡Cómo no recordaros en Londres! En donde todo es posible”<sup>346</sup>. Le atrae el poder encontrarse con cualquier cosa y se ofrece también “para lo que sea”<sup>347</sup>; es decir, se abandona al cambio o a la observación de éste.

También Stillman, el personaje de Auster tan comentado, representa a ese flaneur que realiza largos paseos sin orientación aparente (aunque luego resulten formar letras a vista de pájaro). Dice el narrador que “Utilizando la locomoción sin rumbo como técnica de inversión, en sus mejores días podía llevar lo de fuera dentro y así usurpar la soberanía de la interioridad. Inundándose de cosas externas, ahogándose hasta salir de sí mismo (...) Vagar, por lo tanto, era una especie de anulación de la mente”<sup>348</sup>. Se convierte con ello en un *observador observado*. Un sujeto que, cuando se concentra en los otros, pierde consciencia de que él mismo puede ser objeto de observación.

Tal vez podamos extraer también algo de otro personaje asociado al flaneur, el del *pompier* u orientalista. Para Valeriano Bozal, “El orientalista promete experiencias inefables de realidades nunca vista [sic.], pero presenta lo inefable con los aromas de lo cotidiano y lo nunca visto con el lenguaje académico de lo siempre visto”<sup>349</sup>. Posiblemente, en esta cotidianeidad cargada de contenido de la que hemos venido hablando, el artista, y el espectador cuando entra en su juego, actúan como una posible evolución de este personaje. Muchas de las imágenes que tratamos muestran, sin duda, *lo inefable con los aromas de lo cotidiano* que nombra Bozal. El caos de lo urbano o la controversia con los objetos se convierten en una revisión del concepto romántico de lo sublime; que se encuentra ahora en el hecho de “Formar parte de un absoluto, la ciudad, que no se domina, que ningún sujeto domina y evitar ser dominado por ella, mantener con ella la distancia que permite recorrerla”<sup>350</sup>.

En este terreno, somos siempre observadores y observados a la vez, aunque en el presente apartado incidamos más en el primero de los aspectos. Al que mira, como le ocurre a un personaje de Auster, “Le parece perfectamente verosímil que él también esté siendo vigilado, observado por otro de la misma manera que él ha estado observando”<sup>351</sup>. Y la máxima expresión de la observación (mal-) intencionada es el *detective privado*. Cuando el voyeur decide profesionalizar su costumbre, se convierte

---

<sup>346</sup> HIDALGO, J. *Viaje a Argel*. p. 33. No se incluyen saltos de línea.

<sup>347</sup> óp. cit. p. 45.

<sup>348</sup> AUSTER, P. *La trilogía de Nueva York*. p. 71.

<sup>349</sup> BOZAL, V. *Necesidad de la Ironía*. p. 80.

<sup>350</sup> óp. cit. p. 102.

<sup>351</sup> AUSTER, P. *La trilogía de Nueva York*. p. 183.

en detective. En Auster en un personaje muy común. La cita incluida pertenece al relato *Fantasma*, en el que dos sujetos se vigilan mutuamente sin que uno de ellos sea



38. *Sin título (posible cuadro para detective)* (2004). Uбай Murillo.

consciente. A veces, incluso el propio detective se convierte en blanco de otros y es, por tanto, vulnerable a la observación. Puede que simplemente ser observados sea una necesidad: “Me necesita para demostrar que está vivo”<sup>352</sup>.

Un estupendo testimonio de esta urgencia de que nos observen para constituirnos como seres reales es *Leviatán*, también de Auster. El protagonista del relato habla sobre una artista que contrata a un detective para que la siga a ella misma. Generalmente, somos conscientes de que podemos ser observados. Esta artista, en concreto, *sabe* que es observada y a razón de esto “Acciones microscópicas se llenaron de un sentimiento nuevo, las rutinas más áridas se cargaron de una emoción insólita (...) se sintió como si se hubiese convertido en una extraña, como si se hubiese transformado en un ser imaginario”<sup>353</sup>. Hasta lo más nimio de su transcurrir diario es ahora resignificado y todas las acciones se llenan de teatralidad.

Uбай Murillo pone a su hermano en el papel en *Sin título (posible cuadro para detective)* (2004). Se muestran dos momentos de la investigación que se lleva a cabo. La indagación, donde realiza llamadas telefónicas para conseguir datos, y la reflexión posterior sobre lo obtenido. Es ahora aquel detective del relato de Auster que es también observado en sus actividades. Toda la acción tiene lugar en ese entorno hotelero en el cual nada queda de nosotros; el lugar perfecto, por otra parte, para no dejar pistas, aunque este detective no haya podido evitar quebrantar la discreción que se le supone.

Una vez definido el personaje del voyeur, lo que nos toca ahora es adentrarnos en el espacio hacia el que este observador interesado dirige su mirada. Hasta ahora hemos hablado de un interior físico (un espacio privado), pero también se puede entender el

---

<sup>352</sup> óp. cit. p. 196.

<sup>353</sup> AUSTER, P. *Leviatán*. p. 78

interior como mental. Puede que *todo sea fachada*, como en el *Elogio de la dialéctica* de Magritte; o que, en ocasiones, podamos acceder al interior espiritual de otro. El que se representa mayoritariamente en los ejemplos que tratamos es el del artista, por ello vamos a empezar por éste. Calvo Serraller habla, respecto al siglo XIX, del interior como el estudio del artista o como el alma de éste o fuente de inspiración (interior mental) <sup>354</sup>. Si entrelazamos estos dos ámbitos, podríamos afirmar que entramos en el interior mental del artista cuando lo hacemos en su estudio, especialmente en medio de una sesión de trabajo. Tal vez por ello, Martín y Sicilia paralizan la acción de pintar cuando son interrumpidos por el espectador *En la academia* (1996) (ilustración 28) o en *La bestia* (1999), y se quedan mirándonos fijamente, como si hubiéramos infringido alguna norma de conducta. Helmut Newton también nos conduce a este interior artístico en su fotografía *Autorretrato con su mujer y modelo* (1981). En un primer impulso nos puede hacer caer en el equívoco de que el fotógrafo del espejo se encuentra frente a la modelo que nos da la espalda y que puede ver el cuerpo completo de aquella otra de la que sólo vemos las piernas. Newton da continuidad a las líneas del suelo a través del espejo para sugerir esta posibilidad. Por ello, frente a esta imagen, nos sentimos agredidos por la cámara del fotógrafo; pues nuestra labor secreta de mirones puede quedar registrada por ese sujeto situado frente a nosotros. Pero entonces advertimos que el fotógrafo es un reflejo y que se encuentra virtualmente en el espacio real. El observador es observado ahora por sí mismo y por el espectador. Transversalmente se cruza la mirada de su mujer, que se dirige a la modelo, y detrás de ella, una ventana que se abre a un exterior urbano. Se incluye de nuevo esta abertura, aunque de modo marginal, (*La visita inesperada* –ilustración 32–) como el elemento fundamental del mirón en el contexto de la ciudad. Todo ello dentro del estudio, que es aquí el interior físico del artista.

Hablábamos también de un interior mental. En ocasiones, hasta nuestro pensamiento adquiere la apariencia de un entorno doméstico y entonces se entremezclan estos dos conceptos. En la Edad Media se encuentran ejemplos de esta organización de las ideas en estancias. San Agustín habla, en sus *Confesiones* (finales del siglo IV), del *Palacio de la memoria*. Dice que “Allí se conservan, clasificadas por separado y por especies, las sensaciones que se han introducido cada una por su puerta particular (...) La memoria las recibe todas en su vasto habitáculo, en sus secretas y misteriosas

---

<sup>354</sup> cfr. CALVO, F. *La novela del artista*. p. 52.

sinuosidades, para volver a llamarlas y cogerlas de nuevo cuando las necesite”<sup>355</sup>. Santa Teresa de Ávila reflexiona, bastante después, sobre un aposento que debemos tener en nuestro interior en su obra *El castillo interior* (1557)<sup>356</sup>. Son estos dos ejemplos muy lejanos de la organización de la mente en estancias físicas. Tal vez Broodthaers suponga una muestra más reciente de este tipo de interior en el que se confunde lo material y lo mental. Catherine David, dice que este artista “ha sido especialmente sensible al espacio de Mallarmé en sus relaciones con el teatro, un teatro mental que se desarrolla en una auténtica escenografía del espacio interior”<sup>357</sup>. Eso sí, son los conceptos lo que decoran estos espacios mentales.

Tal vez sea a esta duplicidad del interior a la que alude también Woody Allen en su película *Interiores* (1978), en la que los espacios son ya evidentemente teatrales. El personaje en torno al que se organiza la historia de Allen es una madre de familia que en su madurez se ve abandonada por su marido. Eve, este es su nombre, queda muy afectada por este hecho y se ve recluida en un psiquiátrico que abandona al comienzo de la película. Curiosamente, su profesión es la decoración. Se ha dedicado a configurar los interiores domésticos de otras personas con la intención de que éstos contribuyan a conformar su identidad. Aunque curiosamente, las piezas con las que decora estos interiores carecen de personalidad, son objetos de apariencia uniforme. La protagonista se interna sin permiso en la privacidad de los miembros de su familia. Por ejemplo, le endosa una lámpara muy cara a su yerno sin el consentimiento de éste. Intenta con esto configurar el interior privado de su hija, pero su hijo político muestra resistencia a esta intromisión y emprende una discusión. Toda su vida se ha internado en el espacio cotidiano de los demás sin tener uno propio. Ha configurado el interior de su marido sin dar lugar a réplica, “en cierto modo, él era una creación de ella”<sup>358</sup>. Todo a su alrededor es un producto de su trabajo, no sólo el entorno físico, “vivíamos inmersos en un mundo que ella nos había creado, en el que cada cosa tenía su lugar y en el que nada alteraba la armonía”<sup>359</sup>. Cuando su marido decide separarse y los hijos emprenden sus respectivas vidas, crean un ser desubicado (sin nada en su interior), que no encuentra otra solución que el suicidio. El personaje de la *decoradora* está autorizado a mirar, o modificar, el

---

<sup>355</sup> AGUSTIN, S. *Confesiones*. pp. 204-05.

<sup>356</sup> BOLZONI, L. *La estancia de la memoria*. p. 332.

<sup>357</sup> DAVID, C. “El museo del signo” en *Marcel Broodthaers* (exposición). p. 21.

<sup>358</sup> ALLEN, W. *Interiores* (película).

<sup>359</sup> óp. cit.

interior de los demás, pero pierde con ello consciencia de sí mismo y deja de ser alguien.

También Uбай Murillo combina estas dos vertientes del espacio cotidiano (el físico y el mental). Prueba de ello es su pintura *Políticas de interior (el estado de la*



**39. *Políticas de interior (el estado de la cuestión)* (2004). Uбай Murillo.**

*cuestión*) (2004) en la que encontramos una joven de espaldas en un entorno iluminado por una luz amarillenta que crea curiosas formas en la pared. La joven mira hacia un espejo en el que no se ve su reflejo. Tal vez éste coincida con la silueta o puede que el objeto, en su rebeldía, se niegue simplemente a devolverle su imagen. A su lado, un televisor que informa sobre alguna catástrofe (tal vez la de las torres gemelas). Aunque no lo veamos, y puede que por el gesto erguido del cuerpo, nos imaginamos el rostro de la chica traspasando la pared con su mirada perdida, sin ver realmente lo que tiene delante. Puede que lo que anuncian las noticias le haya dejado en este estado o que ni siquiera esté prestando atención a la tele. Tal vez este tipo de disposición de espaldas

tenga como referente las mujeres paralizadas, también de espaldas, de Hamersshøi, que “nos remite[n] a un punto de vista en la pintura donde la contemplación y el éxtasis de un personaje se revela profundamente gracias a esta composición”<sup>360</sup>. Ejemplos evidentes de esto son, en el danés, los cuadros *Interior con joven barriendo* (1899), *Interior con mujer joven vista de espaldas* (1903-04) o *Mujer joven* (1905). Tal vez nos hayamos acostumbrado a asignar a esta pose en concreto un estado psicológico. El caso es que en ambos pintores, la percepción consecuente del espectador se asemeja.

Debemos incidir en Murillo sobre el hecho de que, con bastante frecuencia, escoja a una joven como protagonista de sus cuadros. Tal vez haya tenido para ello la referencia del cineasta Dreyer, una figura estilísticamente muy cercana a Hamersshøi, que utiliza “sobre todo la joven solitaria a menudo retratada en el papel de víctima de las circunstancias”<sup>361</sup>. En Hopper es claramente acusada esta tendencia a que el personaje representado en el interior sea femenino. Entre los cuadros con una chica retratada de Uby, tal vez *Políticas...* sea aquel en el que se la presenta de un modo más evidente en el papel de víctima.

Una cortina bordea el lado izquierdo de la pintura. Puede que alguien la haya corrido poco antes y se acentúe la sensación de estar presenciando algo que no debemos. Tal vez separe el espacio interior del cuadro de aquel en que nos encontramos, incidiendo en el realismo de la imagen a modo de trampantojo (función que cumplía en las imágenes de Vermeer). Para Vergara, la inclusión de este elemento era un residuo de la costumbre de cubrir los cuadros con telas con el fin de causar mayor admiración cuando eran mostrados.

Por otra parte, el título del cuadro de Murillo sugiere varias interpretaciones. Lo de *Políticas de interior* puede referirse al ejercicio político en el interior de un país (el que lleva a cabo el ministerio del interior). Tal vez el conflicto que muestra el televisor sea internacional, precisando otro tipo de política, la de exterior. Ambas, de cualquier modo, se manifiestan igualmente inútiles para resolverlo. El título de Murillo se puede referir también al escenario interior en el que se mueve el personaje o, incluso, a su interior mental; el que puede que violemos cuando nos detenemos en la observación de alguien absorto en sus pensamientos. En cualquier caso, Murillo juega con la duplicidad, o multiplicidad en este caso, del interior, del mismo modo en que lo hace

---

<sup>360</sup> BALLÓ, J. “Cómo se transporta una imagen” en *Hamersshøi i Dreyer* (exposición). p. 134.

<sup>361</sup> FONSMARK, A. B. “Hamersshøi-Dreyer. La magia de las imágenes. El vínculo entre un pintor y un cineasta” en *Hamersshøi i Dreyer* (exposición). p. 120.

Woody Allen. Al introducir el tema político, el artista puede estar aludiendo al modo en que se rompe la frontera entre el interior privado y el exterior público. Puede que sea a esto a lo que se refiera Gómez de la Serna cuando, respecto a la novela, dice que ha de ser “castigo de la vida pública y resalte de la privada, dando un valor escandaloso a sus conflictos económicos y políticos, a sus ambiciones de momento”<sup>362</sup>. La racionalidad de los sistemas abstractos se extiende también a lo privado, donde adoptamos un comportamiento político y civilizado. Nos sometemos a un control que nosotros mismos nos imponemos. Sin embargo, los sistemas no nos ofrecen a cambio la seguridad que de ellos esperamos, produciendo consecuencias en el interior mental como las que se muestran en esta imagen y creando personajes víctimas de sí mismos (*La visita inesperada II* –ilustración 32–), absolutamente anulados o que realizan actividades absurdas (*Temporada alta*).

En *Políticas...* se introduce otra cuestión común a todas las imágenes que comentamos en este apartado: el hecho de que ninguna se rinde al voyeurismo de la exactitud. El que nos internemos en el interior de otro no significa que realmente estemos saciando nuestra hambre de voyeur (también porque este es un personaje intrínsecamente insaciable). Las escenas son tremendamente sobrias y con información limitada. La inquietud que nos provocan “no radica en una aparición inmaterial, sino en un escueto contenido que no podemos penetrar. No un contenido metafísico, pero sí fuera de nuestra percepción”<sup>363</sup>. Hay una parte de lo que se dice que no somos capaces de interpretar; lo mismo que el *Naturalismo trascendental* plantea con cuestiones como la identidad. Las escenas incompletas que se nos muestran afirman la observación de la cotidianeidad como una actividad circular que responde, por tanto, a las expectativas de la seducción. Estos cuadros no ofrecen soluciones a la observación, sino que la convierten en un algo que nos deja paralizados, tanto en nuestra apariencia exterior, como interior. El voyeur sucumbe al fracaso como lo hacía antes el lenguaje primigenio, y es esto precisamente lo que se busca. No sabemos realmente lo que le ocurre a la chica de *Políticas...*, en qué está pensando, o de qué va el e-mail que escribe en *La carta (cuadro respuesta)* (2005) (ilustración 44). El espectador, como voyeur *fracasado*, sólo puede aspirar a hacer una interpretación parcial y subjetiva. Quizás completemos los fragmentos informativos y visuales con historias, pero éstas no tendrán nunca validez universal. Tal vez se pretenda provocar en el espectador un estado permanente de

---

<sup>362</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Una teoría personal del arte*. p. 170.

<sup>363</sup> KRANZFELDER, I. *Hopper*. p. 45.

incertidumbre; pues el completar con narraciones es un acto reflejo que no podemos controlar y que no puede hacer frente al fracaso al que nos relega la ambigüedad inherente a estas imágenes.

Este voyeur fracasado ha perdido también la sexualidad de su mirada. Ésta ya no es necesariamente masculina como la que mostraban otros artistas de antaño. Al menos, esto es lo que piensa Valeriano Bozal cuando la califica como “sin *cualificar*, ni masculina ni femenina, ni interesada ni desinteresada”<sup>364</sup> El espectador es un sujeto activo, que debe participar en la imagen; pero no por ello ha de ser masculino. Actividad y masculinidad no son ya uña y carne, como tampoco pasividad y feminidad. Por otra parte, hemos hablado largamente de la representación erótica y de cómo ésta, en principio, sólo recogía a la mujer. La observación pretendidamente exacta se traslada aquí al erotismo, que evoluciona naturalmente hacia la pornografía. Ser espectadores, aunque nuestra sexualidad no esté ya clara, de una escena erótica, hace que nos sintamos implicados, en la medida en que esta nos afecta (en la medida en que nos excita). A ello se debe, sin duda, la proliferación exitosa de *Realities* de todo tipo: programas de televisión en los que se muestra la vida íntima de unos personajes con tintes sexuales cada vez más explícitos. Todo en televisión debe tener un mínimo de intimidad de los participantes, pero siempre desde la impotencia sexual o social del que observa. Lucie-Smith introduce la figura de un *voyeur impotente*<sup>365</sup>, incapaz de tener un momento de intimidad, pues sólo puede aspirar a verlo.

El momento íntimo erótico ha sido explotado por múltiples autores de los siglos XIX y XX; sirvan de ejemplo todas esas bañistas pasivas de Ingres o las niñas desnudas y semidesnudas de Balthus que ya comentamos en su momento<sup>366</sup> (*Alicia en el espejo*). Respecto a lo cotidiano, nos interesa de Balthus, el modo en que utiliza los objetos que rodean a sus modelos. Éstos aparecen selectivamente y adquieren por ello cierta relevancia. En *Alicia...* son la silla y el espejo en el que se mira, que se supone en el plano del cuadro. La imagen sería un reflejo de la Alicia que se encuentra en el mismo plano que nosotros. El espejo de mano o los gatos son otros elementos que aparecen en Balthus de un modo recurrente y que, sin duda, advierten de la consciencia que, ya en su momento, tenía este pintor sobre el extrañamiento que estos accesorios producen, complementario al de las situaciones en que se presentan.

---

<sup>364</sup> BOZAL, V. *Johannes Vermeer de Delft*. p. 252.

<sup>365</sup> LUCIE-SMITH, E. *La sexualidad en el arte occidental*. p. 194.

<sup>366</sup> v. *El hombre a la deriva. Una montaña de posibilidades*.

En este pintor la mirada es claramente masculina; sin embargo, algunos autores han desplazado el centro de observación desde la mujer. En Fischl, por ejemplo, el sexo del desnudo es indistinto. Nos interesa especialmente el que su trabajo muestre ese tránsito entre la existencia y la inexistencia de la intimidad en el que también nos encontramos hoy. Sus cuadros tienen mucho del voyeur que puede acceder ya sin ningún problema a la privacidad, encontrando a sus protagonistas en las actitudes más casuales o hasta posando.

En el ámbito canario vemos también esta mirada sexualmente indefinida. Juan Hidalgo utiliza siempre indistintamente el cuerpo del hombre o el de la mujer. En *Hombre, mujer y mano* (1977), realiza metódicamente contactos sobre distintas partes de unos cuerpos que son recogidos por la cámara y de los que nos convierte en privilegiados observadores. En imágenes como *Girando* (ilustración 20) de Jorge Ortega, en el que un sujeto desnudo se empecina en la actividad de girar, o *Adán y Eva* (2005), se propone de un modo evidente a un hombre como objeto “pasivo” de observación. Éste adopta una pose resignada al hecho de ser observado y de que su trasero, y otras partes del físico, se conviertan en objeto de deseo del observador.

A pesar que la del erotismo es fundamental, hay muchas otras temáticas asociadas al mirón. Alby Álamo aborda este concepto desde diversas perspectivas. En sus cuadros titulados *Ventana* (ilustración 47), la situación se desarrolla en un escenario que adquiere tintes paradójicos. Los personajes que protagonizan las escenas son mirones de lo que ocurre al otro lado de esta abertura y, sin embargo, son aquí también observados. Cuando uno mira algo que le excita, pierde toda consciencia sobre sí mismo como punto de atención; cae bajo el efecto de un ensimismamiento que convierte a este *observador observado* en otro algo que no debe ser visto, en alguien al que no se le ha dado la oportunidad de representar su papel. Este tipo de personaje es el de la mujer desnuda del cuadro *Las once de la mañana* (1926) de Hopper, en el que el observador observado es una chica pensativa y desnuda sentada frente a la ventana. En *La ventana* (1933) de Balthus, la chica percibe que es observada, se vuelve y saluda al nuevo voyeur mientras le muestra su pecho. Pasa sin pestañear a ofrecernos su propia intimidad.

La ventana muestra por tanto esa doble vertiente. Nos regala parcialmente la privacidad de los vecinos del edificio de enfrente, a cambio de ceder un poco de la nuestra. Es la primera instancia física a través de la que descargamos nuestro *voyeurismo* y el lugar relativamente seguro desde donde el observador experimenta la nueva versión de lo sublime. Alfred Hitchcock dio buena cuenta de ello en *La ventana*



40. *La puerta trasera* (2004). Alby Álamo.

*indiscreta* (1954)<sup>367</sup> y Alby Álamo utiliza el nombre de su protagonista para titular la exposición que realiza en el Ateneo de La Laguna en 2004 (*Cuadros para L. B. Jeffries*). Entre las imágenes de esta muestra se encuentra *La puerta trasera* (2004). El cuadro como ventana, la asociación tal vez más evidente, se sustituye en este caso por el cuadro como puerta. También, la obra reflectante de Pistoletto recoge esta transformación. La ventana como puerta es una superficie que conduce a otra realidad y que se alinea con el suelo como el espejo de pared. Dice Ramírez que “el cuadro-ventana sirve para mirar, a diferencia de la puerta que se puede (o se debe) atravesar”<sup>368</sup>. Es mayor aquí la implicación del que observa, que podría verse transportado a esa otra dimensión interior de la imagen.

En la *Puerta trasera* de Alby Álamo se insiste en la fragmentación de la visión. La que obtiene el personaje del cuadro por la rendija y la que tenemos nosotros de él. De nuevo, se introduce la temática de la parcialidad de la seducción; de la ocultación información que produce inquietud y excitación. También son netamente parciales las imágenes de *Como en casa en ningún sitio* (2001) en las que Beatriz Lecuona transita por un interior cotidiano (ilustración 49). El título recoge irónicamente la sentencia final

---

<sup>367</sup> HITCHCOCK, A. *La ventana indiscreta* (película). Estados Unidos: Paramount Pictures, 1954. Fuente [http://es.wikipedia.org/wiki/La\\_ventana\\_indiscreta](http://es.wikipedia.org/wiki/La_ventana_indiscreta)

<sup>368</sup> RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus*. p. 281.

del *Mago de Oz*<sup>369</sup>. Puede que Dorothy encontrara efectivamente seguridad y tranquilidad en su hogar. Pero no es esta la sensación de un personaje vigilante que abre las puertas con suma cautela o que mira por el ojo de la cerradura. En este último caso hemos cogido de nuevo *in fraganti* a ese observador de lo privado, en el momento anterior a que cruce la puerta en la imagen que nombrábamos de Álamo. El fragmento de habitación al que tiene acceso Lecuona es más parcial y limitado por la cerradura y el observador debe concentrarse hasta tal punto que pierde total consciencia de sí mismo y del espacio que le rodea, en el que puede transitar también un testigo de sus andaduras, como el que constituimos nosotros.

Los otros mirones, sin ser el espectador, que acuden al interior a través de la ventana, no aparecen muchas veces en los cuadros. Pero sí aparece la luz; un fenómeno asociado al de la ventana y que podría simbolizar la apertura de nuestra intimidad y delimitar el espacio de la habitación al que tiene acceso un posible observador. Puede que en ya Vermeer se esbozara la relación de esta luz con la invasión de lo privado. Podemos citar, por ejemplo, a su *Mujer de azul leyendo una carta* (1662-64), imagen que forma parte de todo ese conjunto de jóvenes o criadas ocupadas en actividades cotidianas y moldeadas formalmente, como el espacio por el que se mueven, por la luz arrojada que entra por una ventana. Los mismos elementos (luz y ventana) utiliza Balthus en *La ventana*, ya citada, aunque no es este el único ejemplo. A veces se ve la ventana o a veces, la definición de las sombras, y las tonalidades sugieren que la iluminación proviene del exterior; desde donde puede percibirse a una modelo inocente, por joven y por ingenua (pues da facilidades al voyeur), y en actitudes poco pudorosas. Hemos de citar también a Hopper y, en concreto, a su *Mujer al sol* (1961). Aquí la luz no es recibida por el personaje central, la propia mujer de Hopper, de un modo pasivo; sino que se expone a ella como desafiándola y encarando tal vez con ello al posible voyeur, que se recrea con el desnudo integral del personaje. En el americano, como en Balthus, la mirada conduce al interior, “el lugar de un paisaje percibido a través de la ventana es ocupado por el «paisaje interior», por la irrupción de aire y luz”<sup>370</sup>. Heredero reciente de este uso de la iluminación y de otros muchos aspectos de Hopper, como la referencia al interior mental y físico o la presencia de connotaciones sexuales, es Fischl. Para Renner, en ambos artistas, “Las figuras dibujadas de modo realista en escenarios

---

<sup>369</sup> FLEMING, V. *El mago de Oz* (película). Estados Unidos: Mervyn LeRoy, 1939. Fuente [http://es.wikipedia.org/wiki/El\\_mago\\_de\\_Oz\\_\(película\)](http://es.wikipedia.org/wiki/El_mago_de_Oz_(película))

<sup>370</sup> RENNEN, R. G. *Hopper*. p. 9.

estrechos y limitados, están expuestas a una luz que las enajena y las pone en evidencia a la vez”<sup>371</sup>. El espacio produce extrañamiento doblemente, por su incomodidad y por la luz que lo escruta y nos escruta a nosotros con él.

No faltan en Ubay Murillo ejemplos de espacios cotidianos iluminados desde el exterior. Lo es, por supuesto, *Todos los deseos cumplidos* (2008) (ilustración 36), donde la protagonista se concentra en sus tres pares de zapatos. El rostro de la joven, a contraluz, se protege de la posible observación desde el exterior, pero aún está el espectador del cuadro, del que la chica parece no haberse percatado. El mismo rostro no puede protegerse en *La identidad* (2006) (ilustración 1) de la luz que entra por la ventana y lo ilumina parcialmente, convirtiendo al voyeur en testigo de las meditaciones del personaje frente a la ropa que se distribuye sobre la cama. En *La visita inesperada II* (2005) de Martín y Sicilia (ilustración 32), la luz es ya sinónimo de invasión de la intimidad; ya que ha permitido al voyeur internarse de modo literal en el dormitorio del protagonista a través de los dos grandes ventanales.

En los exteriores de las imágenes de Ubay Murillo hace sol la mayoría de las veces, como si el ojo observador del mirón se extendiera a todo el espacio. Esta concepción de la luz, como mirona agresiva de la intimidad, es la que expresa su cuadro *Conspiración a la sombra* (2003), en donde una sombrilla de playa protege a los personajes que conversan bajo ella, de las contraindicaciones del sol y de la iluminación desveladora.

La luz puede invadir el espacio interior, cuando es natural, como también llamar al voyeur a que se interne en él, cuando no es natural y se proyecta al exterior. Hopper no sólo muestra espacios cotidianos con personajes ocupados en sus cosas, sino que ofrece muchas otras imágenes de casas desde el exterior en las que las ventanas son agredidas por la luz o atestiguan la ocupación interior cuando, de noche, permanecen con ésta encendida. La mirada es conducida a la privacidad de un modo más evidente. En *Night windows* (1928), incluso llegamos a apreciar parte del cuerpo de una mujer con camisón. El carácter voyeurístico se ve pronunciado por el hecho de que la imagen debe haber sido tomada desde la ventana de otro edificio. Se trata, en cualquier caso, de un ambiente nocturno, que le da mayor presencia a la luz interior. La misma, aunque no eléctrica, que tiene el *Coleccionista de monedas* (1904) de Hammershøi. La iluminación de las velas ofrece la información justa del personaje que describe el título, frente al uso

---

<sup>371</sup> óp. cit. p. 16.

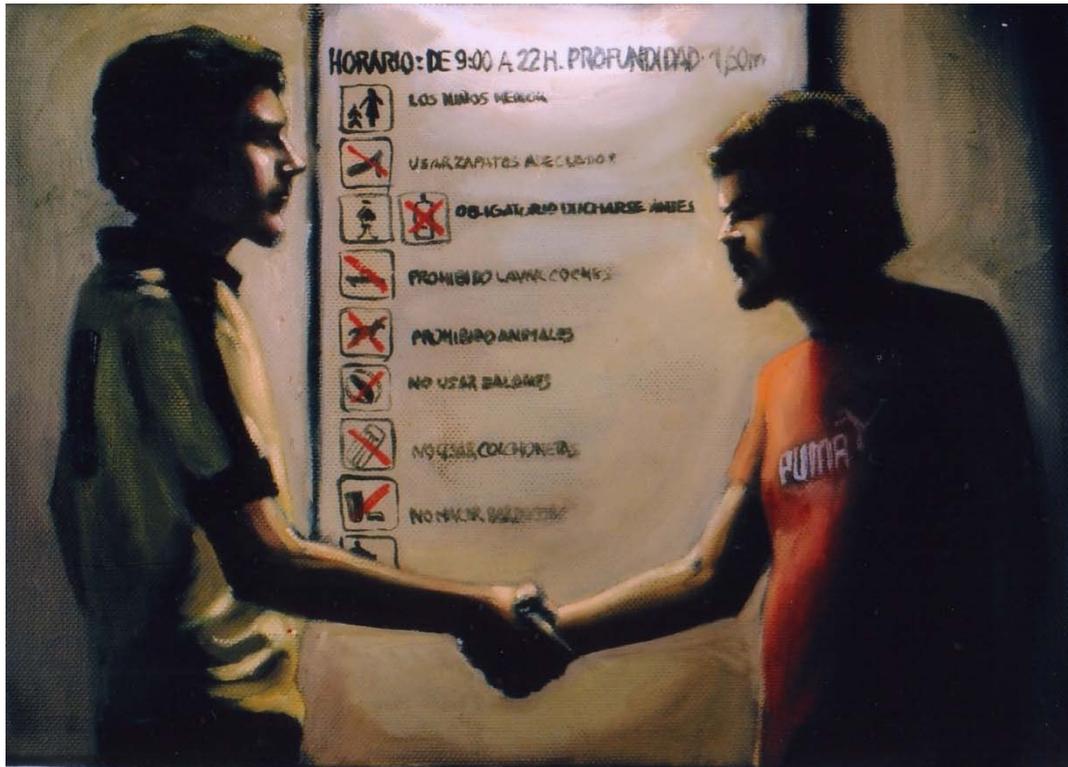
predominante del negro. Tenemos la fortuna de presenciar esa actividad realizada en la más absoluta discreción. Nunca un personaje más ensimismado que en este caso, sin apenas referencias visuales de lo que le rodea.

También en Murillo se suceden los cuadros en los que se utiliza esta otra variedad lumínica. La luz artificial le roba espacio a la oscuridad, en la que podríamos al fin ocultarnos, y nos expone. Sin ir más lejos, podemos aludir de nuevo a *Políticas de interior (el estado de la cuestión)* (2004) (ilustración 39), imagen con un sorprendente trabajo técnico en la valoración de la iluminación interior, que nos permite, en un escenario que en condiciones naturales estaría sumido en la oscuridad, vislumbrar parcialmente a la sempiterna protagonista de los cuadros del artista, absorta en sus pensamientos. Otro ejemplo es *La carta (cuadro respuesta)* (2005) (ilustración 44), en donde la chica, ahora frente a su ordenador, se ve invadida por una luz que produce un contraste brutal entre la zona iluminada y la zona de oscuridad.

Se crean de este modo espacios adulterados. La luz gana terreno y nos muestra cosas que, en principio, no deberíamos ver. Tal vez sería conveniente que nos mantuviéramos al margen de una escena que se produce bajo la luz de una farola, que busca la oscuridad para tener lugar. No es raro, por tanto, que la *conspiración* del cuadro que antes nombramos de Murillo se realice a la sombra. Martín y Sicilia, por ejemplo, ven profanado su estudio *En la academia* (1996) (ilustración 28) y, por ello, para la siguiente ocasión en la que los dos artistas desarrollan el acuerdo secreto de la creación (el intercambio secreto de las ideas y de los trazos que realizan sobre los lienzos), eligen un lugar más discreto: los alrededores de una piscina a una hora en la que probablemente no haya nadie y en un entorno mayormente oscuro. En estas imágenes, llamadas *El intercambio clandestino de camisetas* (2003) (ilustración 41), la luz artificial nos ha permitido que no se libren del voyeur, que ha utilizado su cámara para recoger algunas instantáneas de los dos artistas.

En relación con lo anterior se encuentra *Conference at night* (1949), de Hopper. Tres personajes se reúnen de noche para tratar algún tema que desconocemos, pero que podría ser otro acuerdo a escondidas. Curiosamente, una fuerte luz artificial ilumina completamente la estancia. Tal vez sea también esta la luz que delimita la mirada del voyeur y deja claro que no hay nada que escape a él con garantías. Todo secreto puede ser descubierto por ese personaje que ejercemos también nosotros.

Ángel Mateo Charris y Gonzalo Sicre Maqueda realizan una exposición titulada



41. Serie *El intercambio clandestino de camisetas* (2003). Martín y Sicilia.

*Tras las huellas de Hopper*<sup>372</sup> en la que también recogen ejemplos de dos sujetos concentrados en una actividad que se pretende privada, como ocurre en el cuadro *Intimate biography* (1997) de Charris. En la imagen, dos personajes se leen mutuamente una biografía del americano. Recuerda primero a las actividades íntimas conjuntas de Martín y Sicilia y, por otro lado, al espacio interior de hotel iluminado artificialmente, muy común en los cuadros de Uбай Murillo. También es reflejo de este tipo de imágenes el trabajo de Sicre Maqueda *Call Now* (1997), en el que aparece una persona, tumbada en la cama e inclinada hacia un lado, que aparentemente lee. La escena está iluminada sólo por la lámpara de la mesilla de noche y tiene una tonalidad general amarilla como muchas de las imágenes de este tipo en Murillo.

*El intercambio...* mostraba, sobre todo, en ese entorno parcialmente visible, el sellado de un trato a escondidas entre los dos artistas, mediante el que se ceden mutuamente sus personalidades creadoras. Luego, en *El traidor* (2005) (ilustración 3), deshacen su acuerdo y lo firman ahora el uno al margen del otro, en sus respectivos grupos suburbanos. Javier Sicilia (y nosotros como observadores) es testigo de lo que supone una traición por parte de José Arturo, que habla al oído a otro personaje que no forma parte activa del tándem. El acuerdo secreto es también plasmado por Jeff Wall,

<sup>372</sup> *Cape Cod. Cabo de Palos. Tras las huellas de Hopper* (exposición).

tampoco bajo la temática de la luz y la nocturnidad, en *The agreement* (1987). En la imagen aparece un coche azul (el típico que acaba destrozado en las películas y series americanas de los ochenta) en una explanada vacía. Un señor desde el asiento trasero y un transeúnte, de aspecto un tanto descuidado (especialmente por el pelo), y mirada perdida, sellan también un trato dándose las manos. El sujeto del coche no mira directamente a la persona con la que negocia, sino que dirige sus ojos al vacío. El rostro del conductor prácticamente no se aprecia y no hay más coches ni presencia humana visible en el resto del aparcamiento. Todo nos lleva a la conclusión de que estamos presenciando algo que no deberíamos y de que los únicos espectadores que no advierten los personajes, a pesar del cuidado que han tenido en buscar un lugar desierto para su acuerdo, somos nosotros.

La luz artificial forma parte integrante de las cámaras, como un dispositivo extra que puede ir mostrando ante el objetivo esos espacios de oscuridad, que de otro modo estarían vedados a la mirada. Algunos de los personajes de *Ventana de Alby Álamo* (ilustración 47), de hecho, advierten también que son observados y dirigen una cámara de video hacia el espectador, con el fin de hacer a éste consciente de su condición de mirón. Introducen, de este modo, este aparato, estrechamente ligado a la mirada curiosa del voyeur, que se vale ahora de unos apéndices electrónicos que cubren las limitaciones de sus dos ojos.

La omnipresencia de las cámaras es otro síntoma de la patología del mirón en el ámbito urbano. No sólo somos observados de modo constante sin un consentimiento expreso, sino que esta observación se dirige a la vigilancia, a la búsqueda de la anomalía para su supresión. Las cámaras son otras pequeñas ventanas de lo cotidiano que permiten al voyeur conservar recuerdos grabados. En ocasiones, instalamos cámaras en el ámbito de nuestra intimidad, en nuestra casa, con el fin de defendernos, al menos parcialmente, de los atentados contra nuestra seguridad. Nos convertimos con ello en víctimas del miedo que nos tenemos a nosotros mismos. Los dos personajes principales de la película *Carretera perdida*<sup>373</sup> de David Lynch sufren la agresión de las cámaras y ven violada su propia intimidad por una de ellas. Observan, consternados, los videos que alguien les graba mientras duermen y no pueden hacer nada al respecto. Bajo estas condiciones, aquel concepto de hogar como lugar para nuestra seguridad y reencuentro, que ya cuestionábamos, se ve completamente subvertido. No nos resulta ahora

---

<sup>373</sup> LYNCH, D. *Carretera perdida* (película).

desmesurada la reacción que Martín y Sicilia tienen en *Temporada alta*, cerrando cualquier posible entrada a intrusos no deseados.

También el personaje del detective privado, que antes introducimos, usurpa la intimidad a los personajes que observa cuando registra sus acciones en vídeo o en tomas fotográficas. Lo hace en el relato *Fantasma* de Paul Auster, en el que dos sujetos se vigilan simultáneamente, aunque el protagonista no tiene conocimiento expreso de ello. Este personaje centrado en la observación y, a la vez observado, es, como bien dice el título de Auster, un fantasma. Deja de tener extensión corporal o, al menos, consciencia de ella. Se concentra tanto en la imagen íntima que la pantalla le ofrece, que se olvida de que la suya puede ser también el blanco de otra cámara; de que también puede ser vigilado. De este modo, uno se convierte en lo que observa, “Entrar en Negro, entonces, era el equivalente de entrar en sí mismo, ya no puede concebir estar en ningún otro sitio”<sup>374</sup>.

Bruce Nauman incide sobre la cámara como vigilancia en su trabajo *Violent Incident* (1986), en la que doce televisores registran acciones grabadas de los visitantes a su exposición. Todas nuestras acciones cotidianas son objeto de vigilancia, de modo independiente al ámbito en el que nos movamos; sólo que en este caso nos queda constancia de ello. En el espacio de la galería, en el que el hecho de mirar es lícito, también el espectador es observado. Ve usurpada su imagen como en las obras de Pistoletto, aunque en este caso no sea por una cámara, sino por la superficie especular del soporte. En ocasiones en este último autor, un personaje está incluido de antemano en la superficie de la representación, como en *Visitante* (1962), que contiene un sujeto de espaldas en actitud contemplativa. El observador real se encuentra también dentro, lo que hace que la imagen nunca se complete, que siempre sea diferente en función de quién esté o no delante (como en la obra de Nauman que citábamos). Observador real y ficticio conviven sobre la misma superficie, aunque este último se encuentre de espaldas. El asistente a la exposición no sólo es observado por los otros entes vivos (no sólo se revela su condición de voyeur de este modo); sino también, por ese personaje de identidad hermética colocado de espaldas (el visitante al que alude el título). Otras obras relacionadas de Pistoletto, introducen directamente, como Alby Álamo, el elemento de la cámara. Ya se trate de una cámara fotográfica, como en *Fotografía* (1962), o de una de video, como en *Cameraman* (1962). En ambos casos, los movimientos del que visita

---

<sup>374</sup> AUSTER, P. *La trilogía de Nueva York*. p. 205.

la exposición pueden ser registrados sin su consentimiento previo, por ese personaje en el interior de la imagen.

## **ii. Observados. Ensimismamiento y actividad.**

De todo este conglomerado de conceptos, extraemos una serie de características del sujeto que puebla estos espacios ficticios: se trata de un personaje que es ocasionalmente un detective, que ejerce de este modo una experiencia frustrada de voyeur, que se resigna a ceder al espectador su propia intimidad (su interior mental o físico) y se convierte de este modo en el omnipresente observador observado que hemos ido describiendo. Y además de ello, es un personaje *ensimismado* hasta la médula y con este aspecto resaltamos a partir de ahora el papel más pasivo, frente al principalmente activo del voyeur; la afección contagiosa del observado. Cuando el espectador se detiene en estas imágenes de alguien que observa, pierde consciencia, como el personaje del interior del cuadro, de que también puede ser mirado. Dice Borges: “si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros sus lectores o espectadores podemos ser ficticios”<sup>375</sup>. La incertidumbre transmite al que observa la sensación de que puede ser también una invención narrativa o aquel fantasma de Auster, ficción de otro espectador.

El *ensimismamiento* puede presentarse de modo aislado, sin ningún elemento externo al que achacarlo. Es el modo en que aparece en *Todos los deseos cumplidos* (2008) de Uбай Murillo (ilustración 36), imagen en la que el personaje ha de decidirse entre tres pares de zapatos. Le han sido concedidos estos tres deseos, pero ahora ninguno satisface sus expectativas. Dirige sus ojos al suelo con la mirada perdida y transforma al espectador en voyeur de sus pensamientos (de su interior mental). Por quedarse en este estado, no es más o menos virtuoso, como aquella sirvienta dormida de Vermeer, sino simplemente un ser consecuentemente dubitativo. Podría suponer este cuadro de Murillo una referencia bastante directa a *Habitación de hotel* (1931), de Hopper, en la que la joven adopta una posición similar; aunque sólo haya, en este caso, unos posibles zapatos que calzarse. Este personaje ensimismado supone sólo un pequeño ejemplo en todo el repertorio de mujeres en situaciones similares en el conjunto de la pintura del americano (*Compartment C*, *Chop Suey*, *Recepción de Hotel*, *Autómata* y un largo etcétera). A veces, el espacio en el que Hopper sitúa a ese personaje femenino es el interior de una habitación. En otras imágenes recurre a otro

---

<sup>375</sup> BORGES, J. L. *Narraciones*. p. 89.

tipo de contextos propios de personajes de paso, como el compartimiento de un tren o el interior de una cafetería. En ocasiones, los protagonistas se concentran en una actividad como la lectura (las cartas de Vermeer se sustituyen por libros); a veces, simplemente, no hacen nada mientras dirigen una mirada perdida al vacío, como la joven en Murillo frente a los zapatos. Este artista tiene su propia *Habitación de hotel* (2006), pero ahora el personaje desnudo, que ha caído en sus meditaciones y se sienta en una pose similar al pensador, es un hombre figurado por el propio pintor. Tanto en el canario, como en el americano, cohabita una alusión al interior físico y mental. Éste último está presente, incluso cuando el espacio no es estrictamente de interior. Como dice Renner, “Incluso ahí donde los espacios no dan para una separación clara de lo interior y lo exterior, surge la impresión de un interior personal e incluso en escenas exteriores”<sup>376</sup>.

El ensimismamiento puede estar asociado también a la observación, como ya hemos visto, o a la realización de cualquier otra actividad circular que sume en la reflexión al que la realiza y lo convierte en el blanco perfecto del mirón. La *costurera* (2005) de Alby Álamo (ilustración 2) ejemplifica a la perfección este planteamiento. Se embarca en una de todas esas actividades sin sentido que realizamos en “la experiencia habitual de cada día”<sup>377</sup>. Álamo quiere centrarse tanto en la tarea del personaje, que elimina el rostro con el fin de evitar cualquier interferencia. Lo importante en este tipo de representaciones no es la identidad del personaje, sino lo que éste, y también nosotros por extensión, experimentamos. La costurera de Alby Álamo se empeña en la realización de una actividad que nunca termina, la unión de retales de la identidad que luego se deshacen y se vuelven a unir infinitamente. En *Los límites del deseo* (2006) (ilustración 9), la versión en video de la costurera, se incide también, por el modo en que se presenta al personaje, en la parcialidad propia de la seducción. La imagen sólo muestra unas manos que se empeñan en la labor de enhebrar el hilo, mientras que el video divide la acción en tres franjas horizontales, supuestamente simultáneas, que no parecen siquiera pertenecer al mismo personaje. Además, la franja central refleja una entrepierna femenina que hace por enseñar su sexo. El erotismo, el momento íntimo, a pesar del control médico que ya se ejerce sobre esta parcela, es sin duda una de estas actividades ensimismadas en las que se pierde también la percepción de sí mismo como imagen. Las mismas temáticas se recogen en *El empleo del tiempo* (2005) de Murillo.

---

<sup>376</sup> RENNER, R. G. *Hopper*. p. 16.

<sup>377</sup> FRIED, M. *El lugar del espectador*. p. 80.

La labor en la que se concentra ahora la chica semidesnuda que protagoniza la imagen parece ser también la de coser.

El tema de la costurera es también el que incluye Hopper en su aguafuerte *Interior, East Side* (1922). Una joven que realiza esta labor dentro de una habitación y justo al lado de la ventana. Su actividad se ve interrumpida por algún acontecimiento que ocurre en el exterior. La imagen capta el momento justo en el que la protagonista ha desatendido su trabajo provisionalmente para satisfacer su curiosidad mirando por la ventana. En esta imagen se plantea la cuestión del voyeur desde varias perspectivas. Se habla de él por el ensimismamiento: fue una mujer ensimismada en la máquina de coser, antes del suceso que tiene lugar fuera, y lo es ahora en lo que ocurre en la calle; aunque sólo momentáneamente, pues parece guardar la postura adecuada para reanudar su trabajo. Puede que combine estas dos facetas y una con su máquina de coser los retales narrativos de lo que a lo largo del día ocurre en el exterior. En cualquier caso, constituye en este momento el *observador observado* que tanto hemos nombrado. Aparece, por otra parte, otro de los elementos fundamentales de la temática del voyeur, el de la ventana, que conduce además al espacio urbano. Como en Alby Álamo, se incide en la relación entre voyeur y erotismo, por la introducción del desnudo o semidesnudo del personaje que protagoniza la escena. Nos sentimos ahora, también nosotros, observadores desautorizados de la intimidad de un personaje que probablemente no consentiría nuestra presencia. Más cercana a la de Álamo, tenemos otra imagen de Hopper bastante similar y sólo un año anterior: *Muchacha en la máquina de coser* (1921). Aparecen los mismos elementos fundamentales que en el otro cuadro: una mujer frente a una máquina de coser pegada a la ventana de la habitación. Esta costurera, como la del canario, mantiene oculta su identidad, no vemos su rostro por la caída del cabello sobre éste. De todos modos, lo suponemos dirigido hacia su labor o ensimismado en ésta.

Pero si la cuestión es centrarse en la acción, debemos aludir a la *Joven Cosiendo* (1887) de Hammershøi, en la que ningún referente espacial desvía la atención sobre la actividad de coser. Algo que ocurre también parcialmente en un ejemplo hegemónico, mucho más remoto, de estos personajes concentrados en este tipo de labor. Tal vez la costurera sea también la diestra joven de *La encajera de bolillos* (1669-70) de Vermeer, un posible referente fundacional de todos estos personajes anteriores que *se dedican básicamente a coser*. Albert Blankert incide en el ensimismamiento de éste ejemplo cuando dice que: “Raramente se ha representado a una persona hasta tal punto

concentrada en su trabajo. Vermeer lo hace de tal manera que toda la atención se sitúa hacia el rostro y las manos de la joven: ha suprimido todos los detalles que podrían desviar la mirada del espectador”<sup>378</sup>. Todo en este cuadro es actividad y ensimismamiento. Pero en Vermeer hay muchos más ejemplos de mujeres centradas en actividades cotidianas. La mayor parte de su trabajo recoge a criadas en sus labores (*Mujer con aguamanil*) o señoras en actividades ociosas como leer cartas o tocar música. Son hechos normalmente vacíos de significado, con personajes “tomados en un momento muy simple de su existencia, sin acontecimientos solemnes, incluso sin acontecimientos”<sup>379</sup>, en palabras de Proust. Puede resultar incluso más ilustrativo, respecto al ensimismamiento, el ejemplo de *La callejuela* o *Calle de Delft* (1657-58). Las actividades se trasladan fuera, como si se ofrecieran a los transeúntes. Aunque realmente sólo la puerta principal está abierta (todas las ventanas de la casa permanecen cerradas). Para Schneider, es como si la casa estuviera *clausurada*<sup>380</sup>. Se percibe la separación incipiente que en esta época se desarrollaba entre el ámbito público y el privado, y se presenta con ello una ligera sensación de mirón en el espectador. En la imagen dos criadas realizan, en el exterior de la casa, sus labores caseras (una de ellas coser) y unos niños, arrodillados en el suelo, parecen entretenerse en algún tipo de juego. Como en la costurera, no vemos la cara de los personajes (sólo se intuye la de una de las criadas); aunque tampoco es necesario, pues los sabemos ensimismados. Este efecto se incrementa porque los protagonistas permanecen al margen unos de otros, para Schneider “no mantienen ninguna comunicación, sus silenciosas actividades están aisladas unas de otras, cada cual actúa para sí mismo”<sup>381</sup>.

Todos estos sujetos ocupados en labores cotidianas en la obra de Vermeer adquieren cierta trascendencia por la representación. Para Salabert, el conjunto de actividades que realizan sus criadas permanece “indiferente al curso temporal”<sup>382</sup>. Son acciones que siguen el mismo proceso que las de Juan Hidalgo en Zaj: son resignificadas y pierden ese vacío del que antes presumían. Son, en cierto modo, *señaladas* y obtienen de este modo cierto halo de solemnidad. Con ello no se intenta transmitir la idea de un espacio cotidiano estable. Sabemos que estas imágenes, detenidas en el tiempo, no responden a la naturaleza real de las acciones representadas.

---

<sup>378</sup> BLANKERT, A. “La obra de Vermeer en su tiempo” en AILLAUD, G. (et al.) *Vermeer*. p. 140.

<sup>379</sup> BOZAL, V. *Johannes Vermeer de Delft*. p. 53.

<sup>380</sup> SCHNEIDER, N. *Vermeer*. p. 16.

<sup>381</sup> óp. cit. p. 16.

<sup>382</sup> SALABERT, P. *Pintura anémica*. p. 20.



42. Serie *Ahora no puedo hablar* (2004). Alby Álamo.

Su artificialidad, manifestada en otros muchos aspectos, no hace sino, más bien, incidir en la naturaleza no estable (extraña) del contexto en el que tienen lugar; en lo artificial de la representación de éste en estado de reposo. Este aspecto solemne lo ve Annette Rosenvold también en la obra de Hammershøi. El danés incluye, como ya vimos, a esta mujer preocupada en sus labores, congeladas en un momento de la actividad. Por momentos, se podría decir que parafrasea a Vermeer, tal vez de modo intencionado. Dice Rosenvold: “No quiero decir con ello que Hamersshøi persiga algo místico o espiritual, pero sí que aporta a la imagen una capa extra de significado, mostrándonos con ello cómo interpretamos y nos vemos afectados por el espacio y lo que nos rodea”<sup>383</sup>. Independientemente del motivo, lo que queda es esa *capa extra de significado* en la se sumerge al sujeto ensimismado.

Volvemos ahora al trabajo de Alby Álamo para certificar que, efectivamente, está repleto de otros ejemplos de ensimismamiento. En la exposición *Ahora no puedo hablar* de 2004 incluye figuras fragmentadas de personajes que realizan la actividad de hablar por teléfono o de escuchar música con unos auriculares. Uno de éstos se echa sobre el sillón y se deja dormir, acunado por el sonido de la música; convirtiéndose en una presa extremadamente fácil para el que pretende fotografiarlo. Y es que, sin duda, el estado de máximo ensimismamiento es el del sueño. No en vano, lo define Ramírez el como “la

<sup>383</sup> ROSENVOLD, A. “Lo extraño de Hamersshøi” en *Hamersshøi i Dreyer* (exposición). p. 130.

quintaesencia de la intimidad: ahí es donde el voyeur se entrega impunemente a la contemplación del desnudo sin el riesgo de ser interrumpido o importunado por el objeto de su mirada”<sup>384</sup>. El observador no se va a ver en ningún caso molestado por el que duerme. Al menos, no se ve interpelado por los personajes protagonistas de *Carretera perdida* de David Lynch cuando les graba videos en este estado.

Son numerosos los ejemplos respecto al sueño en el terreno de la pintura. A continuación, un breve repaso cronológico por algunos de ellos. Primero, aquella *Joven durmiendo* (1657) de Vermeer. El personaje que normalmente se ocupa de las labores de la casa se ha quedado transpuesto por el cansancio que le suponen estas actividades o por la ligera borrachera que desvelan sus mejillas sonrosadas. Con nuestra mirada accedemos, tal vez, a una estancia al margen de la principal de la casa; ésta podría ser la luminosa que se entrevé por la apertura de la puerta. La sirvienta se esconde en esta oscura habitación para echar una cabezada y nosotros somos testigos desautorizados de este pequeño pecado. También la *Hilandera dormida* (1853) de Courbet ha decidido descansar un rato y con ello el artista incluye la actividad ensimismada de coser y la de dormir, en la misma imagen. Por su parte, Füssli habla en su famoso cuadro *La pesadilla* (1790-91) sobre la temática de la sumisión que, respecto al observador, tiene el que sueña (sumisión dirigida naturalmente a la mujer). Podemos aludir también a la niña soñadora de *Thérèse soñando* (1938) de Balthus. La protagonista es víctima de un sueño agitado, como muestra el gesto que realiza, y, complementariamente, del voyeur.

Una referencia más reciente de la relación de estas dos temáticas se encuentra en las imágenes de Fischl. El desnudo erótico de personajes inconscientes, que sueñan o se concentran en actividades, es común en este pintor. Es un ejemplo fundamental *Bad boy* (1981); aquella imagen mítica de un niño que entra en el dormitorio de su supuesta madre para robarle, mientras ésta duerme en una postura no muy casta. Somos testigos de las actividades secretas del niño y del desnudo de su madre. Muy similar es el *Estudio para una composición* (1963-66) de Balthus, en el que el voyeur, a parte de nosotros, lo conforma una niña, potencial ladronzuela, que dirige la mirada a la entrepierna de su madre desnuda. En otro de los cuadros de Fischl, *El sonámbulo* (1979), la actividad ensimismada, en la que se entretiene el niño protagonista, es la masturbación. Ni siquiera podemos concentrarnos en la realización de un menester tan íntimo, y de tan profundo ensimismamiento en nuestras imágenes de deseo, sin la

---

<sup>384</sup> RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus*. p. 47.

posibilidad de ser observados. A parte del tema de la vigilancia, convive con esta imagen aquel voyeurismo de la exactitud en un sentido médico; es decir, la tendencia a conocer y normativizar nuestras conductas más íntimas. En el siglo XIX ésta llevó al control estricto de esta actividad en cuestión, “La tarea de los padres y los profesores era defender a los niños contra este peligro (...) Alrededor de la interminable lucha contra la amenaza de la masturbación se estableció un sistema completo de vigilancia y control parental, médico y pedagógico”<sup>385</sup>.

Recientemente, Fischl utiliza de un modo más notorio el erotismo ensimismado, ya al margen del sueño, en imágenes como *Sin título* (1995). Dos amantes se centran en sus pequeñas tareas, antes o después del sexo, sin advertir la presencia del espectador. El hombre se encuentra al fondo, en el baño, y la mujer, en primer plano, procura alcanzar un objeto más abajo del borde inferior del cuadro. Nos recuerda, por supuesto a *Los recién llegados* (2006) de Ubay Murillo. También estos dos personajes desnudos, en el interior de una habitación, se aíslan sus actividades. Murillo se relaja viendo la tele mientras su novia se arregla frente al espejo. También ve televisión José Arturo Martín en *Las braguitas nuevas* (2002), mientras su partenaire, y el espectador del cuadro, son obsequiados con la observación de la ropa interior de su chica. Las actividades se realizan en habitaciones separadas, y sólo nosotros somos testigos de ambas. Desnudo y ensimismamiento es también la temática de *La ducha* (2002), donde Martín y Sicilia vuelven a sacrificar su intimidad. Mientras uno se ducha, el otro pinta (no el tipo de pintura que en principio pensaríamos) y, como en el caso anterior, nos encontramos en el lugar perfecto para presenciar ambas cosas.

La obra de Bruce Nauman supone otro ejemplo de estas actividades circulares, objeto de concentración, que no conducen a ningún fin concreto (no necesariamente la observación, el sueño o lo erótico) y conecta el ensimismamiento con otros aspectos paralelos. Como ejemplo, la obra ya citada *Waxing Hot* (1966-1970), en la que el autor encera las letras que forman *Hot* (convertidas ahora en una escultura); pero, sobre todo, vídeos como *Dance or Exercise on the perimeter of a square (Square dance)* (1967-68), en el que Nauman hace determinados movimientos en un cuadrado trazado en el suelo de su estudio (el interior del artista al que antes aludíamos). Es él mismo el que se centra en una actividad lúdica.

---

<sup>385</sup> BAUMAN, Z. *La posmodernidad y sus descontentos*. p. 180.



43. *Con pasos de gato* –detalle– (2005). Israel Pérez y María Requena.

Es lo que ocurre también en *Con pasos de gato* (2005). A lo largo de esa interminable pasarela, no son sino los propios Requena y Pérez los que realizan una serie de actividades que casi siempre se podrían encuadrar en la temática del viaje (mirar a lo lejos, observar un soporte de postales, formar un puente con el cuerpo para cruzar un hueco, observar un poste con una serie de direcciones inscritas,...). También Oscar Hernández y Beatriz Lecuona se convierten en protagonistas. Lo vimos en la *Acción provisional para el orden del discurso* (2008) (ilustración 19) y también en una de sus *Actividades recreativas* (2006), en la que montan y desmontan una imagen de la pared. El escenario es como en Nauman el interior. Estos dos artistas también cuentan esconderse entre los sillones del salón o hacer un *no se qué* con un parterre, entre sus actividades de recreo o, porque no, entre “sus juegos”.

El ejemplo que citábamos de Bruce Nauman recuerda, por ejemplo, al juego de la *rayuela*; en el que los niños trazan también cuadrados en el suelo con tiza y se desplazan sobre ellos. Ya hemos hablado del juego como un actitud positiva en la búsqueda infructuosa de un lenguaje primigenio. Ahora se trata de una actividad lúdica centrada en el tema del ensimismamiento, supeditado en este caso a las reglas que pone Nauman. El autor se convierte en uno de los niños de Vermeer que, como decía, parecen jugar a algo (*Calle de Delft*) y reafirma el juego, sin duda, como otra actividad circular. En ella se concentran dos de los protagonistas de *Tres personas anónimas perdiendo el tiempo*

(2005) de José Otero. El objetivo es pasar el rato y con ello se convierten en objetivos de la mirada del espectador. Es precisamente lo que ocurre con los niños de Vermeer, que serían algo así como una versión reducida de Martín y Sicilia ocupados en su partida de ajedrez (*Jugando al ajedrez*, 1997). Ya hemos dicho que el artista debe enfrentarse a las cosas como niños que juegan, y estos dos canarios se toman esto especialmente “en serio”. No se trata en ellos de un tema ni mucho menos casual, sino de algo así como un propio paradigma<sup>386</sup>. También en Ubay Murillo la actividad circular se torna en actividad lúdica en *Hacer equilibrios para caerse* (2003), donde tres personajes se empeñan en hacer el pino, de modo conjunto además; con lo que ninguno de ellos puede ver si los otros lo hacen correctamente. El único observador posible del resultado es el de fuera del cuadro. Lo importante no es en definitiva que consigan o no hacer el pino, lo que se registra en la imagen es el proceso intermedio, que es más relevante que cualquier fin.

Otra tipo de actividad circular en la que nos ensimismamos, y que también puede ser lúdica, es la que aparentemente realizamos frente a un ordenador. La chica de Ubay Murillo lo hace en *La carta (cuadro respuesta)* (2005) (ilustración 44), que no es más que otro ejemplo de ese observador observado; ya que Internet suple en gran medida esta necesidad que tenemos de meternos en la vida privada de los demás. Las *Webcam* son la última moda en este sentido. Las cámaras, que antes citábamos, son tan omnipresentes que incluso las trasladamos al ámbito de nuestra más oculta intimidad. Su función no es protegernos de los intrusos, sino regalar nuestra imagen a aquel con el que alternamos a través de la red.

Nos sometemos, por decisión propia, a la vigilancia de un extraño y le ofrecemos con frecuencia nuestro cuerpo. Unos sacian su afán exhibicionista y otros el observador. De este modo se aúnan las dos características a las que se ve relegado el sujeto contemporáneo. Debray habla de “la enfermedad de nuestro tiempo, el narcisismo, y su hermano pequeño, el voyeurismo. Los más atrevidos filman su agonía en directo”<sup>387</sup>. El pequeño habitáculo en el que somos desterrados nos hace movernos en un mundo de distancias cortas. Nuestro cuerpo es la primera referencia física y nos encerramos en él tanto como en el espacio que lo rodea. En nuestro movimiento repetitivo dentro de esos treinta metros cuadrados, miramos constantemente nuestros miembros, nos proponemos

---

<sup>386</sup> v. *Lenguajes Primigenios. Como niños*. Más ejemplos en los que juego y concentración se ven conjuntados.

<sup>387</sup> DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen*. p. 271.

mantenerlo, lo criticamos y, *los más atrevidos*, lo mostramos con mediación tecnológica de por medio. Procedemos como el Nauman que se mueve dentro del cuadrado de tiza trazado en el suelo, sólo que nosotros equipamos esta superficie con una impresora multifunción y una pantalla de cristal líquido. Somos ese personaje huraño e incapacitado en el trato personal de Paul Auster (Ferdinand) en *El país de las últimas cosas*.

La observación que de nuestro cuerpo proporciona la pantalla es siempre parcial y también la que recibimos de los otros mirones-narcisistas de la red. El cuerpo que regalamos es un cuerpo fragmentario y sin identidad (no conviene mostrar el rostro). En ocasiones, los fragmentos son los más directamente sexuales. La visión subjetiva de la pequeña cámara mostrará muchas veces algo parecido a lo que recoge *El origen del mundo* de Courbet o a los constructos monstruosos de Bellmer.

Además del desahogo que supone, para ese voyeur que hay en todos, la actividad frente al ordenador; ésta es sin duda de las más circulares. Ni siquiera es visible o física. Nada certifica que por tocar teclas delante de una pantalla estemos haciendo algo. Todo tiene lugar, paradójicamente en otro *no lugar*: el entorno virtual. Cuando miramos *Mujer de azul leyendo una carta* de Vermeer (1662-64) o *Correspondencias* (2003) de Alby Álamo, sabemos la actividad en la que se embarcan estos personajes aislándose del contexto que les rodea (leer/escribir cartas). Pero en *La carta (cuadro respuesta)* de Ubay Murillo (ilustración 44), para que el espectador sepa ante qué hecho concreto ejerce de voyeur, hay que remitirse al título. El documento con entidad física es sustituido, en este caso, por el *e-mail*, carente de esa propiedad y almacenado en un disco duro remoto que ni siquiera podemos manipular. Se trate de una soporte físico o de uno virtual, se hace al espectador directamente consciente de que hay un contenido escrito en la imagen al que no tiene acceso. La carta podría aclarar la situación, pero en vez ser mostrada al voyeur, se le deja intencionadamente en ascuas. Básicamente, como dice Valeriano Bozal, las cartas “ponen al mirón en su sitio”<sup>388</sup>, relegándole a su actividad circular y fracasada.

---

<sup>388</sup> BOZAL, V. *Johannes Vermeer de Delft*. p. 250.



44. *La carta (cuadro respuesta)* (2005). Uбай Murillo.

### c. Zelig y sus síntomas.

El único nosotros al que podemos aspirar es el que construimos a través de la narración de historias o de la representación de éstas. Pero hay momentos en los que no hablamos y entonces *actuamos* de modo que nuestro comportamiento concuerde con estos cuentos chinos que hemos inventado sobre nosotros mismos. Hasta la historia más fidedigna que contamos sobre nosotros nos exige discriminar muchos aspectos, quedando un constructo artificial de un personaje representado. La palabra persona, lleva implícita este carácter, como dice Schopenhauer:

El uso del término *persona* para designar al individuo humano, habitual en todos los idiomas europeos, es inconscientemente, muy acertado. Pues «persona» significa en realidad «máscara de actor», y ciertamente nadie se muestra tal y como es, sino que todos llevan una máscara e interpretan un papel. En general, toda la vida social es la prolongada representación de una comedia<sup>389</sup>

Somos, en definitiva, actores a jornada completa. La historia personal, precisamente porque es personal, es imposible de transmitir, no es aprehensible por un observador que espera un relato o una representación asumible. Es necesario, como decía Ramón Salas, *escribirse un pequeño papel para el escenario de nuestra existencia*. Así que, en el momento en que construimos una identidad para los demás, estamos creando ya un personaje, estamos actuando. Dice Le Breton que “En cuanto la mirada se aleja lo suficiente del suelo y supera el techo de las casas, para dominar el espacio, el individuo siente la extrañeza de su posición, y percibe su presencia en el mundo dentro de una especie de simulacro”<sup>390</sup>. Sólo entonces nos hacemos conscientes de ese teatro que nos hemos montado, ese conglomerado de cámaras que entrelazan sus campos de visión abarcando juntas todos los decorados de nuestras funciones teatrales.

Nuestro yo es un yo exclusivamente social. El protagonista de *La habitación cerrada* de Paul Auster, dice: “empecé a sentir como si perteneciera a todos los demás. Resultó que mi verdadero lugar en el mundo estaba más allá de mí mismo (...) Era el diminuto espacio entre el yo y el no yo, y por primera vez en mi vida vi esta nada como el centro exacto del mundo”<sup>391</sup>. Por una vez, este personaje sabe que representa un papel hasta en el supuesto ámbito privado; sabe que su vida *pertenece a los demás*, y, sin embargo, llega a encontrarse cómodo aceptando la artificialidad de su identidad. Ésta se encuentra en la nada, pues no hay un lugar exacto en el que situarla sino entremedias de

---

<sup>389</sup> SCHOPENAUER, A. *El arte de insultar*. p. 219.

<sup>390</sup> LE BRETON, D. *Antropología del cuerpo y modernidad*. p. 104.

<sup>391</sup> AUSTER, P. *La trilogía de Nueva York*. p. 251.

lo personal y lo social. Como consecuencia, surgen fenómenos, como el porno, marcadamente teatrales; que no son sino reflejos distorsionados de la representación que tiene lugar en lo cotidiano. Son “Deshechos de la vida social, se vuelven contra ella y parodian su teatralidad”<sup>392</sup>, son lo *más falso que lo falso*, según expresión de Baudrillard.

Como nosotros, los artistas también acuden a esta teatralidad, pero de un modo más consciente. El yo social tiene un claro ejemplo en Katz. Sus personajes son los que representamos en nuestra vida diaria. Sus cuadros recogen, con frecuencia, reuniones sociales con personajes *chic*, entre los que se cuenta su propia esposa. Los rostros no muestran nada de interioridad, son tan superficiales como la propia pintura. Dice Kevin Power que Katz “revela en el gesto y en el vacío que lo envuelve su fragilidad, su artificio y su aislamiento”<sup>393</sup>. Nuestros comportamientos, nuestras maneras, no tienen ninguna validez si no hay nadie que los presencie. Todos estos movimientos supeditados a la mirada de los demás pueden ser artificiosos (teatrales, por tanto), independientemente de que tengan o no una finalidad directamente comunicativa. En Katz todos representan el rol social del personaje seguro de sí mismo y con expresión de éxito. Su extrema superficialidad los convierte en otra expresión de aquel *más falso que lo falso*.

Curiosamente, toda esta temática de la teatralidad tiene un antecedente, el de Courbet, que suponía una intervención contra el modo en que, en la pintura que le antecedió, se utilizaba el mismo recurso; aunque se tratara de otro concepto de lo teatral. Puede que aquel que representaban los personajes de los cuadros de Delacroix o de Gericault, con poses tremendamente afectadas y composiciones cerradas, cuyo germen se encuentra en David y sus pinturas de escenas históricas (*El juramento de los Horacios*). Courbet abre la composición y le procura un carácter casual a través de motivos con personajes centrados en actividades ensimismadas. Las imágenes de este artista intentan acercarse al espectador y eliminar la barrera entre éste y lo que se representa<sup>394</sup>. Las obras anteriores, más claramente teatrales, se encuentran, a veces, totalmente al margen del que observa, encerradas en una dialéctica artificiosa. Existe en Courbet una preocupación por establecer un lazo con el que observa, introduciendo elementos de identificación. En el *Entierro en Ornans* (1885), por ejemplo, el hoyo que

---

<sup>392</sup> BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. p. 61.

<sup>393</sup> POWER, K. “Agradables y decorosos días de conversación: Alex Katz en compañía de sus amigos” en *Alex Katz* (exposición). p. 16.

<sup>394</sup> cfr. FRIED, M. *El realismo de Courbet*. pp. 52, 57, 280.

se encuentra en el suelo se interrumpe por el margen inferior del cuadro, como si continuara en el espacio real.

Sin embargo, esta preocupación por el espectador produce a la larga una imagen que se hace teatral. Esos *Picapedreros* (1849) que nos dan la espalda, centrados en su poco agradecida actividad, también posan; a pesar de no dirigir manifiestamente su acción hacia nosotros. *El realismo de Courbet* presenta escenas de escasa relevancia como si hubieran sido captadas de modo casual, pero que hoy pueden ser consideradas tan teatrales como las imágenes contra las que en principio podían enfrentarse (en su momento, por el modo en que fueron cuestionadas, es muy posible que no fuera así). La teatralidad es algo inherente a la plasmación pensada de figuras humanas. Así es como se entiende en algunos de los artistas del presente estudio, que recurren también a la ambigüedad asociada a lo teatral que utiliza el pintor francés. Dice T. J. Clark sobre Courbet que “Lo que les ofendió a todos [a los críticos] fue justamente esta falta de *significado* abierto y declarado; la manera en que el cuadro parecía ocultar su intención y contener tantas contradicciones entre lo religioso y lo seglar, entre lo cómico y lo trágico, entre lo sentimental y lo grotesco”<sup>395</sup>. Por otra parte, el mismo artista sale autorretratado en varios de sus cuadros y con ello construye un personaje como aquellos que representan Martín y Sicilia. Courbet tenía clara consciencia de su yo social como un personaje representado. De nuevo Clark da buena cuenta de ello cuando afirma que, para este artista, “la idea de que su personalidad pública era meramente una máscara significaba algo muy real”<sup>396</sup>. Tenía asumida la vinculación entre el artista y su personaje hasta al punto que la aplica a su vida cotidiana y establece con ello un precedente fundamental.

En el concepto de lo teatral que tratamos, un aspecto básico es que, tomando tal vez como referencia al francés, los artistas canarios crean un discurso que se genera por fragmentos narrativos, lo que sería una fotonovela o un *storyboard*. Cualquiera podría enunciar este “Yo cuando vivo plenamente es en las novelas, en su vida suelta, por sus caminos libres”<sup>397</sup> de Gómez de la Serna, en esta novela del artista escrita por el propio artista. Éste nos hace ver cómo componemos nuestra débil identidad a través de historias fragmentarias y cómo habitamos también en un cúmulo de lugares parciales (los urbanos) haciendo concordar nuestros espacios mentales con los vitales.

---

<sup>395</sup> CLARK, T. J. *Imagen del pueblo*. p. 69.

<sup>396</sup> óp. cit. p. 25.

<sup>397</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Una teoría personal del arte*. p. 169.



45. *Reunión de 10 personas anónimas* (2005). José Otero.

Recordamos aquí el modo en que hablábamos de la incapacidad del lenguaje para fabricar historias compartidas sobre nuestra existencia<sup>398</sup>. *Las historias sólo pueden ser comunes en el sentido de cotidianas*, como aquellas que se recogen en muchas novelas. Cuadra perfectamente con lo anterior el planteamiento de José Luis Pardo, que afirma que “La vida moderna ya no cabe en un cuento, sólo puede ser novelada, y no puede ser contada «en común» porque no es «vivida en común» en el mismo sentido en que lo era la existencia en las sociedades premodernas”<sup>399</sup>.

El percatarnos de la construcción teatral de nuestra identidad, más que un problema, puede suponer una posibilidad creativa, como muchos otros aspectos. Gómez de la Serna abría la posibilidad de intervenir libremente sobre nuestra identidad, de convertirla en un espacio de acción que nos ayude a convivir con ese otro espacio, el cotidiano, que se nos ha hecho extraño; que nos permita ponernos a su nivel. El artista no duda sobre esta posibilidad y se lanza a montar su propia representación en la que ejerce siempre las funciones del director de escena. Como dice Klossowski: “establezco las reglas de una especie de pantomima de mis motivos fantasmagóricos. Antes que pintor, soy un dramaturgo”<sup>400</sup>.

---

<sup>398</sup> v. *Lenguajes primigenios. El lenguaje puesto en cuestión*.

<sup>399</sup> PARDO, J. L. “La obra de arte en la época de su modulación serial (Ensayo sobre la falta de argumentos)” en MOLINUEVO, J. L. (ed.) *¿Deshumanización del arte?* p. 29.

<sup>400</sup> GRENIER, C. “Crear un tópico” en *Klossowski 1950-1990* (exposición). p. 13.

El artista nos hace conscientes del espectáculo que nuestra actuación propina a los que nos observan. Adquirimos conciencia del papel que representamos y del teatro en el que nos movemos, situado principalmente en el espacio urbano. José Otero, por ejemplo, lo deja claro en su *Reunión de diez personas anónimas* (2005). En su papel de director, dota de intencionalidad una reunión de diez sujetos aparentemente aislados en sus pensamientos o preocupaciones en un escenario exterior (puede que un parque). Una situación que se produce frecuentemente de modo casual sin una planificación previa, como la que probablemente hubo en este caso. Solemos en ella adoptar una pose determinada (actuamos); algo que tiene más razón de ser cuando se está siendo fotografiado, como en este caso. Como dice Ramón Salas, no “podemos evitar ser modélicos”<sup>401</sup>. Puede que estemos esperando el autobús o en la cola del ayuntamiento o enfrentándonos a la nevada del siglo. Otero aísla uno de estos múltiples momentos de modo intencional, aunque si extendemos el escenario de modo ilimitado, presenciáramos, en términos de Salas, una “cita a ciegas a escala planetaria en un escenario lleno de ‘extras’ pero del que ha huido el realizador”<sup>402</sup>. Otero repite el experimento en *Tres personas anónimas perdiendo el tiempo* (2005). Cualquier escenario es válido para albergar este tipo de reuniones. Ahora se plantan los personajes en medio de un camino, puede que del *Tiergarten* de Berlín, ciudad en la que vive el artista, y realizan unas actividades ensimismadas que no pueden solapar la evidente teatralidad de la imagen.

Dentro de este escenario planetario hay también otros pequeños cajones funcionales (cajas escénicas) que llamamos casas. Lugares en los que nos movemos sin ninguna libertad real y sin ningún secreto. Construcciones cúbicas que Otero presenta en *Chance* (2007) (ilustración 31) que abren siempre simbólicamente una de sus paredes. De este modo, es posible acceder al interior porque éste se ha convertido en escenario. Esta cuarta pared se abre sin simbolismos en trabajos como *Shoot* (2004) de Alby Álamo o *Políticas de interior (el estado de la cuestión)* (2004) de Ubay Murillo (ilustración 39), en los que ambos artistas colocan en primer plano, a modo de telón, una cortina. Se remarca la separación entre el espectador y el nunca mejor llamado espacio de la representación.

Si nos alejamos un poco y lo vemos con perspectiva, nos percatamos de que este escenario del que hablamos es el bidimensional de la pintura. Aquel sobre el que

---

<sup>401</sup> SALAS, R. “...Eppur si muove” en *Eppur si muove* (exposición). p. 9.

<sup>402</sup> óp. cit. p. 13.

reflexiona José Otero en *Zoom out* (2007) (ilustración 26). En este caso tomamos distancia respecto a un lienzo que se encuentra, en este caso, en blanco. Dice Otero que este cuadro “Es una reflexión sobre el lienzo mismo, sobre la propia pintura escenificada en un contexto cotidiano que encubre la anécdota de la obra”<sup>403</sup>. La tela evidencia sus dos dimensiones y abandona el bastidor que la tensa, sustituido ahora por dos individuos. Tal vez se trate de un telón que oculta algo que ocurre detrás y que será retirado a la hora convenida, cuando todas las butacas estén ocupadas. Quizás se haya recuperado aquella antigua costumbre de cubrir los cuadros con telas para acentuar la sensación de realismo cuando estas son retiradas. El conjunto de la imagen fue, a su vez, anteriormente, otro lienzo en blanco. Tal vez seamos nosotros también otra superficie más, que fue cubierta de la pintura de nuestra representación (refiriéndonos, de modo indiferente, a dos acepciones de este término: la representación pictórica y la teatral). El fondo expresionista abstracto de la imagen habla de nuevo sobre esta presencia teatral inherente a la imagen pictórica. Cualquier obra de Pollock se convertiría ahora en un estupendo decorado de este escenario y ocuparía una de las tres paredes restantes (probablemente la del fondo, como en el caso que tratamos). En general, la imagen de Otero nos advierte de toda la metralla simbólica que se aúna sobre el soporte del lienzo. Nos quedamos, en este caso, con el aspecto escénico; que asumimos como inevitable desde aquel intento de Courbet de superarlo. En la imagen de Otero, aunque los personajes procuren adoptar poses indiferentes respecto al hecho de estar siendo fotografiados por el artista, no por ello dejan de figurar en calidad de actores.

El espacio resultante en la representación no es muy diferente de aquel en el que nos movemos normalmente. Alby Álamo, por ejemplo, lo convierte en un decorado en *Instalando (me)* (2001) (ilustración 35). Todo en la imagen está colocado en función del espectador que conformamos. Álamo ejerce de director de escena y se preocupa meticulosamente del aspecto decorativo. La colocación de esos libros de Vermeer y Hopper o de algunos de sus cuadros no es evidentemente casual.

Pero si alguien se acerca más literalmente al concepto de *caja escénica* del espacio cotidiano, este es Gonzalo González con sus *Interiores y Patios* (2006). El artista crea aquí una serie de habitáculos de bronce de orientación horizontal o vertical (según se trate de interiores o de patios), y dentro introduce una serie de graciosos seres paralizados en la ejecución de determinadas actividades comunes con las que nos

---

<sup>403</sup> SANTA ANA, Mariano de. “La pintura debe de enfrentarse al mundo manteniendo una distancia relativa” (entrevista a José Otero). p. 24.

sentimos identificados. No podemos dejar de esbozar una sonrisa cuando vemos esos ositos de goma o esos dinosaurios empeñados en sus cosas. Sonrisa que se torna en gesto preocupado o, al menos, pensativo, cuando nos damos cuenta de que esos personajes somos también nosotros. Como el teatral, el espacio prescinde aquí de una de sus paredes para facilitarnos la observación. Ramiro Carrillo defiende también como teatral la escenificación de González y añade que ésta “invita al observador a situarse, más bien, como espectador, es decir, como alguien dispuesto a disfrutar de una función, de la interpretación de una obra que se desarrolla en el tiempo. Sólo que aquí no hay narración, sino una imagen estática”<sup>404</sup>. Y nuestra posición de voyeur se incrementa si cabe en el caso de los patios. Los interiores se nos plantan delante; pero en los patios, tenemos que asomarnos para asistir a la representación. La cuarta pared que se abre es, de modo extraordinario, la superior. Sin embargo, la representación se encuentra paralizada. Dice Jorge Gorostiza que “El borde de la caja podría ser el rectángulo de la pantalla o los límites del escenario, pero al contrario que en el cine o en el teatro, lo inmóvil está dentro y el movimiento fuera”<sup>405</sup>. El espectador de la exposición está pensado para observar y para ser observado en el acto ensimismado de mirar en el interior o en el patio (interior que podría ser el de un cuadro). Por otra parte, es curioso el carácter que les proporciona la construcción en bronce. Ahora lo que se convierte en escultura no es algo relevante para todos, o universal; sino un momento sin más trascendencia, el otro sentido de lo *común* (lo cotidiano). Puede tratarse de una forma de desviar la atención hacia nuestra vida corriente poniéndola, en sentido figurado e irónicamente, sobre un pedestal o en escena.

Si la caja escénica es el espacio común de lo cotidiano, los actores que ofrecen una interpretación son muchas veces los propios artistas. Aquel Courbet que aparecía en alguna de sus imágenes podría erigirse como referente. Aunque a veces hemos hablado más de figuración que de actuación en sí (*Martín y Sicilia figuran, no actúan*<sup>406</sup>), siempre se trataría de un rol de corte teatral, al margen del mayor o menor protagonismo. Se podría decir que el artista se sacrifica en este aspecto, subasta determinados sucesos de su vida y se somete a la representación. Todo ello en favor de la seducción, pues “*Seducir es morir como realidad y autoproducirse como ilusión*”<sup>407</sup>.

---

<sup>404</sup> CARRILLO, R. “Las Maquinas del Tiempo [Pequeño Manual de Usuario]” en *Interiores y patios* (exposición). p. 23.

<sup>405</sup> GOROSTIZA, J. “15x15x12” en *Interiores y patios* (exposición). p. 25.

<sup>406</sup> v. *El hombre a la deriva. El protagonista secundario*.

<sup>407</sup> BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. p. 69.

Algo similar ocurre con el protagonista de la *Ciudad de cristal* de Paul Auster. Escribe novelas policíacas con el personaje recurrente de un detective llamado *Max Work*, y bajo un seudónimo. Dice entonces que “hacía mucho tiempo que había dejado de considerarse real. Si seguía viviendo en el mundo era únicamente a distancia, a través de la persona imaginaria de Max Work. Su detective necesariamente tenía que ser real”<sup>408</sup>. Lo más real de él es un personaje ficticio creado por otro escritor ficticio.

El artista se transfigura también en este personaje sin extensión en el mundo real y que se rebaja ahora a ser un payaso desde el punto de vista teatral. Ya hemos hablado del payaso en relación con el juego, como una postura fundadora de un posible lenguaje primigenio. Pero no nombramos la faceta de comediante que tiene este personaje, que pasa por alto el ridículo en favor del mensaje de su representación. Actor y comediante son términos próximos, aunque tal vez en el último se suponga de antemano la presencia del humor.

Hopper tuvo, sin duda, clara su condición de comediante a lo largo de toda su carrera. Ya en *Soir bleu* (1914) se autorretrata caracterizado como un payaso entre unos individuos a los que este acontecimiento no produce extrañeza alguna, que lo ven como un personaje más entre personajes. Evidencia con su llamativo atuendo la construcción de un rol propio como si de un disfraz se tratara. Cualquier sujeto lleva la máscara puesta a pesar de que su indumentaria pase más desapercibida. Este artista tuvo tan presente la representación teatral que supone lo social, que realizó un número considerable de imágenes ambientadas precisamente en lugares en los que lo dramático se desarrolla de modo controlado. Los teatros son espacios que resultan doblemente interesantes porque en ellos, aún hoy en cierta medida, la interpretación no se relega sólo a los actores. El patio de butacas se convierte en un espectáculo de clases y de apariencias, incluso antes de que haya comenzado la función que realmente interesa, la que tiene lugar sobre el escenario. Somos ahora esos personajes superficiales de las imágenes de Katz. Unos observan cómo se sientan otros y viceversa, todos ansiosos por ver algo, sea lo que sea. Luego, con la contribución de la oscuridad, todos se aíslan y se ensimisman en el escenario; “todos están atrapados en un momento de aislamiento de los unos respecto a los otros”<sup>409</sup>. Claro que siempre se nos escapa alguna mirada furtiva hacia los demás. Invadimos con ello un ámbito de ese otro espectador, intuimos lo que ocurre en su interior como reacción a la representación que presencia. Hopper suele

---

<sup>408</sup> AUSTER, P. *La trilogía de Nueva York*. p. 15.

<sup>409</sup> BORGHESI, S. *Hopper*. p. 74.

acudir, en esta ambientación teatral, a elementos comunes con el resto de su pintura. En *Intermission* (1963), por ejemplo, muestra una visión parcial de un patio de butacas en el descanso, en donde sólo vemos a esa joven, por supuesto, ensimismada en sus pensamientos. En *New York Movie* (1939), la mujer pensativa es la acomodadora de un teatro de cine que ya no se entretiene con la película que tantas veces ha visto. El mismo espacio del teatro-cine es el que recogen Martín y Sicilia en *El cine* (2006). En este caso, sólo ellos dos contemplan la pantalla en blanco dentro de una enorme sala vacía. En Hopper hay muchos más ejemplos de cuadros con esta ambientación (*Two on the aisle, First row orchestra, Girlie show,...*) con los que el pintor pretende darnos señas de la teatralidad inherente a toda su obra y a los personajes que la integran. No hay nada real en Hopper, “ni los sentimientos de las personas en los cuadros ni los observadores de los mismos son auténticos”<sup>410</sup>. El espectador-voyeur seguirá asumiendo, por ello, el fracaso que su labor lleva adherido. Hopper mismo y su mujer lo asumían, pues construían a posteriori historias arbitrarias con los personajes incluidos en los cuadros del pintor. Dotaban incluso de nombre a los actores que los integraban. Por ejemplo, la chica de *Intermission* se llamaba Norah<sup>411</sup>. Podría tener la misma licencia la historia subjetiva que se creara un espectador sobre la escena que tiene lugar. Todos los actos de la obra artística de Hopper llegan a su fin con la muerte del pintor. *Two comedians* (1965), cuadro realizado poco antes de este hecho, supone el saludo final al público que el artista, junto con su mujer, ofrecen tras su actuación.

Al construir un relato teatral sobre su vida, decíamos, el artista sacrifica de un modo más directo su intimidad; pero ocurre lo mismo con su credibilidad. Ya no es posible confiar en nada de lo que nos dice, porque muchas veces nos miente. En *La habitación cerrada* de Paul Auster alguien se pregunta “si un escritor tenía una vida real o no”<sup>412</sup>, nosotros nos preguntamos lo mismo respecto al creador. Nunca sabremos cuales de las imágenes recogen un hecho real o simulado. Jorge Ortega podría ser o no uno de esos dos amigos que pasean abrazados plácidamente, en su tiempo de ocio, a lo largo de un pasaje aparentemente natural en *Die Rühnfigure* (1999). Sin embargo, no asoma en el artista ni el más mínimo arrepentimiento cuando nos miente. Desde su posición, cree que está en pleno derecho de hacerlo, como le ocurre a otro de los personajes de Auster, en *Leviatán*, cuando afirma: “esa sensación de irrealidad actuó a

---

<sup>410</sup> KRANZFELDER, I. *Hopper*. p. 145.

<sup>411</sup> cfr. óp, cit. p. 145.

<sup>412</sup> AUSTER, P. *La trilogía de Nueva York*. p. 255.



46. *El cine* (2006). Martín y Sicilia.

mi favor. Me permitió verme a mí mismo también como un actor y, puesto que me había convertido en otro, de repente tenía derecho a engañarles, a mentir sin el más leve remordimiento de conciencia”<sup>413</sup>.

A veces, el resultado supone un relato vital más creíble que en otros, menos artificioso. Es perfectamente plausible que un artista viaje y viva de modo pasajero en hoteles, como refleja Uбай Murillo. La credibilidad se quebranta en primer término por los sucesos que muchas veces tienen lugar en esos espacios. Al respecto, *La visita inesperada II* (ilustración 32) y la reacción que tienen ante ella en *Temporada Alta* (bloquear las entradas). En ambas situaciones, Martín y Sicilia, actores de la representación, dejan de lado la verosimilitud. La actuación, el aspecto teatral, se hace también evidente en su serie *Vidas Ejemplares*, en la que los dos aparecen como protagonistas de acciones cotidianas (*En el supermercado* o *Atrapados en el ascensor* – ilustración 16–), adoptando poses extremadamente afectadas en algunos casos. Las imágenes de esta serie son como un trailer de la película sobre los dos artistas que pronto se estrenará en todas las salas. Recogen referencias a las escenas más atractivas para despertar el interés del posible espectador.

La escasa veracidad del relato y, por consiguiente, el aspecto interpretativo, se manifiesta también en otras imágenes cotidianas, mucho más artificiosas, en las que estos dos artistas se hayan caracterizados como personajes de lo más diverso. A veces se trata de militares que se rodean de niños (*Dejad que los niños se acerquen a nosotros*), a veces son cirujanos en plena faena (*El quirófano del amor*), a veces se internan como miembros de subculturas urbanas (*El traidor* –ilustración 3–) o agentes de la autoridad que ejercen una labor un tanto cuestionable (*Amor a primera vista* –ilustración 5–). En ocasiones son pintores (*En la academia* –ilustración 28–), aunque no por ello son más ellos mismos que en otros casos. También aquí están representando un papel tanto o más artificioso que antes, construyen una narración que no resulta más legítima por lo

---

<sup>413</sup> AUSTER, P. *Leviatán*. p. 17.

que tenga de verdad. Utilizan aquella novelización de la que hablábamos y convierten sus historias *comunes* en más *comunes* y fragmentarias de lo normal. Se encuentran más cómodos dentro de todos sus personajes creados que en aquellos que se acercan a la supuesta realidad. Se revelan contra cualquier posible identidad cerrada y abogan por la personalidad múltiple, como Gómez de la Serna cuando dice que “Hay que desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser, dividirlo, salirnos de nosotros, ver si desde lejos o desde fuera vemos mejor lo que sucede”<sup>414</sup>. Y por ello Martín y Sicilia se proponen ya directamente como *impostores*. Actúan como el personaje de Azul, del relato *Fantasma* de Paul Auster, que “coge su bolsa de disfraces y busca una nueva identidad”<sup>415</sup>. En Hopper lo evidenciaba la indumentaria y en Martín y Sicilia los múltiples personajes, que no siempre aparecen con una caracterización tan marcada como la del americano en *Soir bleu*.

Puede que esta subversión y multiplicación que de la identidad realizan Martín y Sicilia se acerque más a una definición real de ésta. Su propia persona, ya desvirtuada, se asienta, como en el personaje de *La habitación cerrada* de Auster, en la nada, en el terreno inestable que hay entre uno mismo y los otros, en la superficie (superficialidad) del intercambio social. El ser que representan es “El hombre del centro en el borde”<sup>416</sup>; el sujeto a la deriva, en definitiva, que ha perdido su posición de privilegio en el mundo. El borde podría ser ese lugar incierto, fuera de nosotros, en el que somos nosotros mismos. Nuestra identidad sería por tanto un papel representado, pero ya no sabemos siquiera qué papel en concreto. Martín y Sicilia ironizan también sobre el suyo propio, sobre la posibilidad de que tengan uno, en los cuadros de *El intercambio clandestino de camisetas* (2003) (ilustración 41), a lo que contribuye el que se constituyan como pareja artística. No pueden tener un único papel porque son dos, y nunca sabemos quien hace qué. Dice Rodríguez que “llevamos la máscara puesta todo el día. Pero esta máscara no deja de ser nuestro yo más verdadero”<sup>417</sup>. Aunque creamos estar haciendo de nosotros mismos, como Martín y Sicilia, el único yo al que podemos aspirar es el que se pone una máscara con el propósito de concretar la percepción que de él tienen los demás. Además, en la medida de que no tenemos intimidad, por la confusión entre lo público y lo privado a la que ya hemos aludido, tampoco podemos tener una identidad asociada a

---

<sup>414</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Una teoría personal del arte*. p. 204.

<sup>415</sup> AUSTER, P. *La trilogía de Nueva York*. p. 186.

<sup>416</sup> POWER, K. “Agradables y decorosos días de conversación: Alex Katz en compañía de sus amigos” en *Alex Katz* (exposición). p. 25.

<sup>417</sup> RODRÍGUEZ, M. *El problema de la identidad personal*. p. 148.

ella y viceversa, pues “la intimidad (...) únicamente es posible entre individuos que se sienten seguros de su propia identidad”<sup>418</sup>. Nuestros roles sociales son sólo actuaciones más o menos certeras como las que recoge Katz en sus reuniones.

Esta especie de esquizofrenia que Martín y Sicilia manifiestan en sus cuadros no es un acontecimiento raro. Simplemente representa una realidad de la que todos somos partícipes: también en el mundo real, encarnamos un rol. El extremo sería el Zelig de Woody Allen, que como estrategia de supervivencia, cambia su comportamiento y conversación en función del ambiente que frecuenta. Supone, por otra parte, un ejemplo de la controversia irresoluble entre identidad e intimidad. Se trata aquí de un ser que no puede tener intimidad, sólo es alguien cuando hay otro alguien alrededor, y no siempre es el mismo. Todos nos vemos obligados a representar esos distintos papeles, a interiorizar los matices necesarios para ser aceptados según en qué ambiente. Para Jiménez “Podemos ser compasivos o crueles, tiernos o duros, formales o informales y, en fin, femeninos o masculinos, según la situación y los demás participantes en la escena que vivimos”<sup>419</sup>.

También Cindy Sherman pierde el norte respecto a su verdadera identidad. De representar tantos papeles, ya no sabe cual es realmente el suyo. El artista carece ya de una única personalidad superior y *genial* que todos admiramos. Sherman ve como esta tendencia invade incluso su vida personal; dice que “*Cuando no estaba trabajando estaba tan obsesionada con cambiar mi propia personalidad que lo hacía incluso sin tener una cámara delante y sin nadie que pudiera verme*”<sup>420</sup>. La representación teatral convierte al artista en un sujeto que, como Zelig, carece de intimidad. El único papel que sabe que va a representar es el de voyeur. Ante la ausencia de personalidad, Sherman se detiene en observar sus propias creaciones, se convierte, como dice Ramírez, en “mirona complacida de sus diversos disfraces”<sup>421</sup>.

A veces, hasta las imponentes fronteras de la sexualidad, que se empeña en perpetuar el sistema heterocentrado, se ablandan en favor del papel más apropiado para la ocasión. No es sólo la mirada del voyeur lo que se desexualiza, sino, debido a las exigencias del guión, el objeto de observación. No sabemos siquiera a que sexo pertenece el exhibicionista que Javier Sicilia representa en *El verdadero secreto de Javier Sicilia* (2000) (ilustración 6), imagen que plantea de modo irónico la posibilidad

---

<sup>418</sup> GIDDENS, A. *Modernidad e Identidad del yo*. p. 123.

<sup>419</sup> JIMÉNEZ, J. *Cuerpo y tiempo*. p. 274.

<sup>420</sup> MARTÍNEZ, R. *El retrato del sujeto en el retrato*. p. 240.

<sup>421</sup> RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus*. p. 237.

de que haya un yo verdadero del protagonista, que no es sino otro de sus personajes. Hemos hablado del momento erótico como uno de aquellos en los que perdemos el control sobre la imagen que proyectamos. Aún así, al ser objeto de observación, podemos también actuar para ese posible mirón. Auster habla de dos personajes que en sus relaciones sexuales adoptan roles: “Hicimos el número del médico y la enfermera, el número de la camarera y el cliente, el número del profesor y la alumna (...) pero María se tomaba estas escenas muy en serio, no como diversiones sino como experimentos, como estudios acerca de la naturaleza cambiante del yo”<sup>422</sup>. La teatralidad se muestra fuertemente entrelazada con la intimidad ante la cuestionable existencia de esta última.

Hablamos de historias o argumentos teatrales en ningún caso cerrados. Las interpretaciones posibles que se pueden extraer de estos fotogramas pintados, en apariencia extraídos de un largometraje, son múltiples. Dice Ramón Salas: “se vuelve a reconocer como *storyboard* de una narración cuyo desenlace debe buscarse por los límites de la representación. El cuadro, pese a citar los elementos habituales en la imagen narrativa, subraya su condición de imagen física para truncar las expectativas *concluyentes*”<sup>423</sup>. Este fingir narrativo, se interna en los mecanismos de la seducción, en cuanto a representación parcial de una historia sin solución. Puede que sea ésta también la intención de Alex Katz en su pintura o, al menos, Kevin Power afirma que las imágenes de este artista “optan por la sugerencia, la conjetura, algo que como mucho llega a ser una sospecha. Está próximo a la manera que tiene de leer en situaciones sociales, rápidas instantáneas psíquicas que tienen tantas posibilidades de ser correctas como de no serlo”<sup>424</sup>. Puede que nuestra interpretación sea la acertada o puede que no haya interpretación correcta posible. En cualquier caso, la credibilidad general del artista vuelve a verse mancillada.

Tal vez, como reacción contra la pretendida ilegibilidad del arte anterior, el objetivo del artista acudiendo a lo teatral sea ahora la aproximación a su *existir cotidiano*<sup>425</sup>. En este sentido, la introducción de este aspecto sería un vano intento de devolver el arte al espectador, de donde no debió salir. Pero lo importante, en los ejemplos que tratamos, no es si se imita mejor o peor una posible realidad. Los artistas no buscan suplantarla, ni conseguir resultados que la copien a la perfección (algo que ha

---

<sup>422</sup> AUSTER, P. *Leviatán*. p. 93.

<sup>423</sup> SALAS, R. “Locus standi” en *Posturas impropias* (exposición). Sin página.

<sup>424</sup> POWER, K. “Agradables y decorosos días de conversación: Alex Katz en compañía de sus amigos” en *Alex Katz* (exposición). p. 30.

<sup>425</sup> DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen*. p. 20.

procurado en muchas ocasiones el discurso artístico). De hecho, puede que, en la línea del mito de Pigmalion (ese escultor que se emparejó con una escultura viva que él mismo había construido), la imitación de lo real haya sido una obsesión reciente. Sin embargo, ahora el *simulacro*, desde lo teatral, se afronta desde un punto de vista irónico: desde sus limitaciones. Aunque se parta de lo cotidiano, las imágenes son evidentemente artificiosas, teatrales e irremediablemente fragmentarias en el espacio y en el tiempo. Se mantiene, por ejemplo, la misma distancia que el arte abstracto establece con lo real.

En lo teatral está siempre presente el artificio y, en ocasiones, esta representación es tan *pensada* que no deja lugar a la improvisación. El ejemplo paradigmático de la preparación minuciosa son las fotografías de Jeff Wall. Con este autor, la pretendida naturalidad de lo fragmentario cotidiano, que propone Courbet, se ve completamente corrompida (aunque no en un sentido necesariamente negativo). Wall controla todos aquellos aspectos ambientales que se tienen en cuenta en una toma cinematográfica o en una representación teatral y muchos más. Para Crow, realiza la labor de un director artístico<sup>426</sup> de películas. En este caso, la arbitrariedad propia de la pintura se ve desplazada por el soporte fotográfico, por el hecho de que se traten de fotos (aunque hagan referencia en muchos casos a imágenes pictóricas). Serían como tomas falsas, aunque bastante convincentes; trampantojos de lo cotidiano. El resultado es paradójicamente el de imágenes frías e inmutables como los personajes que las habitan, de los que se controla hasta los posibles *microgestos* que puedan emitir. Instantáneas de la vida diaria que no son nada instantáneas y que carecen de naturalidad alguna. Son cercanas y distantes al mismo tiempo, como los personajes, construidos como maniqués o marionetas que el artista controla. Sin embargo, puede que este encorsetamiento y esta frialdad de la apariencia social que se manifiesta en las fotografías del artista no haga sino reflejar el estado común de las cosas en la vida real; la teatralidad inherente que asumimos como normal. Los espacios de Hopper y sus personajes supondrían un antecedente de Wall. Son también construidos por el pintor a modo de director escénico que, como hemos visto, tenía clara consciencia de la teatralidad de sus imágenes y del papel de comediantes de quienes las integran (a veces, por él mismo). Sin embargo, a pesar de que los personajes de los trabajos de los dos

---

<sup>426</sup> CROW, T. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. p. 163.

artistas son casi del mismo tipo, Hopper se vale de la arbitrariedad propia de la pintura y crea con ello imágenes con una menor sensación de frialdad.

Las diapositivas de Wall representan momentos clave de la narración; cuando el protagonista percibe el extrañamiento o justo cuando dos individuos manifiestan la impresión consecuente de un encuentro fortuito. Utiliza “el *shock* como rasgo definitorio de la experiencia moderna, el asalto sensorial que confiere a la vida urbana su perpetuo aspecto inquietante”<sup>427</sup>. *No* (1983) consiste precisamente en un encuentro casual. La mirada o el microgesto de la chica parecen transmitir algo más. Tal vez sea esa inquietud siempre presente en el simple hecho del encuentro con un desconocido; o la familiaridad que encuentra en el rostro de ese sujeto. En ningún caso tenemos claro con qué o quién vamos a encontrarnos cuando salimos a la calle. Los personajes del cuadro están paralizados en sus movimientos y sus gestos y su apariencia es muy limpia. Nos recuerdan a aquellas diez personas inintencionadamente reunidas de Jose Otero. Para Ramón Salas, la imagen se hace tan “aparatosamente congelada (que) se hace alegórica”<sup>428</sup>. Es este, el alegórico, otro adjetivo que podría acompañar a las imágenes de ambos artistas, en el sentido de que tienen cierto aspecto ejemplar; es decir, sirven de ejemplo a determinadas ideas abstractas. Todo esto sin entrar en el aspecto ilustrativo de esos cuadros de Otero, acompañados además de pequeños fragmentos de texto. El *No* de Wall posee este carácter alegórico y es, en definitiva, una imagen en la que todo resulta tan extremadamente casual que se hace artificial o teatral. Otro ejemplo al caso es la imagen titulada *Insomnia* (1994), que recoge a un personaje relegado al diminuto espacio cotidiano, en el que lucha contra el desorden del sueño. Su cuerpo y la pequeña cocina que lo rodea son su ámbito de experimentación física y ya ni siquiera sabe qué movimientos realizar. El escenario teatral sobre el que se desarrolla la función se reduce, ya casi de modo exclusivo, al propio cuerpo. Alguna que otra fotografía muestra el complejo montaje que el autor llevó a cabo para realizar la toma, a modo de decorado de cine. El contexto de esta nueva recreación del Ferdinand de Paul Auster, es una cocina que resulta ser un decorado hiperrealista construido completamente por el artista. Incluso cuando Wall incluye el desorden en sus fotografías, se trata de un desorden ordenado como el de *The destroyed room* (1978). Son imágenes extremadamente descriptivas, que no por ello resultan menos seductoras. A pesar de lo pulido de la superficie, la escena no se salva de la parcialidad narrativa. Se precisa a un

---

<sup>427</sup> óp. cit. p. 167-168.

<sup>428</sup> SALAS, R. “...Eppur si muove” en *Eppur si muove* (exposición). p. 15.

espectador que se interroga sobre lo que ocurre, sin encontrar nunca una respuesta definitiva. El espacio en que todo tiene lugar no podía ser otro que el de la ciudad; aquel carente de materialidad y de individuos con entidad, diseñado para funcionar, en proceso continuo de optimización y sin lugares comunes con un mínimo de estabilidad, en el que todos los demás son desconocidos y potenciales agresores. En este entorno incierto, ya no nos resulta tan extraño el rostro paralizado de la joven de *No* o el enclaustramiento del personaje de *Insomnia*.

Esta teatralidad controlada, de un modo más manifiestamente artificial, es utilizada por Cindy Sherman en sus *Film stills*. Lo artificial adquiere un grado, porque la cotidianeidad que se emula es la que el cine toma de la realidad. Las escenas de Sherman parecen extraídas de películas que conocemos, pero nunca acertamos a dar con el título. La mediación del cine incide en la teatralidad y convierte sus fotografías, como Wall, en ejemplo de aquel más falso que lo falso de Baudrillard. Nosotros, los espectadores, sólo podemos ser mirones insatisfechos de la escenificación, pues nos percatamos de que lo que vemos no tiene nada de intimidad.

La teatralización que carga de contenido escenas de lo cotidiano se encuentra ya en Zaj y en el Juan Hidalgo de los comienzos de este grupo. En los conciertos Zaj, el carácter interpretativo de los integrantes es evidente y también el modo en que aluden a acciones comunes que ya nunca serán lo mismo (las vuelven a nombrar). El hecho más insignificante de nuestro devenir diario adquiere aquí protagonismo; hasta lo más inapreciable es susceptible de ser resignificado, hasta *los más leves rumores de lo cotidiano* (expresión de José Díaz Cuyás<sup>429</sup>). Acciones tan comunes, tan repetidas como beber leche o, simplemente, llevar una flor, son ahora apreciables y se aíslan del resto de sucesos irrelevantes. Estas dos situaciones se hallan ejemplificadas en los etcéteras de Hidalgo que incluimos a continuación, *Flor* (1966) y *Antídoto* (1967), escritos poco después de la creación del grupo:

**llevar una enorme flor consigo, mostrarla,  
exponerla algún tiempo y volvérsela a llevar**

**bébase medio litro de leche<sup>430</sup>**

---

<sup>429</sup> DÍAZ CUYÁS, J. "Zaj, ¿un cuento chino?" en *Zaj* (exposición). p. 29.

<sup>430</sup> HIDALGO, J. *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo* (1961-1991). Sin página.



47. Serie *Ventana* (2001). Alby Álamo.

Alby Álamo aprende también la lección de esta resignificación de lo cotidiano y convierte a sus compañeros de facultad en actores de acciones sin contenido, sin una finalidad práctica aparente, en sus cuadros titulados *Hacia la metáfora* de 1999. Se estiran, se agachan, miran en todas direcciones o posan con objetos que no van a ser utilizados para lo que fueron concebidos. Si aquí el proscenio parece un tejado, en otra serie de cuadros posterior titulada *Ventana* (2001) sus amigos actúan junto a este tipo de apertura.

En estas dos series de Álamo, el aspecto teatral o interpretativo es evidente, sobre todo porque lo único que cambia siempre, frente a un escenario constante, son los personajes y las actividades absurdas en que se entretienen. Este tipo de sujetos se reproducen en su obra posterior. En ocasiones, la acción se remarca porque es enunciada en el título como en *Rascar el trasero* (2002). Otra actividad cotidiana, más frecuente que la de rascarse con el filo de la puerta, es la de coser, que Álamo resignifica en la muy citada *costurera* (ilustración 2). Convierte este hecho en teatral, como todos aquellos que llevaba a cabo la artista de Auster cuando sabía que estaba siendo observada por un detective que ella misma había contratado. El personaje (o personajes) que ejercen la labor de coser en el vídeo *Los límites de deseo* (2006), también de Álamo (ilustración 9), no sólo realizan esta acción representada sino que constituyen otro ejemplo del artista como el director artístico que es Jeff Wall de sus fotografías, como el que maneja los hilos de lo que ocurre en el interior de la representación. Es el costurero de la trama, de la historia ambigua que se desarrolla y, por tanto, una especie de titiritero de los personajes que incluye; es “el Creador [que] no ha caído en su tejer los destinos”<sup>431</sup>, cuyo escenario se despliega en el primer plano superficial de sus pinturas o fotografías.

---

<sup>431</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Una teoría personal del arte*. p. 170.

#### **d. Espacios vacíos.**

El extrañamiento que el espacio cotidiano infiere sobre sus ocupantes, produce en ellos, como hemos visto, una permanente incomodidad. No hay un lugar seguro donde estar, pues la seguridad y el hogar conforman una asociación ya caduca. El espacio de nuestra casa no es ya un apéndice de nuestro yo, sino que adquiere incluso, por sí mismo, una entidad separada de nosotros. En épocas anteriores (las de Hammershøi o Vermeer), esta incomodidad podía producirla el hecho de que este lugar nos sobreviviera. Ahora el miedo no reside en nuestra efímera existencia, sino en la capacidad que este espacio podría seguir manteniendo, a pesar de su frialdad y de su fabricación fragmentada en serie, de crear historias que se vuelven a su vez tan parciales, que excluyen del relato a las figuras humanas. Es normal que estemos incómodos cuando nuestra casa construye su historia independientemente. El *espacio vacío* no sólo tiene sus propias significaciones al margen de los que lo habitan, sino que también se convierte, en muchos casos, en protagonista, y en él los artistas ejercen de secundarios. El vacío del espacio (más que este espacio vacío cotidiano, que es lo que tratamos en realidad), es el que desarrolla Yves Klein en su exposición *La Vide* (1958), en la que presentó una galería completamente vacía y pintada de blanco<sup>432</sup>. El vacío al que nos referimos en este apartado es, sin embargo, el que se conforma en la ausencia de personajes.

Un antecedente a éste espacio desocupado podría suponerlo la pintura surrealista y, un poco antes, la metafísica de Giorgio de Chirico; a pesar de que las motivaciones del uso de este recurso eran, por supuesto, diferentes. En muchas de las obras de este autor italiano, se nos presentan lugares cotidianos, como calles, que adquieren un extraño halo. No se mantienen las relaciones comunes entre los objetos y resultan inestables o amenazantes. En ningún caso querríamos habitarlos, pues no parecen responder al ordenamiento común del mundo. Por otra parte, los objetos inanimados que los habitan, resultan igualmente inquietantes. Se trata de figuras de Maniqués, o esculturas con formas humanas, que podrían cobrar vida en cualquier momento. Luego, el surrealismo, en el que suele encuadrarse a este artista, tomó como excusa el mundo de los sueños para utilizar también espacios y/u objetos en situaciones y relaciones inaprensibles.

---

<sup>432</sup> cfr. WEITEMEIER, H. *Yves Klein*. p. 31.

El espacio vacío había sido tratado por Adolph Menzel en *La habitación con balcón* (1845); imagen que, tal vez por la presentación roma o por la utilización de la luz, adquiere cierta trascendencia espiritual; pero que, por otra parte, responde a una representación realista no encuadrable, en ningún caso, en el entorno fantasioso de Giorgio de Chirico. Por la misma época, el danés Hammersøi acude también a la misma temática. Los demuestran las composiciones *Las puertas abiertas* o *Interior de la casa del artista* (1905) (dos cuadros casi idénticos, excepto por la posición de algunas puertas). Estas imágenes dotan ya al espacio cotidiano de una sobriedad en los planos que se extrema luego en las pinturas de Hopper. Hamersshøi usa el espacio como protagonista de modo completamente intencionado. Dice el pintor: “Siempre he creído que había belleza en tales estancias aunque no hubiera en ellas persona alguna, quizás precisamente cuando no había ninguna”<sup>433</sup>. Por tanto, explota sus cualidades al margen de los personajes, que ya no lo pueblan. Las puertas son las actrices principales de las dos obras citadas. En ellas nos conducen a otras estancias que sólo podemos observar de modo parcial, con la consiguiente inquietud que esto nos provoca (no olvidemos la *Joven Durmiendo* de Vermeer) y determinan la diferencia entre los dos cuadros. Si observamos las dos imágenes del danés juntas, debemos suponer la presencia reciente de uno o varios personajes que han recorrido el espacio ahora vacío. El mismo efecto es el que transmiten las imágenes *Luz del sol en el salón I* y *Luz del sol en el salón III* (1903). En el primero aún la sirvienta no ha abandonado del todo el encuadre. Teniendo conocimiento de éste, no podemos evitar observar el segundo con la impresión de que ese espacio, ahora centro de atención, ha sido o es frecuentemente ocupado por algún personaje.

El entorno es ahora un protagonista que no habla, pero al que no le hace falta hacerlo en absoluto, pues ya nos hemos encargado nosotros de llenarlo de palabras. Se trata de *cuartos callados*<sup>434</sup> (expresión que Casper Tybjerg aplica al cine de Dreyer). Este espacio cotidiano sobrio sobre el que se comienza a centrar la atención tiene una orientación similar en las imágenes de este cineasta y en Hamersshøi. Es un lugar ante todo simplificado y, como dice Tybjerg respecto a los dos, “Cuando la imagen se despoja de todo lo que tiene de superfluo adquiere un doble efecto: en primer lugar, lo que resta está cargado de significado; cuando tan pocas cosas quedan, casi se puede

---

<sup>433</sup> ROSENVOLT, A. “Lo extraño de Hamersshøi” en *Hamersshøi i Dreyer* (exposición). p. 132.

<sup>434</sup> TYBJERG, C. “Reflejo del interior: El cine de Carl Theodor Dreyer y el ejemplo de Hamersshøi” en *Hamersshøi i Dreyer* (exposición). p. 124.

afirmar que deben tener un sentido”<sup>435</sup>. Es imposible no recordar aquí a Vermeer, para el que la sobriedad del espacio, aún poblado de algún personaje, fue sin duda fundamental (ya sabemos que el pintor eliminaba detalles paulatinamente de sus cuadros).

El americano Hopper materializa un concepto del espacio vacío muy cercano a algunos de los pintores que tratamos. Es realista como el de Menzel y se asume con más naturalidad que el de de Chirico, pero resulta igualmente inquietante. El hecho de que el pintor incida tanto en interiores sintéticos vacíos o escasamente poblados, hace que nos preguntemos sobre este tipo de espacio, que pongamos en cuestión el lugar que antes nos era familiar. Nos interesa especialmente el modo en que Hopper sugiere la presencia humana, mediante luces o ventanas abiertas, o por los propios muebles que lo ocupan. El lugar ha sido transitado recientemente o lo va ser en breve. Ya los contemporáneos de Hammershøi intuían en su pintura la inclusión de personajes aún cuando éstos no se manifestaban físicamente. Es un claro ejemplo el poema que Sophus Michaëlis dedicó a uno de los cuadros del pintor y que recogemos a continuación:

Y, sin embargo, es como si unos pasos pisaran ese suelo  
y unas pisadas crujieran en los umbrales desgastados,  
y unas sombras en el desierto corredor  
se hicieran indetectable y silenciosamente presentes.  
En estas cerraduras hurgan manos de espectro  
y figuras enmascaradas brotan del suelo<sup>436</sup>

Si no aparecen es porque se encuentran más allá de los márgenes del cuadro. Los ocupantes del espacio en Hopper, como los de las escenas urbanas que Katz realiza desde finales de los ochenta, se manifiestan mediante una *oculta presencia*<sup>437</sup> (son ejemplo de esto *Cornice*, 1991; *Building Study for Twilight*, 1985; *Two Buildings*, 2002). Dotan al espacio privado de otra dimensión anexa a la puramente física y abordan tal vez con ello “la combinación de fenómenos inmateriales con la representación positivista de la realidad”<sup>438</sup>. Un ejemplo en Hopper de esta inquietud del espacio vacío es *Seven a.m.* (1948); cuadro que recoge el escaparate, muy poco ornamentado, de una extraña tienda justo delante del comienzo de un bosque. La vista que presenciamos está totalmente deshabitada. A las siete de la mañana todavía no se ha puesto en marcha este comercio y no parece que más tarde vaya a estar más poblado.

---

<sup>435</sup> óp. cit. p. 126.

<sup>436</sup> óp. cit. p. 126.

<sup>437</sup> HUNTER, S. *Alex Katz*. P. 94.

<sup>438</sup> KRANZFELDER, I. *Hopper*. p. 42.

Sin embargo, por el borde de la casa asoma una sombra alargada que, para Borghesi, bien podría pertenecer a un sujeto que va a hacer acto de presencia inminentemente<sup>439</sup>. El espacio en Hopper puede ser el básicamente natural, surcado por innovaciones tecnológicas de su momento (vías de tren, gasolineras y demás); o, por otro lado, urbano y de paso. Muchas veces no aparece ningún personaje (o estos son muy escasos). El hombre le da la espalda al campo, pero en la ciudad se convierte en un ser etéreo. Ambos terrenos son ahora lugares incómodos, en los que nadie atina a encontrar su lugar. En Hopper se presenta una conexión entre los espacios vacíos que sugieren presencia humana y otros con presencia que sugieren vacío; pues todo en el ámbito urbano se convierte en tránsito (*no lugar*). Puede que a esto aluda en su celebrado *Noctámbulos* (1942), a esos sujetos volubles que no establecen ningún tipo de relación entre ellos. Su permanente estado de movimiento les quita materialidad física, y sugieren con ello vacío. Bien podrían estar o no ocupando un lugar en la escena representada. Pero aunque no apareciera ningún sujeto, tendríamos siempre la sensación de que debe haber alguien rondando, que se escapa provisionalmente de los límites de la imagen. El Equipo Crónica hace una versión del cuadro de Hopper en la portada de un periódico, *Edición de noche* (1974), en la que ya no hay nadie en el bar. No se trata de que sintamos que este espacio no estuvo vacío. En este caso, simplemente, lo sabemos; tenemos pruebas de ello. Este mismo vacío del espacio urbano lo refleja Jeff Wall. Ya hablábamos en otro momento de *Polishing* (1998), donde recoge plenamente a un sujeto en un entorno cotidiano, aunque se manifiesta una clara distancia entre personaje y el lugar que ocupa. Ambos elementos se nos presentan como entidades independientes y el estado natural que deducimos del espacio es el vacío.

La sensación de la presencia humana reciente queda también recogida en el trabajo de Robert Gober. Los objetos de mobiliario de este artista son personales; poseen características propias como si pertenecieran a personas concretas, pues son intervenidos por el artista con este fin. Debe haber necesariamente un cuerpo que haya hecho esa cama o que haya cerrado aquella puerta y tenemos encontrarnos con él/ella. Dice Cortés que con estos objetos de Gober “percibimos la presencia de un fantasma: el cuerpo ausente. Al colocarla en un lugar público Gober está forzando la tensión entre la esfera pública y la privada”<sup>440</sup>. Invadimos casi sin quererlo, la intimidad de alguien que

---

<sup>439</sup> cfr. BORGHESI, S. *Hopper*. p. 100.

<sup>440</sup> CORTÉS, J. M. G. *El cuerpo mutilado*. p. 208.

sólo podemos intuir a través de sus cosas. El personaje en Gober ya ha escapado del plano de la representación.

Por todo ello, el espacio cotidiano vacío resulta ser otro de los recursos de la seducción, en cuanto a que se vale de la ocultación parcial. Los personajes que debían poblarlo han desaparecido y nosotros nos preguntamos si se trata de algo permanente. En el ámbito canario, vemos como Jorge Ortega acude puntualmente en este ámbito, que debe haber sido ocupado por alguien; ese rincón personal y, a su vez, impersonal. En dos obras sin título de 1998 representa dos espacios funcionales y luminosos, aunque traspassados por una técnica inevitablemente expresiva que los deconstruye. Los planos perfectos de las mesas y las sillas de diseño se hayan siempre profanados. En una de estas imágenes, pinta dos plantas con sus respectivas macetas en primer plano. Las plantas constituyen un hogar, convierten en hogareño lo que no lo es y advierten de la presencia humana reciente (alguien debe cuidarlas). Son, en principio, objetos orgánicos con formas arbitrarias no predeterminadas, lo que procura alimentar la sensación de hogar personal. Pero ya aparecen tanto en los catálogos de las tiendas de muebles, que su significación se hace más fría. Ya las utilizó en su momento, por ejemplo, Broodthaers en *Programme* (1972) o *Ne dites pas que je ne l'ai pas dit* (1974), en instalaciones como espacios cotidianos desnaturalizados. También Adrián Alemán utiliza las plantas, aunque quitándoles la individualidad orgánica y convirtiéndolas en moldes repetitivos en *Inclinación natural* (1999) (ilustración 30). Pierden entonces su carácter biológico y se tornan en objetos en serie, como los muebles, ante los que también nos extrañamos y que configuran conceptualmente el espacio, incluso cuando está deshabitado.

Santiago Palenzuela es sin duda un ejemplo claro del uso frecuente de ésta temática del espacio vacío, con un tratamiento técnico netamente expresivo. Como en las imágenes comentadas, puede que el protagonista acabe de irse o, simplemente, que se encuentre fuera de plano. Son, en cualquier caso, espacios habitualmente poblados por figuras, aunque no en este momento concreto. El cuerpo es en Palenzuela una invisible presencia, pero el tratamiento matérico hace que la pintura adquiera cuerpo; con lo que éste está presente de uno u otro modo. La sugerencia de la presencia se hace evidente a veces por los muebles, como en *Sin título* (1999). El cuadro recoge dos sillas muy sencillas, una enfrentada con la otra, y con escalas diferentes. Podría tratarse de estos objetos sin relación de proporción que colocaba de Chirico en sus cuadros, o, más bien, estar describiendo de modo conciso a los personajes que las ocupan. Puede que la



48. *La Augusta MV y la Montesa del pajarito en el 25 de Manuel Verdugo (los restos de la paleta)* (2000). Santiago Palenzuela.

silla inferior sea para apoyar los pies o constituya el lugar destinada al nieto que escucha las historias de su abuelo. Queda claro que, en cualquier caso, como en Hopper, “Los muebles sugieren por sí mismos la posible presencia de seres humanos”<sup>441</sup>.

Otro aspecto de los espacios vacíos de Palenzuela es la inquietud o la extrañeza que los impregna. No solamente por erigirlos como protagonistas, sino por las situaciones que en ellos se reproducen. A veces, por ejemplo, el agua los invade. Tal vez se trate de una casa en la playa en el momento en que ha subido la marea, mientras los inquilinos se hayan fuera<sup>442</sup>. Tal vez debamos reunirnos con ellos en el exterior. Es la única explicación que podemos buscar para tranquilizarnos, para diluir aquella sensación de inseguridad, de la que ya hablábamos, que produce el presenciar como nuestros enseres personales y el lugar en que se encuentran (todo aquello que pretendemos que nos defina) está amenazado por la humedad. En *La Augusta MV y la Montesa del pajarito en el 25 de Manuel Verdugo (los restos de la paleta)* (2000), es una vieja moto la que se ve afectada. Se cuentan también entre los cuadros del artista dormitorios y otras habitaciones barridas por la marea. En otra imagen de 1997 sin título, ya no es sólo el agua lo que invade lo cotidiano; la fauna marina lo incluye

<sup>441</sup> KRANZFELDER, I. *Hopper*. p. 41.

<sup>442</sup> Palenzuela pinta varios cuadros titulados *Caseta de playa* en 1997, aunque no parezcan inundados.

también en su ruta, desplazando a aquellas figuras humanas que lo habitaban antes. Si en Hopper lo que nos inquieta es que en el espacio vacío no pase nada, en Palenzuela nos incomoda que nadie reaccione ante tal catástrofe. Parece como si la inundación fuera algo por lo que todos debemos pasar y, de hecho, puede que así sea si la entendemos como una invasión incontrolada del espacio que nos pertenece. También están invadidos por el agua, o al menos por una sustancia de consistencia líquida, algunos de los *Interiores y Patios* de González (*A la noche, Ángel* –ilustración 4– o *Colada en el patio* –todos del 2005–). La naturaleza del líquido que los invade, de apariencia más densa que el agua, nos recuerda a aquella sustancia grumosa en la que nuestra identidad se difuminaba. Lo líquido adquiere de nuevo un carácter marcadamente amenazador.

La *Habitación al mar* (1951) de Hopper, ejemplifica el estado anterior al de las imágenes citadas. El agua no ha fluido a través este espacio cotidiano vacío, pero no falta mucho para ello. La alta línea de horizonte nos transmite la sensación de que esto es posible. Puede que Hopper intente expresar el divorcio que el hombre ha establecido con su ámbito cotidiano urbano o natural, algo a lo que ya hemos aludido. En cualquier caso, como en Palenzuela o González, el espacio se vuelve inquietante por sí mismo. En todos, el causante último del extrañamiento respecto a cualquiera de estos dos ámbitos es el hombre, que se empeña en desorientarse a sí mismo, en perder el norte sobre lo que podría ser su lugar. A la izquierda de la imagen de Hopper, los muebles que se entrevén sugieren de nuevo la posible presencia. Puede que los personajes que poblaban este espacio hayan escapado en el momento de la toma.

Ubay Murillo manifiesta también una clara preocupación por el interior vacío. Muestra lo elegantes y absolutamente impersonales que son, en su caso, los interiores de hotel y quita a los personajes del encuadre. Tiene un buen número de ejemplos, como esas solitarias luces de pared empapelada que recoge en *III Estudio para los amantes* (2004); o los pictóricos paisajes que constituyen las luces y reflejos de la *Serie Interiores* (2004); o también esta barra de bar completamente vacía de *Solitude. III Escenario* (2004), donde habla, por cierto, mediante el título, del planteamiento del espacio como el de una escena teatral donde se prestan a actuar los inquilinos del hotel, mientras que el resto son ya actores y decorado. Son todos ellos lugares vacíos que no existen cuando nadie los transita, diseñados para funcionar en simbiosis con otros seres reales. El espectador presupone que antes o después aparecerá algún que otro sujeto por

esos pasillos, sobre esa alfombra o entre esas lámparas, proyectando su sombra en diversas direcciones.

Algo similar ocurre con José Otero. *La Cama de K. Dierssen y P. Klare* (2003) no está todavía hecha, pero para más señas, disponemos del nombre de los propietarios. En este caso puede que ambos hayan salido, mientras que en la *Casa abierta* (2008), del mismo autor, se trata tan sólo de un momento. El ocupante se prepara tal vez para una noche de lectura o se desviste. Todo lo que puebla la imagen parece complementar la identificación de un sujeto concreto que sólo en ese preciso instante no se encuentra ante nuestros ojos. En *Cama hedonista* (2005), en cambio, Alby Álamo ha tenido un descuido y cogemos el brazo de alguien que no ha terminado de hacer la cama (igual que hemos cogido a la chica de *La puerta trasera* sin terminar de cruzarla –ilustración 40–). Esa mano nos confirma, por una vez, que hay o hubo un sujeto presente, que normalmente no alcanzamos a ver, en otros de los casos. El mismo que, sin embargo, no se encuentra dentro de plano en *La nevera* (2005), pero que debe estar en la cocina; pues la imagen, aunque no su cuerpo, sí muestra el rastro de un frigorífico entreabierto, del que se extraen los ingredientes de la comida que preparará para el invitado que viene a cenar. Así precisamente (*El invitado*, 2005 –ilustración 25–) es como Álamo titula la imagen del sillón vacío y reluciente de su sala de estar, y con el título vuelve a reincidir sobre la presencia ausente de un cuerpo. A pesar del resultado realista de las imágenes de Álamo, no queremos continuar sin resaltar su extrema sobriedad. Observándolos con detenimiento, estos espacios vacíos y el escaso número de objetos que los pueblan, pertenecientes a su exposición *Mobiliaria*, se definen apenas con cuatro o cinco planos de color y se desprenden de adornos accesorios. Es la evolución natural de aquello que ya Hamershøi apuntaba en sus espacios vacíos, que, para Anne-Birgitte Fonsmark “rayaban la abstracción”<sup>443</sup>. Ahora sí que, ante la escasez de elementos, sentimos que *todo lo restante debe tener un sentido*.

En *Butaca con paisaje* del Equipo Crónica puede que la intención principal no sea aludir al espacio cotidiano como vacío, o hablar de aquel sujeto que ha utilizado recientemente el mueble; sino de la superficialidad de los objetos cotidianos como una especie de crítica social. Sin embargo, esta imagen viene muy al caso a las de Alby, sobre todo perteneciendo a una serie titulada *Hogar, dulce hogar*; título irónico que podemos interpretar en torno a las cuestiones más arriba descritas. En el artista canario

---

<sup>443</sup> FONSMARK, A. B. “Hamershøi-Dreyer. La magia de las imágenes. El vínculo entre un pintor y un cineasta” en *Hamershøi i Dreyer* (exposición). p. 121.

los muebles vuelven a hablarnos de aquellos que podrían utilizarlos. El sillón se convierte entonces, cuando estos seres humanos se ausentan, en el protagonista momentáneo de la imagen. Presume de su imponente presencia y adquiere cierta entidad, fruto del aislamiento. Tal vez lo *rostrifiquemos* sin querer, personifiquemos este objeto, y convirtamos los dos cojines en dos ojos juguetones. Es uno más de estos enseres que se nos revelan en lo cotidiano y hacia los que desarrollamos de modo consecuente cierta extrañeza.

Este espacio funcional y sobrio de Álamo debería responder a nuestras necesidades y cumplir, al menos, con su tarea; pero hay ocasiones en las que ni siquiera ocurre esto. Los defectos de fabricación en los edificios se extienden a todos sus habitáculos. Lo cotidiano nos traiciona por su impersonalidad y además se revela, como hemos visto, contra las labores que debe cumplir y por iniciativa propia. Lo que es seguro al menos es que nosotros no tenemos nada que decir en todo esto. Puede ser que siempre nos hagamos daño en el saliente de la cocina, o que se caigan las baldosas del baño por la humedad, o que los escalones sean demasiado pequeños; como ocurre en *Tan lejos, tan cerca* (1999) (ilustración 18) de Adrián Alemán; o que sean intransitables como en aquella *Échelle de briques* de Broodthaers. La escalera de Alemán, a un tamaño ligeramente menor al natural, su interacción con el espectador en la galería, puede referirse a este divorcio entre el espacio cotidiano y las funciones en las que debe servirnos. La hostilidad del espacio, puede haber contribuido a su abandono. Estamos cansados de pelearnos con los escalones para que nuestros zapatos quepan en ellos y salir siempre perdiendo; en este caso, en el contexto desierto de una galería.

En los ejemplos que hemos nombrado, especialmente en Hopper, Palenzuela, Murillo o Álamo; el modo en que se presenta el espacio vacío recuerda a todos esos fuera de plano que Woody Allen utiliza en sus películas, como en la ya citada *Interiores*. Se incluye lo cotidiano en muchas imágenes apacibles, sin presencia humana y de aspecto frío e impersonal. La cinta comienza, de hecho, con planos de espacios de interior, de una o varias casas, completamente vacíos. Son estancias tremendamente sobrias en las que poco a poco empiezan a aparecer los personajes. Lo primero que se ve es el reflejo de uno de ellos en un cristal. Allen se acerca progresivamente a la presencia humana y contamos al fin con un testimonio que demuestra que ese espacio es o ha estado poblado por alguien.



49. *Como en casa en ningún sitio* (2001). Oscar Hernández y Beatriz Lecuona.

Es el mismo recurso que utiliza José Otero en *Retrato en reflejo* (2003). La prueba se encuentra ahora en la ventana del metro. Aún así, nos es difícil discernir el rostro del protagonista. Aquí más que nunca, éste se ha convertido en un protagonista secundario de la imagen, a pesar del título. Algo similar ocurre con una de las imágenes de *Como en casa en ningún sitio* (2001), en la que sólo podemos ver lo que la hoja translúcida de una puerta nos permite del personaje que se encuentra al otro lado, aunque sepamos por las otras imágenes de la serie que se trata de Beatriz Lecuona. La artista se dispone a acceder o abandonar la estancia en la que se encuentra hipotéticamente el espectador. Su imagen puede desaparecer o aparecer gradualmente como ocurre con los personajes de Allen.

Una vez que hemos visto el reflejo, en la película que nombrábamos de este cineasta, aparecen ya tres de los actores asomados en sus respectivas ventanas. De nuevo, la ventana como posible huída de un espacio interior asfixiante impuesto por el personaje de Eve (la decoradora). En la siguiente escena este sujeto realiza una visita a una de sus hijas y su yerno, Michael. El plano que se ofrece es una visión del salón donde éste último parece estudiar algo. Lllaman a la puerta y el joven lo abandona. El plano se mantiene fijo, de modo que la conversación que se realiza en el pasillo entre Michael y Eve sólo se escucha. El salón queda vacío, como absoluto protagonista de la escena y los actores se suponen presentes por su voz (la chica de *La puerta trasera* de Alby Álamo ya ha abandonado la habitación de modo definitivo y sólo podemos escucharla –ilustración 40–). Debido al sonido en el cine, el cuarto que se nos presenta en la imagen no está tan *callado* como en otros ejemplos. Este recurso de los diálogos fuera de plano es muy frecuente en este director. A veces es sólo uno de los interlocutores el que escapa a nuestra visión y otras, como en el ejemplo, son los dos. Se crea una sensación de permanente molestia en el espectador-voyeur insaciable, que se ha de contentar con un escenario parcial. Curiosamente, en la escena citada, la discusión que mantienen los personajes a continuación, trata sobre la decoración de la casa, sobre el control que la decoradora quiere ejercer en el entorno cotidiano de su hija (en su interior, en definitiva). En este caso concreto quiere iluminarlo e intenta endosarle una lámpara considerablemente cara.

Precisamente, la iluminación se convierte en un elemento significativo también dentro del espacio vacío. Ya hablamos del halo lumínico que se introduce como una figuración del espacio al que la mirada del voyeur puede acceder. En Ubay Murillo la luz protagoniza escenas en las que se presentan muebles sin los correspondientes



50. *I Estudio para los amantes* (2002). Ubay Murillo.

usuarios. En el *I Estudio para los amantes* (2002), pinta dos tumbonas vacías, sin sus ocupantes, y se preocupa más de definir el escenario donde va a tener lugar la función que de los actores. La luz, en este caso, es exterior y agresiva; el espacio sobre el que el voyeur puede dirigir su mirada es mayor que aquel sobre el que no puede. Es la misma iluminación y el mismo entorno que en el *II Estudio acerca de nuestras ideas del paraíso* (2003) (ilustración 37); pero en este caso no se trata de un espacio completamente vacío, aquí Murillo ha tenido un pequeño descuido y al fondo apreciamos un fragmento de un personaje echado que nos confirma que el vacío es casual, que los personajes escapan eventualmente del encuadre. Este tipo de entorno de ocupación reciente es el que recogen María Requena e Israel Pérez, precisamente con tumbonas y sillas plásticas, en una de las imágenes de la serie *En todas direcciones*. Se trata también de ámbitos fuertemente iluminados; lo que facilita tal vez luego la síntesis generalizada de la imagen en pocos planos.

Es el mismo tipo de luz que Hamershøi utilizaba, en ocasiones proyectada sobre un espacio interior, como en *Luz del sol en el salón III* (1903). Dice Annette Rosenvold que “Hamershøi controla el interior, tiene dominio y poder sobre él. No hay nada que él no sepa, pero la luz, la bruma, lo evanescente, confieren a sus cuadros un halo de magia

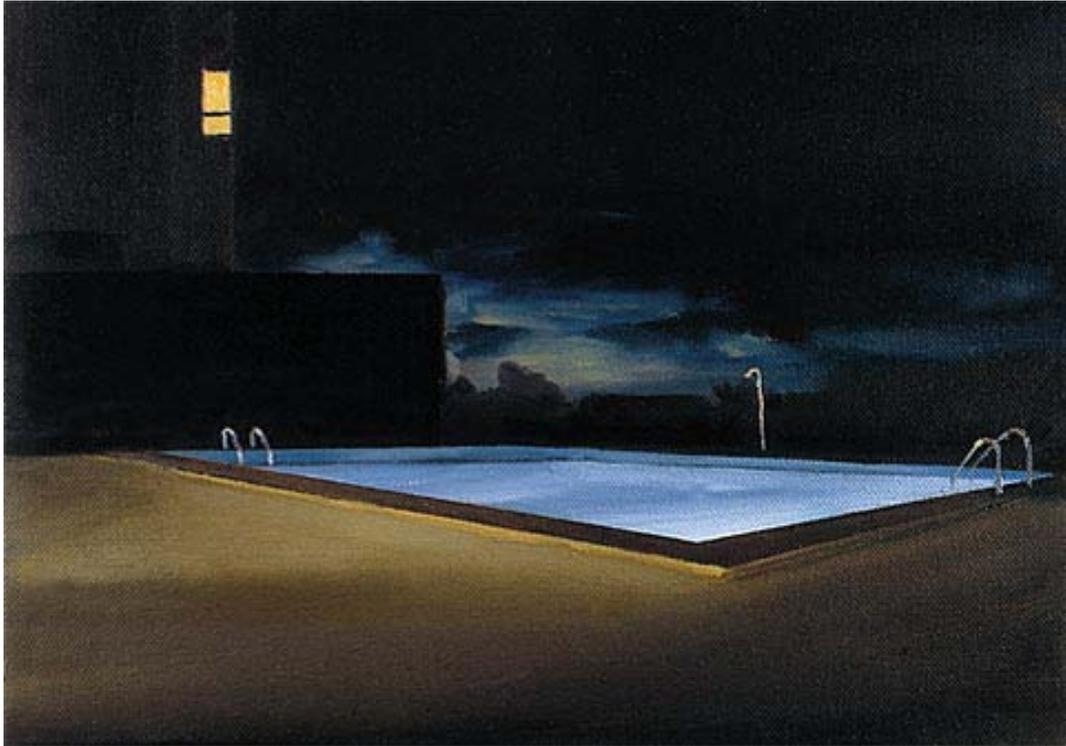
no del todo controlable”<sup>444</sup>. Puede que el descontrol se encuentre en la relación que la luz tiene con el personaje del voyeur o en la reflexión que ya hemos hecho en torno a un espacio cotidiano sobre el que ya no ejercemos ningún dominio. Como dijimos anteriormente, la escasez de símbolos en Hamersshøi nos hace pensar que aquellos que permanecen *deben tener un significado*. Aunque para escasez, la de la *Habitación al mar* (1951) de Hopper. Aquí la luz, visión acotada del mirón, configura el espacio de la habitación, abordado a través de una puerta que parece conducirnos directamente al mar. Sin embargo, la expresión más radical de la temática del espacio vacío en la pintura del americano es su cuadro *Sol en una habitación vacía* (1963). Ya ni siquiera hay muebles que puedan sugerir la presencia de inquilinos. Tal vez se trate de uno de estos espacios efímeros por los que nos movemos o puede que sea un piso de alquiler que acaba de ser desocupado, retirando, el que antes vivía allí, sus propios muebles. Ahora la ventana, la luz y la configuración del espacio se convierten en los protagonistas exclusivos de la imagen. Puede que Hopper aluda a la contraposición entre el espacio cotidiano y el natural con la zona boscosa que se insinúa, con tonos verdosos, en la ventana. Sin embargo, en este caso, es éste un aspecto residual frente a la luz, como materialización del voyeur, que sólo puede acceder aquí a unas superficies vacías. El espacio cotidiano, en cuando a espacio puro, es lo que caracteriza esta imagen y se hace por ello más inquietante. Nunca tan poco hogareño, tan poco familiar o tan sobrio como aquí.

La incomodidad que despierta el espacio vacío se ve acentuada cuando es nocturno y está salpicado por una luz de tipo artificial. No sólo se ocultan los personajes que lo habitan, sino que la oscuridad parcial de la imagen hace que haya también partes que no se nos muestran claramente. No sólo se trata de un entorno que no responde a sus expectativas funcionales, sino que ni siquiera podemos ejercer un control visual sobre su totalidad.

Ya Magritte utilizaba fachadas de casas sumidas en la oscuridad en sus cuadros de la serie *El imperio de las luces*. La oscuridad, relacionada con el espacio vacío, incrementa la sensación de intriga e introduce la temática de la vigilancia nocturna que también vemos en Martín y Sicilia; sin embargo, en este caso, la inquietud se ve incrementada por la combinación del primer plano nocturno, con un cielo azul claro, más propio del medio día. Otro ejemplo de espacio nocturno, sin estos desplazamientos

---

<sup>444</sup> ROSENVOLD, A. “Lo extraño de Hamersshøi” en *Hamersshøi i Dreyer* (exposición). p.130.



51. Serie *El intercambio clandestino de camisetas* (2003). Martín y Sicilia.

del lenguaje de Magritte, es *Rooms for tourists* (1945) de Hopper, que refleja una vista en la oscuridad de una casa de huéspedes en primer plano. El título deja claro que las habitaciones iluminadas son estancias de paso. La luz nos invita a acudir al interior de un espacio en el que debe haber alguien; pero el ambiente nocturno y el aspecto desierto (no se ve un alma) aportan cierta inquietud a la escena. Como dice Renner, “sus habitaciones iluminadas en la planta baja y el letrero que refleja la luz junto al seto que da a la calle prometen seguridad. No obstante, este ámbito de lo íntimo y lo seguro es algo irreal”<sup>445</sup>.

En torno a esta dialéctica se encuentran los cuadros de *El intercambio clandestino de camisetas* (2003) de Martín y Sicilia, que consisten en una serie de tomas nocturnas en las que los dos artistas sellan el pacto secreto de la creación y se cambian las camisetas como muestra de fidelidad a las reglas de su propio juego. En una de las imágenes, el entorno de la piscina está deshabitado; no se percibe presencia humana alguna o ésta es muy escasa. Alguna imagen muestra, por ejemplo, la piscina solitaria, y, sólo una tenue iluminación que parece entrar desde la izquierda y la luz de una ventana solitaria al fondo, rompe con la oscuridad dominante del espacio. En otra, un farol dibuja la silueta de un personaje, en la parte superior derecha, que asoma en la imagen por casualidad, como aquellos que se escapan del encuadre en las pinturas de

<sup>445</sup> RENNER, R. G. *Hopper*. p. 42.

Alby Álamo (*La puerta trasera* –ilustración 40–, *El invitado* –ilustración 25–,...). Un espacio similar es el que Uбай Murillo recoge en su *Great trip* (2008), con esas inmediaciones de hotel vagamente iluminadas y/u ocupadas por personajes que desprenden en este conjunto de doce imágenes, como en las de Martín y Sicilia, cierto carácter narrativo.

El escaparate es un ejemplo muy claro de la invitación al interior que en nosotros produce la luz o de la estrategia comercial que utiliza este aspecto como recurso. De noche, su profusa iluminación tiene mayor efecto en el paseante. Por ello, como recurso publicitario, permanece muchas veces encendido fuera de las horas comerciales. En *Drug Store* (1927) de Hopper, la luz del escaparate ilumina la porción de calle que recorre. No hay ningún transeúnte que pueda asomarse a ese interior, por lo que ha de ser el espectador aquel hacia el que se dirige el reclamo. En *21 Meditación de Lao Tse* (2005), Uбай Murillo traspasa la acera y nos planta ya directamente frente al cristal. Se nos hace irresistible acudir al interior iluminado de esta relojería, cuyo umbral ya casi hemos traspasado. Volvemos a hablar aquí del saber *estar* de los objetos, que comentábamos al comienzo del capítulo, sólo sustentado por su valor; el único estatuto, comentado por Ramón Salas, al que podemos aspirar en el plano identitario<sup>446</sup>. Los relojes adquieren cierta superioridad respecto al sujeto que los observa, que depende más de ellos que al contrario. No nos queda otra que entrar. En otras imágenes de Murillo, que ya comentamos, los espacios interiores de los hoteles se complementan con este tipo de luz artificial y amarillenta que no cubre toda la superficie (*III Estudio para los amantes, Serie interiores*, etc.) Se producen innumerables zonas de oscuridad o vacíos de significado que mantienen al voyeur eternamente insatisfecho.

---

<sup>446</sup> v. *Figura humana y espacio cotidiano. Lugares provisionales*.



52. 21 *Meditación de Lao Tse* (2005). Ubay Murillo.

## **6. Conclusiones.**

Planteábamos en principio la posibilidad de que muchos de los trabajos artísticos que se realizan en el ámbito canario respondan al concepto de la seducción de Baudrillard. Efectivamente, hemos visto como se reserva con frecuencia un pequeño reducto para la incomodidad de lo que no está completamente definido. Se toman direcciones sin soluciones definitivas y que no procuran normativizar este espacio de indefinición. Se trabaja en ocasiones, por ejemplo, sobre la base de un juego; es decir, de un sistema seductor por definición, con sus propias reglas al margen de las normas de lo social.

Si pudiéramos reducir a un concepto el modo en que la seducción aparece es el de parcialidad. Ésta se encuentra presente en un erotismo nunca abrumador, sino sugerente (que produce un cuerpo sexualmente ambiguo) o en todos esos lenguajes primigenios incompletos y abiertos a cualquier significación. La propia imagen es muchas veces parcial o fragmentaria como la fotográfica, del mismo modo que la narración que en ella se esboza. También está incompleto el ámbito de percepción del mirón o el espacio cotidiano, cuando se presenta sin los personajes que deberían poblarlo.

Por otra parte, respecto a la otra hipótesis que planteábamos (el hecho de que el ámbito periférico de las islas generase temáticas exclusivas), hemos certificado que los artistas tratados investigan sobre temas con presencia en el ámbito contemporáneo del arte. La periferia no supone ninguna diferenciación en este sentido. Sin embargo, hay ciertas particularidades que pueden servir vagamente de nexo; como el uso extendido de un tipo de pintura figurativa, continuamente cuestionada por su extemporaneidad, frente a otros recursos técnicos contemporáneos, que hoy se asumen de un modo más natural.

En pos de la definición de la figura humana del arte canario, hemos descrito, entre otras cosas, el modo en que ésta se comunica; o, mejor dicho, lo que el artista pone en su boca utilizando los vocablos de su propio lenguaje primigenio. Se han aceptado las limitaciones del lenguaje y se ha señalado ese retomar la tarea de nombrar las cosas en su particularidad. Este proceso, frente a la finalidad de un lenguaje realmente efectivo, se convierte en el centro de atención, derivando en un sinnúmero de lenguajes personales constituidos por vocablos que son imágenes o recursos concretos, los propios errores o elementos de reconocimiento que aluden a otros artistas u otros ámbitos. También puede caracterizar a este tipo de lenguaje el hecho de que esté fundamentado en el juego circular o en el humor asociado a éste.

Resulta también fundamental la determinación del espacio en el que la figura humana se mueve. Puede que la principal particularidad sea la provisionalidad. Los objetos y el entorno resultan poco familiares cuando han adoptado la apariencia de lugares de paso (como hoteles). Las ventanas y las puertas no son ya tanto salidas como entradas a la inseguridad o a la mirada del voyeur, ya sea por sus propios medios o por otros accesorios (la luz, las cámaras, internet,...). El espacio deja de ser privado y pasa a ser dominio público o dominio del público que se sienta en las butacas del teatro. Como hemos visto, adquiere entonces las características de un decorado dramático que incide en la entidad propia del espacio frente al que lo habita; algo que acentúa sin duda el extrañamiento que produce.

La figura humana que se presenta en las imágenes artísticas tiene características consecuentes con la naturaleza de su lenguaje y de su espacio. Su definición más certera la encontramos en el conjunto de personajes en torno a los cuales se manifiesta. Primero, es un sujeto existencialmente a la deriva, sin fundamentos sólidos sobre los que enunciar su propia identidad y que se afilia, por ello, a colectivos (como subculturas) que le dan la sensación de pertenecer a algo común. En segundo lugar, desde un punto de vista físico, se trata de un ente sexualmente indefinido y cogido siempre de modo parcial o fragmentario. Carece también de un rostro concreto, pues los atributos de los que éste podía presumir en el retrato se han disgregado por muchas otras partes del cuerpo.

Hemos hablado también de un sujeto que se ve avocado a confiar en las discutibles capacidades del lenguaje cuando se construye ante los demás a través de la narración. Se trata de un personaje que se concentra en sus actividades sin advertir la presencia de un posible observador desautorizado. Es tanto el voyeur como el que ofrece su imagen privada a los demás, ya sea de modo inconsciente o consciente (narcisista). Y adopta, cuando sabe que le observan, un rol teatral; se transfigura en un comediante que extiende su actuación al intercambio social. La figura humana se configura de un cúmulo de personajes que la convierten en un ser caótico, y puede que la pasiva aceptación de este caos sea el comportamiento más consecuente. Su propia indefinición, la limitación de su lenguaje o el espacio provisional que ocupa no se asumen como aspectos decadentes, sino como jugosas posibilidades creativas; algo de lo que se ha dado buena cuenta en la redacción precedente.

Para concluir, cabe comentar que este estudio incluye incursiones en temas susceptibles de una investigación más profunda. La naturaleza analítico-descriptiva del

mismo ha propiciado una redacción que se vertebra en función de las imágenes, respecto a la figura humana, que recoge (con la excepción del segundo capítulo, en el que el lenguaje primigenio desplaza ligeramente esta temática). Ya se han hecho pequeños estudios específicos que ejemplifican posibles modos de proceder en este sentido. Se hizo cuando hablamos de fragmentación, respecto al fragmento concreto del pie, o a partir del personaje de *la costurera* de Alby Álamo (ilustración 2). Del mismo modo, se podría desarrollar una investigación más extensa de la identidad desde el terreno filosófico o desde las discusiones de género, como también respecto al protagonismo secundario del retrato (abordado aquí de un modo un tanto escueto). Sería de gran aportación, por su parte, un estudio con una fundamentación filosófica sólida en el que se relacionaran lenguaje (primigenio) y arte.

Asimismo, cualquiera de los temas introducidos respecto a la cotidianidad (lugares provisionales, voyeur, teatralidad o espacio vacío) pueden funcionar como generadores de investigaciones más amplias sin tener que salir, en este caso, ni del ámbito canario ni de la pintura, por los numerosos ejemplos de los que disponemos al respecto.

## 7. Bibliografía.

En la siguiente bibliografía se recogen básicamente aquellos títulos que son citados en el texto y, puntualmente, otros fundamentales en el concepto y elaboración del trabajo. La fecha que se incluye es la de la edición consultada; generalmente la más reciente.

En el texto, las referencias se encuentran a pie de página y recogen el apellido del autor, la primera letra del nombre, el título de la obra en cuestión y el número de página, si procede. Los catálogos de exposición constituyen una parte fundamental de la bibliografía. En ellos se ha optado, salvo raras excepciones, por introducir directamente el título. Luego, en otras entradas a parte, se citan los nombres y artículos que de ellos han sido utilizados (ya incluidos en las notas a pie de página) con el fin de que queden registrados también en este apartado.

- ABAD, Ángeles. *La identidad canaria en el arte*. La Laguna: Cajacanarias, Gobierno de Canarias y Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001.
- AILLAUD, Gilles (et al.) *Vermeer*. Madrid: Debate, 1986.
- Adrián Alemán (exposición). Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de cultura y deportes del gobierno de Canarias, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera, 2005.
- AGUSTIN, Santo. *Confesiones*. Barcelona: Juventud, 2002.
- ALCOLEA, Carlos. *Aprender a nadar*. Madrid: Libros de la Ventura, 1980.
- ALEMÁN, Adrián. *Espacio social y espacio lingüístico. Pensar el arte hoy* (tesis doctoral inédita). Dirigida por Ángel Mollá. La Laguna: Universidad de La Laguna, 2003.
- Alex Katz (exposición). Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996.
- ALIAGA, Juan Vicente. *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.
- ALLEN, Woody. *Desmontando a Harry* (película). Estados Unidos: Jean Doumanian, 1997.
- ALLEN, Woody. *Interiores* (película). Estados Unidos: Rollins-Joffe, 1997.
- ALLEN, Woody. *Zelig* (película). Estados Unidos: United Artists, 1983.
- Arte Lanzarote 2005. *III encuentro bienal. Arte, cultura y turismo* (exposición). Lanzarote: Museo Internacional de Arte Contemporáneo, 2006.
- AUSTER, Paul. *El país de las últimas cosas*. Anagrama: Barcelona, 2004.
- AUSTER, Paul. *La noche del oráculo*. Anagrama: Barcelona, 2004.
- AUSTER, Paul. *La trilogía de Nueva York*. Anagrama: Barcelona, 2005.
- AUSTER, Paul. *Leviatán*. Anagrama: Barcelona, 2005.
- BALLÓ, Jordi. “Cómo se transporta una imagen” en *Hamersøi i Dreyer* (exposición).
- BALZAC, Honoré de. *La obra maestra desconocida*. Madrid: Visor, 2001.

- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1999.
- BATAILLE, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- BATAILLE, George. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidad. En busca de soluciones en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal, 2001.
- BELDA, Cristóbal (et al.) *Historias mortales. La vida cotidiana en el arte*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1982.
- BLANKERT, Albert. “La obra de Vermeer en su tiempo” en AILLAUD, Gilles (et al.) *Vermeer*.
- BLUMENBERG, Hans. *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Paidós, 1999.
- BOLZONI, Lina. *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*. Madrid: Cátedra, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 1998.
- BORGHESI, S. *Hopper. Realidad y poesía del mito americano*. Madrid: Electa, 2000.
- BOURGEOIS, Louise. *Destrucción del padre. Reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis, 2002.
- BOZAL, Valeriano: “Dos etcéteras sobre Juan Hidalgo”, en *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (exposición).
- BOZAL, Valeriano. *Johannes Vermeer de Delft*. Madrid: tf, 2002.
- BOZAL, Valeriano. *Necesidad de la Ironía*. Madrid: Visor, 1999.
- BREA, José Luis (ed.): *El punto ciego. Arte español de los 90*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.
- BREA, José Luis. *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo, 1996.
- BRITTO, Orlando “Islas móviles” en *Islas móviles* (exposición).
- BRUXÁN, Xosé María (ed.) *Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual*. Madrid: Egales, 2006.
- BUTLER, Judith. “Sujetos de sexo/Género/Deseo” en CARBONELL, Neus y TORRAS, Meri. (compilación y bibliografía). *Feminismos literarios*.

- CALVO SERRALLER, Francisco. *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea*. Madrid: Mondadori, 1990.
- CALVO SERRALLER, Francisco. “La muerte de la historia” en BELDA, Cristóbal (et al.) *Historias mortales*. Cape Cod. Cabo de Palos. *Tras las huellas de Hopper: Ángel M. Charris, Gonzalo Sicre* (exposición). Murcia: Centro de Arte Moderno, 1998.
- CAPRA, Frank. *El secreto de vivir* (película). Estados Unidos: Columbia, 1936.
- CARBONELL, Neus y TORRAS, Meri (compilación y bibliografía). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/libros, 1999.
- Carlos Alcolea* (exposición). Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1998.
- CARRILLO, Ramiro. “La verdadera historia de Martín y Sicilia” en *Vidas Ejemplares* (exposición).
- CARRILLO, Ramiro. “Las maquinas del tiempo [pequeño manual de usuario]” en *Interiores y patios* (exposición).
- CARRILLO, Ramiro. “Tengo 1 trato” en *Proyecta. Martín y Sicilia* (cd-rom/exposición).
- CARRILLO, Ramiro. *Un reencuentro con la razón: propuesta de un modelo de arte académico* (tesis doctoral). Dirigida por Ramón Salas. La Laguna: Universidad de La Laguna, 2003.
- CARROLL, Lewis. *Alicia a través del espejo*. Madrid: Alianza, 2001.
- CARROLL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid: Alianza, 2000.
- CASADO, Elena. “Cyborgs, nómadas, mestizas... Astucias metafóricas de la praxis feminista” en GATTI, Gabriel y MARTÍNEZ, Iñaki (coord.) *Las astucias de la identidad*.
- CASTRO BORREGO, Fernando. *Pedro González*. Canarias: Viceconsejería de cultura y deportes del gobierno de Canarias, 1993?
- CASTRO FLORES, Fernando. “Anotaciones. «Algo» de escritura sobre Juan Hidalgo” en *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (exposición).
- CASTRO MORALES, Fernando. “Modernidad y vanguardias en *Gran enciclopedia del arte en Canarias*.”
- CELANT, Germano. “El sátiro de Mapplethorpe y la ninfa fotografía” en *Mapplethorpe* (exposición).

- CHARLES, Daniel (et al.) *Zaj en Canarias (1964-1990)*. Canarias: Viceconsejería de cultura y deportes del gobierno de Canarias, 1990.
- CLARK, Timothy J. *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- CLOT, Manel. "Comportamientos extraños, sonidos ocultos (o la feroz resistencia al *una sola vez*)" en *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (exposición).
- CLOT, Manel. "Los pronombres de Sodoma" en PÉREZ, David. (coord.) *Del arte impuro: entre lo público y lo privado*.
- COLOMINA, Beatriz. "La arquitectura del trauma" en *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura* (exposición).
- COMBALÍA, Victoria. "Insulares del mundo" en *Mundo, Magia, Memoria* (exposición).
- CONDOR, María (presentación). *Magritte*. Madrid: Unidad Editorial, 2006.
- CONDOR, María. "Magritte: Misterio e incongruencia del mundo" en CONDOR, M. (presentación). *Magritte*.
- COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza, 2003.
- COOKE, Lynne. "Adiós a la casa de muñecas" en *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura* (exposición).
- CÓRDOBA, David. "Identidad sexual y Performatividad" en *Athenea digital*. Número 4. Barcelona: Universidad Autónoma, Otoño 2003. Extraído de [www.hartza.com](http://www.hartza.com)
- CORTÉS, José Miguel G. *El cuerpo mutilado: la angustia de la muerte en el arte*. Valencia: Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1996.
- Creación Injuve 2007. Artes visuales* (exposición). Madrid: Instituto de la juventud, 2008.
- CRONENBERG, David. *eXistenZ* (película). Canadá: David Cronengerg, Andras Hamori y Robert Lantos, 1999.
- CROW, Thomas E. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, 2002.
- DALMACE, Michèle. "De la Cita a la Transplasticidad" en DALMACE, Michèle (ed.) *Equipo Crónica*.
- DALMACE, Michèle (ed.) *Equipo Crónica*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2001.
- DALMAU, Manuel. *Aubrey Beardsley. La Palidez del Exilio*. Madrid: Mascarón, 1983.

- DANTO, Arthur C. *El cuerpo. El problema del cuerpo. Selección de ensayos*. Madrid: Síntesis, 2003.
- DAVID, Catherine. “El museo del signo” en *Marcel Broodthaers* (exposición). *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (exposición). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de arte Moderno, 1997.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- (D) *escribiendo círculos* (exposiciones). La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna, 2006.
- DÍAZ BERTRANA, Carlos (com.) *Desde los 70. Artistas canarios* (exposición). Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de cultura y deportes del gobierno de Canarias, 2001.
- DÍAZ BERTRANA, Carlos (com.) *Identidad y cosmopolitismo. Arte en Canarias (1961-2001)* (exposición). Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de cultura y deportes del gobierno de Canarias, 2001.
- DÍAZ BERTRANA, Carlos (com.) *Pedro González. Pinturas (1961-2001)* (exposición). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001.
- DÍAZ BERTRANA, Carlos. Texto del periódico La Provincia (1985) en GARCÍA, Juan Manuel. *Álamo*.
- DÍAZ CUYÁS, José. “Zaj, ¿un cuento chino?” en *Zaj* (exposición).
- DÍAZ URMENETA, Juan Bosco “El pintor del cuerpo. Notas sobre la modernidad de Gustave Courbet” en ROMERO, Diego; DÍAZ URMENETA, Juan Bosco; LÓPEZ, Jorge (ed.) *Variaciones sobre el cuerpo. Ejercicios de domismo* (exposición). La Laguna, Santa Cruz de Tenerife: Fundación Mafre-Guanarteme, 2005.
- El renacimiento del espacio pictórico* (exposición). Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de cultura y deportes del gobierno de Canarias, 1997.
- ELDERFIELD, John. “La figura y el paisaje” en *Richard Diebenkorn* (exposición). *En la circularidad del deseo: Adrián Alemán* (exposición). Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 1990.
- Eppur si muove: José Otero* (exposición). Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de cultura y deportes del gobierno de Canarias, 2008.

- Escenas de la vida privada* (exposición). La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna, 2006.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. “La comunicación artística: subversión de las reglas y nuevo conocimiento” en FERNÁNDEZ, Bárbara (coord.) *Ver y leer a Magritte*.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. “Una historia de cascabeles que guardan el secreto” en FERNÁNDEZ, Bárbara. (coord.) *Ver y leer a Magritte*.
- FAERNA, José María. *Gustave Courbet*. Barcelona: Polígrafa, 1995.
- FEMENÍAS, María Luisa. “Aproximación al pensamiento de Judith Butler” (conferencia). Gijón, 2003. Fuente <http://caosmosis.acracia.net/?p=436>
- FERNÁNDEZ, Bárbara (coord.) *Ver y leer a Magritte*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- FERNÁNDEZ, Bárbara. “Ver y leer a Magritte: de unas jornadas conmemorativas” en FERNÁNDEZ, Bárbara (coord.) *Ver y leer a Magritte*.
- FONSMARK, Anne-Birgitte. “Hamershøi-Dreyer. La magia de las imágenes. El vínculo entre un pintor y un cineasta” en *Hamershøi i Dreyer* (exposición).
- FOSTER, Hal (selección y prólogo). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal, 2005.
- FOUCAULT, Michel. “Sexo, Poder y Gobierno de la identidad” (entrevista). Fuente [www.hartza.com](http://www.hartza.com)
- FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza editorial, 1993.
- FRIED, Michael. *El lugar del espectador*. Madrid: Visor, 2000.
- FRIED, Michael. *El realismo de Courbet*. Madrid: A. Machado Libros, 2003.
- FRITSCHER, Jack. *Mapplethorpe. El fotógrafo del escándalo*. Barcelona: Alcor, 1995.
- GARCÍA, Juan Manuel. *Álamo*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1993.
- GATTI, Gabriel y MARTÍNEZ, Iñaki (coord.) *Las astucias de la identidad. Figuras, territorios y estrategias de lo social contemporáneo*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1999.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona: Península, 1997.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Madrid: Tecnos, 1988.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro (coord.) *Las ilusiones de la identidad*. Madrid: Cátedra, 2001.
- GONZÁLEZ, Ángel. “Hacer equilibrios para caerse” en *Carlos Alcolea* (exposición).
- GOROSTIZA, Jorge. “15x15x12” en *Interiores y patios* (exposición).

- Gran enciclopedia del arte en Canarias*. La Laguna: Centro de la cultura popular canaria, 1998.
- GRENIER, Catherine. “Crear un t3pico” en *Klossowski 1950-1990* (exposici3n). *Hamersh3i i Dreyer* (exposici3n). Barcelona: Centro de la Cultura Contemporanea de Barcelona e Instituto de ediciones de la Diputaci3n de Barcelona, 2007.
- HELLER, Agnes. *Una revisi3n de la teor3a de las necesidades*. Barcelona: Universidad Aut3noma de Barcelona, 1996.
- HENSON, Jim. *Fraggle Rock* (serie de televisi3n). Co-producci3n de 'Television South' (TVS), la 'Canadian Broadcasting Corporation', 'Home Box Office' y 'Henson Associates', 1983-1987. Fuente Wikipedia: [http://es.wikipedia.org/wiki/Fraggle\\_Rock](http://es.wikipedia.org/wiki/Fraggle_Rock)
- HERNÁNDEZ, Domingo. *La iron3a est3tica: est3tica romántica y arte moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- HIDALGO, Juan. *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo (1961-1991)*. Valencia: Pre-textos, 1991.
- HISPANO, Andr3s. *David Lynch. Claroscuro Americano*. Barcelona: Glénat, 1998.
- HOFSTÄTTER, Hans H. *Audrey Beardsley*. Barcelona: Labor, 1980.
- HUICI, Fernando. “Viaje a Cartagena” en *Cape Cod* (exposici3n).
- HUNTER, Sam. *Alex Katz*. Barcelona: Ediciones Pol3grafa, 1993.
- Interiores y patios: Gonzalo Gonz3lez* (exposici3n). La Laguna: Murn3, 2006.
- Islas m3viles* (exposici3n). Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife: Centro de Arte La Regenta, Sala de Arte Contempor3neo, Gobierno de Canarias, 2005.
- Jeff Wall* (exposici3n). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sof3a, 1994.
- JIM3NEZ, Jos3. *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona: Destino, 1993.
- JONES, Amelia. “regreso al cuerpo, el lugar donde se manifiestan todas las escisiones de la cultura universal” en WARR, Tracey (ed.) *El cuerpo del artista*.
- KOPPLE, Barbara. *Wild Man Blues* (pel3cula documental). Estados Unidos: Jean Doumanian, 1997.
- Klossowski 1950-1990* (exposici3n). Valencia: Alfons el Magn3min, 1991.
- KRANZFELDER, Ivo. *Hopper*. K3ln (etc.): Taschen, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. “Retrato de la artista como *Fillete*” en *Louise Bourgeois*. (exposici3n).

- La leyenda del holandés errante (título por confirmar): apuntes para el relato de la existencia amenazada de José Arturo Martín y Javier Sicilia (subtítulo confirmado)* (exposición). Valencia / Las Palmas de Gran Canaria: My Name's Lolita Art, Galería Manolo Ojeda, 1999.
- LAUTER, Rolf (ed.) *Jeff Wall. Figures & Places*. Munich: Prestel, 2001.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- LEBRERO, J. "Paisajes y fisonomías en la ciudad" en *Jeff Wall* (exposición). Madrid.
- LIPOVETSKY, Gilles. *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- LIPPARD, Lucy R. "Louise Bourgeois: de dentro a fuera" en *Louise Bourgeois* (exposición).
- LLORENS, Tomás. *Equipo crónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- Louise Bourgeois* (exposición). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1991.
- Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura* (exposición). Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1999.
- LUCIE-SMITH, Edward. *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona: Destino, 1994.
- LYNCH, David. *Carretera perdida* (película). Estados Unidos: October Films, 1997.
- Mapplethorpe* (exposición). Madrid: Electa, 1994.
- Marcel Broodthaers* (exposición). Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1992.
- MARINI, Francesca. "La vida y el arte" en CONDOR, María (presentación). *Magritte*.
- MARINI, Francesca. "Las obras maestras" en CONDOR, María (presentación). *Magritte*.
- MARTÍNEZ, Rosa. *El retrato del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos, 2004.
- MOLINUEVO, José Luis (ed.) *¿Deshumanización del arte? Arte y escritura II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.
- MOLLÁ, Ángel. "El signo de la poesía" en *En la circularidad del deseo* (exposición).
- MONTESINOS, Armando. "En la cuerda floja, en tierra de nadie" en *Ver visiones* (exposición).
- Mundo, Magia, Memoria: exposición de artistas lagunáticos en La Laguna* (exposición). La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna, 1997.
- NAVARRO, Antonio José (ed.) *Nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.

- NÉRET, Gilles. *Balthasar Klossowski de Rola. Balthus. 1908-2001. El rey de los gatos*. Köln (etc.): Taschen, 2003.
- ORDOÑEZ, José. “En los campos de la aniquilación” en ROMERO, Diego; DÍAZ URMENETA, Juan Bosco; LÓPEZ, Jorge (ed.) *Variaciones sobre el cuerpo*.
- OTERO, José. “Cuadros de formación” (nota de prensa). Madrid: Galería Tercer Espacio, 2008.
- OTERO, José. “La distancia relativa” (tríptico/exposición). Las Palmas de Gran Canaria: Galería Saro León, 2007.
- OTERO, José. Texto en *Creación Injuve 2007* (exposición).
- OWENS, Craig. “El discurso de los otros” en FOSTER, Hal (selección y prólogo). *La posmodernidad*.
- PAQUET, Marcel. *René Magritte. El pensamiento visible*. Köln: Taschen, 2000.
- PARDO, Jose Luis. *La intimidación*. Valencia: Pre-textos, 1996.
- PARDO José Luis. “La obra de arte en la época de su modulación serial (Ensayo sobre la falta de argumentos)” en MOLINUEVO, José Luis (ed.) *¿Deshumanización del arte?*
- PARFIT, Derek. *Identidad personal*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1983.
- PARREÑO, José María “Zig zag zen” en *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (exposición).
- PEDRAZA, Pilar. “Teratología y nueva carne” en NAVARRO, Antonio José (ed.) *Nueva carne*. Pedro González. *Pinturas (1961-2001)*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001
- PELZER, Birgit. “Los indicios del intercambio” en *Marcel Broodthaers* (exposición).
- PÉREZ, David (coord.) *Del arte impuro: entre lo público y lo privado*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Bellas Artes, 1997.
- PÉREZ, Juan Carlos. *El Cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid: cátedra, 2000.
- PINTOR, Iván. “David Lynch y Haruki Muramaki” en PINTOR, Iván (et al.) *Universo Lynch*.
- PINTOR, Iván (et al.) *Universo Lynch*. Madrid: Calamar, 2006.
- Posturas impropias* (exposición). Santa Cruz de Tenerife: Facultad de Bellas Artes, 2001.

- POWER, Kevin. “Agradables y decorosos días de conversación: Alex Katz en compañía de sus amigos” en *Alex Katz* (exposición).
- PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.
- PRECIADO, Beatriz. «Multitudes queer. Notas para una política de los "anormales"» en *Multitudes*. Número 12. París, 2003. Fuente [www.hartza.com](http://www.hartza.com)
- PRECIADO, Beatriz (directora). “Retóricas del género. Políticas de identidad, performance, performatividad y prótesis” (resumen de las sesiones de trabajo). Universidad internacional de Andalucía, 2003. Fuente [www.hartza.com](http://www.hartza.com) o [www.queerekintza.org/web/docs/cast/articulos/queer/retoricas\\_genero.pdf](http://www.queerekintza.org/web/docs/cast/articulos/queer/retoricas_genero.pdf)
- Proyecta. Álamo y Ortega* (cd-rom/exposición). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2003.
- Proyecta. Martín y Sicilia* (cd-rom/exposición). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2004.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus solus: mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003.
- REISS, Bernd. “Constructing an Apparent Reality: Settings, Gazes, Paraphrases” en LAUTER, Rolf (ed.) *Jeff Wall. Figures & Places*.
- RENNER, Rolf Günter. *Hopper. 1882-1967. Transformaciones de lo real*. Köln (etc.): Taschen, 2002.
- Richard Diebenkorn* (exposición). Madrid: Fundación Juan March, 1992.
- RITSCHARD, Claude. “Fuera de texto, fuera de contexto” en *Klossowski 1950-1990* (exposición).
- RODRÍGUEZ, Mariano. *El problema de la identidad personal. Más que fragmentos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- ROMERO, Diego; DÍAZ URMENETA, Juan Bosco; LÓPEZ, Jorge (ed.) *Variaciones sobre el cuerpo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- ROSALES, Emilio. “El arte y la muerte: el cuerpo” en ROMERO, Diego; DÍAZ URMENETA, Juan Bosco; LÓPEZ, Jorge (ed.) *Variaciones sobre el cuerpo*.
- ROSENVOLD, Annette. “Lo extraño de Hamersshøi” en *Hamersshøi i Dreyer* (exposición).
- SADARANGANI, Gopi. “Alby Álamo. Entre la mirada y su reflejo” en *Proyecta. Álamo y Ortega* (cd-rom/exposición).

- SADARANGANI, Gopi. “Jorge Ortega y el espacio que nos excede” en *Proyecta. Álamo y Ortega* (cd-rom/exposición).
- SÁEZ, Javier. “El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo”. Fuente [www.hartza.com](http://www.hartza.com)
- SALABERT, Pere. *Pintura anémica. Cuerpo suculento*. Barcelona: Laertes, 2003.
- SALAS, Ramón. “(D)escribiendo círculos” en *(D)escribiendo círculos* (exposiciones).
- SALAS, Ramón. “El pintor de la vida postmoderna” en *Ejercicios de domismo* (exposición).
- SALAS, Ramón. “Entomología del paradigma moderno” en *Interiores y Patios* (exposición).
- SALAS, Ramón. “... Eppur si muove” en *Eppur si muove* (exposición).
- SALAS, Ramón. “Escenas de la vida privada” en *Escenas de la vida privada* (exposición).
- SALAS, Ramón. “La escuela de La Laguna / La Laguna school” en *Sublime. Arte + cultura contemporánea n° 19* (revista).
- SALAS, Ramón. “La leyenda del holandés errante (título por confirmar)...” en *La leyenda del holandés errante...* (exposición).
- SALAS, Ramón. “La retórica de la precisión” en *Adrián Alemán* (exposición).
- SALAS, Ramón. “Locus standi” en *Posturas impropias* (exposición).
- SALAS, Ramón. “Manzana verde. El placer de la mirada como pecado original” en *Manzana verde* (exposición). Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001.
- SALAS, Ramón. “...Pero, al menos, hay un sitio donde hacerlo” en *Santiago Palenzuela* (exposición).
- SALAS, Ramón. “Pintura relativa. La escuela de La Laguna” en *Arte Lanzarote 2005* (exposición).
- SALAS, Ramón. “Presentación” en *El renacimiento del espacio pictórico* (exposición).
- SALAS, Ramón. “Retórica de la inadaptación” en *Pedro González. Pinturas (1961-2001)*.
- SALAS, Ramón. “Un pequeño paraíso” en *Ubay Murillo* (exposición).
- SALAS, Ramón. “Una anécdota sumergida en vida” en *Triálogos* (exposición).
- SANTA ANA, Mariano de. “La pintura debe de enfrentarse al mundo manteniendo una distancia relativa” (entrevista a José Otero). Las Palmas de Gran Canaria: La Provincia, 16 de Noviembre de 2007.

- Santiago Palenzuela* (exposición). La Laguna: Caja General de Ahorros de Canarias, 1999.
- SARMIENTO, Jose Antonio. “El recorrido Zaj” en *Zaj* (exposición).
- SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer. Sentimientos Furtivos*. Köln: Taschen, 2006.
- SCHOPENAUER, Arthur. *El arte de insultar*. Madrid: Edaf, 2000.
- SMITH, Patti. *Flores. Mapplethorpe*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- STEINER, George. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino, 1991.
- STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 2000.
- Sublime. Arte + cultura contemporánea nº 19 ultraperiferia/ultraperiphery* (revista). Madrid: AC Empatía, 2007.
- SWIFT, Gulliver. *Los viajes de Gulliver*. Madrid: Unidad Editorial, 1999.
- TAYLOR, Charles. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós, 1996.
- TERRISSE, Christiane. “Una mujer en acción” en *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura* (exposición).
- THIEBAUT, Carlos. *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*. Madrid: Visor, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. *El hombre desplazado*. Madrid: Taurus, 1998.
- Triálogos: Juan Gopar, Luis Palmero, José Herrera, Sema Castro, Julio Blancas, S. Palenzuela* (exposición). La Laguna: Estudio Artizar, 2000.
- TRÍAS, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- TYBJERG, Casper. “Reflejo del interior: El cine de Carl Theodor Dreyer y el ejemplo de Hamersshøi” en *Hamersshøi i Dreyer* (exposición).
- Ubay Murillo. Un pequeño paraíso. Memoria para todos los lugares* (exposición). La Laguna, Santa Cruz de Tenerife: Estudio Artizar y Viceconsejería de cultura y deportes del gobierno de Canarias, 2003.
- VÁZQUEZ, Francisco. “La imposible fusión. Claves para una genealogía del cuerpo andrógino” en ROMERO, Diego; DÍAZ URMENETA, Juan Bosco; LÓPEZ, Jorge (ed.) *Variaciones sobre el cuerpo*.
- Ver visiones: Ricardo Cárdenes, Luis Navarro, Jorge Ortega* (exposiciones). Canarias: Viceconsejería de cultura y deportes, 1995.
- VERGARA, Alejandro. “Contexto

- y singularidad de Vermeer. La pintura holandesa de interiores, 1650-1675” en *Vermeer y el interior holandés* (exposición).
- Vermeer y el interior holandés* (exposición). Madrid: Museo nacional del Prado, 2003.
- VIDARTE, Paco. “Identidad, Moverse y salir en la foto: el tocino y la velocidad”.  
Fuente [www.hartza.com](http://www.hartza.com)
- Vidas Ejemplares: José Arturo Martín Y Javier Sicilia* (exposición). Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1997.
- VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- WALL, Jeff. “Gestus” en WALL, Jeff (et al.). *Jeff Wall*.
- WALL, Jeff (et al.) *Jeff Wall*. Londres: Phaidon, 2003.
- WARR, Tracey (ed.) *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon, 2006.
- WARR, Tracey. “Prólogo” en WARR, Tracey (ed.). *El cuerpo del artista*.
- Wikipedia* (enciclopedia en línea). <http://es.wikipedia.org>
- WEBER, Max. “La ética protestante” en FOUCAULT, Michel. *Hermenéutica del sujeto* (resúmenes).
- WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein. 1928-1962. International Klein Blue*. Köln: Taschen, 2001.
- WESTERMANN, Mariët. “Vermeer y la imaginación interior” en *Vermeer y el interior holandés* (exposición).
- WITTIG, Monique. “A propósito del contrato social”. 1987. Fuente [www.hartza.com](http://www.hartza.com)
- WITTIG, Monique. “El pensamiento heterocentrado”. 1978. Fuente [www.hartza.com](http://www.hartza.com)
- WOLFE, Tom. *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Barcelona: Anagrama, 1989.
- Zaj* (exposición). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

## 8. Índice de ilustraciones.

1. <i>La identidad</i> (2006). Ubay Murillo.....	7
2. <i>La costurera</i> (2005). Alby Álamo.....	15
3. <i>El traidor</i> (2005). Martín y Sicilia.....	25
4. <i>Ángel</i> (2006). Gonzalo González.....	32
5. <i>Amor a primera vista</i> (2001). Martín y Sicilia.....	35
6. <i>El verdadero secreto de Javier Sicilia</i> (2000). Martín y Sicilia.....	40
7. <i>Narciso</i> (1990). Juan Hidalgo.....	51
8. <i>Pintar</i> (1995). Jorge Ortega.....	56
9. <i>Los límites del deseo –fotograma–</i> (2006). Alby Álamo.....	60
10. <i>El sueño evangélico de la colectividad</i> (1999). Adrián Alemán.....	64
11. <i>Colgados</i> (1995). Martín y Sicilia.....	70
12. <i>Camuflaje II</i> (1996). Adrián Alemán.....	77
13. <i>Ídem</i> (1998). Adrián Alemán.....	85
14. <i>Camuflaje I</i> (1998). Adrián Alemán.....	95
15. <i>La otra cara</i> (1995). Juan Hidalgo.....	103
16. <i>Atrapados en el ascensor</i> (1997). Martín y Sicilia.....	115
17. <i>Modo Antiguo</i> (2007). José Otero.....	119
18. <i>Tan lejos, tan cerca</i> (1999). Adrián Alemán.....	124
19. <i>Acción provisional para el orden del discurso –fotograma–</i> (2006). Oscar Hernández y Beatriz Lecuona.....	127
20. <i>Girando</i> (1995). Jorge Ortega.....	131
21. <i>Sonriente</i> (1999). Pipo Hernández.....	135
22. <i>Targell</i> (2006). Jorge Ortega.....	139
23. <i>Amanecer</i> (1995). Jorge Ortega.....	143
24. Serie <i>El arte de nadar</i> (1986). Fernando Álamo.....	146
25. <i>El invitado</i> (2005). Alby Álamo.....	148
26. <i>Zoom out</i> (2007). José Otero.....	151
27. <i>Búnker</i> (2006). Oscar Hernández y Beatriz Lecuona.....	157
28. <i>En la academia</i> (1996). Martín y Sicilia.....	165
29. <i>Plan b</i> (2005). Martín y Sicilia.....	172
30. <i>Inclinación natural</i> (1999). Adrián Alemán.....	175
31. <i>Chance</i> (encargo falso) (2007). José Otero.....	181

32. <i>La visita inesperada II</i> (2005). Martín y Sicilia.....	184
33. <i>Primer Momento VI</i> (2003). Juan Gopar.....	187
34. <i>Impas</i> (2006). Gonzalo González.....	190
35. <i>Instalando(me)</i> (2001). Alby Álamo.....	193
36. <i>Todos los deseos cumplidos</i> (2008). Ubay Murillo.....	197
37. <i>II Estudio acerca de nuestras ideas del paraíso</i> (2003). Ubay Murillo.....	200
38. <i>Sin título (posible cuadro para detective)</i> (2004). Ubay Murillo.....	204
39. <i>Políticas de interior (el estado de la cuestión)</i> (2004). Ubay Murillo.....	207
40. <i>La puerta trasera</i> (2004). Alby Álamo.....	212
41. Serie <i>El intercambio clandestino de camisetas</i> (2003). Martín y Sicilia.....	216
42. Serie <i>Ahora no puedo hablar</i> (2004). Alby Álamo.....	223
43. <i>Con pasos de gato –detalle–</i> (2005). Israel Pérez y María Requena.....	226
44. <i>La carta (cuadro respuesta)</i> (2005). Ubay Murillo.....	229
45. <i>Reunión de 10 personas anónimas</i> (2005). José Otero.....	233
46. <i>El cine</i> (2006). Martín y Sicilia.....	239
47. Serie <i>Ventana</i> (2001). Alby Álamo.....	246
48. <i>La Augusta MV y la Montesa del pajarito en el 25 de Manuel Verdugo (los restos de la paleta)</i> (2000). Santiago Palenzuela.....	253
49. <i>Como en casa en ningún sitio</i> (2001). Oscar Hernández y Beatriz Lecuona.....	257
50. <i>I Estudio para los amantes</i> (2002). Ubay Murillo.....	259
51. Serie <i>El intercambio clandestino de camisetas</i> (2003). Martín y Sicilia.....	261
52. <i>Meditación de Lao Tse</i> (2005). Ubay Murillo.....	263

## 9. Índice descriptivo.

### 1. Índice 1

### 2. Introducción y objetivos 3

### 3. Capítulo 1: El hombre a la deriva 7

#### a. Identidad a la deriva 7

deriva filosófica de la identidad 7

indefensión contra los sistemas abstractos 9

imposibilidad de planificación 9

#### b. El cuentacuentos. En la construcción de por vida 11

*Zelig* (Woody Allen). Construcción narrativa de la identidad 11

personajes equivalentes en Auster o Beckett 11

múltiples yoes 12

derecho a la autoconstrucción narrativa. Martín y Sicilia 12

incapacidad del nombrar 13

cuentacuentos 14

la costurera de Alby Álamo 14

Louise Bourgeois en términos de tejer 15

identidad modular. Personajes televisivos 16

proyecto reflejo del yo 17

sujeto pixelado 17

yo narrativo-yo social. Vidas ejemplares de Martín y Sicilia 18

el nómada 19

¿función del arte? 19

el artista: el hombre sin contenido de Agamben 20

el verdadero yo del artista. Sherman. Martín y Sicilia 20

#### c. Accesorios de la identidad 21

donde quiera que no estoy es donde soy yo mismo 21

contra al regionalismo canario. Pedro González 21

cuestionamiento de un *estilo* regional 22

el accesorio de la religión. Lipovetsky 23

fenómeno subcultural. El traidor de Martín y Sicilia 25

la subcultura friki 26

los objetos como accesorio 27

la identidad de Ubay Murillo 27

Alby Álamo se instala 28

#### d. Diferencias salvables 29

producción de extraños. Tolerancia a medias 29

multiculturalidad. Performatividad 29

los gatos de Balthus 30

#### e. Identidad y cuerpo 31

informática. Sujeto pixelado 31

el Ferdinand de Paul Auster 31

cuerpo insustancial. Estudio médico 32

la solución grumosa de Zygmunt Bauman 33

#### f. Una montaña de posibilidades 34

##### i. Maridos y mujeres 34

propiedad del cuerpo de la mujer 34

el amor a primera vista de Martín y Sicilia 35

- repasso representación pasiva de la mujer 35
- visibilidad femenina 37
- espacio cotidiano del feminismo 37
- hombre como objeto sexual 38
- arte homosexual. Juan Hidalgo 38
- postfeminismo 39
- teoría *queer* 41
- artificialidad del binomio masculino-femenino 42
- el postoperatorio 43
- el concepto del macho 43
- binomio y homosexualidad 44
- el fist-fucking 45
- binomio y pensamiento posmoderno 45
- ii. Una montaña de posibilidades. Ejemplos** 46
- Louise Bourgeois 46
- Robert Gober 47
- la ironía de la feminidad de Adrián Alemán 47
- la montaña de basura de los *Fraguel Rock* 48
- el verdadero secreto de Martín y Sicilia 50
- lo queer en Juan Hidalgo 52
- g. Lo erótico como disolución** 56
- seducción y erotismo a partir de Baudrillard 56
- el cuerpo sin órganos 57
- erotismo en Jorge Ortega 57
- aprender a nadar con Alcolea 58
- los límites del deseo de Alby Álamo 59
- erotismo y privacidad 59
- h. Vayamos por partes** 62
- i. Figura-parcial** 62
- la obra maestra desconocida 62
- fragmentación en las vanguardias 62
- fragmentación de los *mass media* 62
- Magritte 63
- ii. Por un pie** 64
- pies fragmentados 64
- iii. Más fragmentos** 66
- Alex Katz 66
- la puerta trasera de Alby Álamo 67
- la silueta como fragmento. Martín y Sicilia colgados 67
- sujeto fragmentado de Gober y Ortega 67
- sujeto repetido de Katz y Ortega 70
- iv. Objeto-parte** 70
- muñecas de Bellmer 70
- Amor a primera vista* 71
- cuerpo y funciones 72
- la raza blanca de Magritte 73
- el gran vidrio de Duchamp 73
- v. Fragmentación erótica funcional** 74
- ilustraciones de Beardsley 74
- la invención colectiva de Magritte 75

los penes modulares de Juan Hidalgo 76  
fragmentación sintética de Adrián Alemán 76  
referentes en Hopper o Courbet 78  
Bourgeois/Adrián Alemán 79  
Gonzalo González 80  
*eXistenZ* de Cronenberg 80  
relación con el porno 80  
**vi. Fragmentación fotográfica** 81  
¿origen de la fragmentación? 81  
tenebrismo del detalle 82  
Juan Hidalgo 82  
Flores 83

#### **h. El protagonismo secundario** 85

nombrar, ser y hacer del artista. Vidas ejemplares 86  
protagonismo secundario del retrato 86  
retrato médico 86  
Magritte, la raza blanca 87  
retrato en Hopper o el Equipo Crónica 87  
Katz 88  
los ochenta de Pedro González o Fernando Álamo 88  
retrato en Alby Álamo o Ubay Murillo 88  
ironía del retrato en Adrián Alemán o Gonzalo González 89  
la desrostrificación de Oscar Hernández y Beatriz Lecuona 90  
referencia de Juan Hidalgo 90  
Martín y Sicilia, protagonismo secundario? 91

#### **j. Rostrificación** 93

extensión de las características del rostro al resto del cuerpo 93  
ejemplos: Juan Hidalgo, Adrián Alemán 93  
la otra cara de Juan Hidalgo 94  
el Narciso de Juan Hidalgo 94  
Adrián Alemán, camuflajes 96  
**k. Instalarse en el caos** 97  
arte ≠ guía de la cultura 97  
arte sociopolítico 97  
autoparodia en el arte 98  
los corredores de Paul Auster 99  
la autoría. Intercambio clandestino de camisetas 99  
artista como genio inmortal 100

### **4. Capítulo 2: Lenguajes primigenios** 103

#### **a. El lenguaje puesto en cuestión** 103

limitaciones del lenguaje 103  
la trama y la urdimbre de José Luis Pardo 104  
historias comunes 104  
*egestas verborum* de Cicerón 104  
ejemplos en Paul Auster 105  
el artista no desordena el lenguaje 106  
el lenguaje como plan b 107  
enunciación del lenguaje primigenio. El Stillman de Auster 107  
ejemplos en Borges 109

la excepción de la música? 110  
 la excepción del erotismo y la muerte 110  
 aspiración del arte 111  
 deconstrucción-reconstrucción 111  
 periferia, virginidad de la mirada 112  
 otro punto de vista: Presencias reales 112  
 asimilación del fracaso 113  
 el recurso de la ambigüedad 114  
**b. Titulares** 115  
 lenguaje e interpretación 115  
 el título, el primer estrato lingüístico 116  
 el ejemplo de Magritte 117  
 titulares de Martín y Sicilia 118  
 títulos ilustrativos de José Otero 118  
**c. Volver a nombrar** 121  
 lenguaje primigenio personal 121  
 lenguajes alternativos 121  
 capacidad performativa del lenguaje 122  
 reavivar de la polisemia 122  
 ejemplos de Magritte o Broodthaers 123  
 las palabras cero 124  
 José Otero 125  
 Juan Hidalgo. Silencio 125  
 Zaj vuelve a nombrar acciones 126  
 Zaj y sus signos rotos 126  
*Acción provisional para el orden del discurso.* O. Hernández y B. Lecuona 127  
 conceptos nómadas de Manel Clot 128  
 volver a nombrar el cuerpo 128  
 presentación directa del cuerpo 129  
 variante en Juan Hidalgo. Su otra cara 130  
 Jorge Ortega vuelve a nombrar 130  
**d. Autoapropiación** 132  
 el idiota de la familia 132  
 el ejemplo de Fernando Álamo 132  
 F. Álamo: un lenguaje como acertijo 134  
 F. Álamo: paleontología personal 134  
*Sonriente* de Pipo Hernández 134  
 el ejemplo de Jorge Ortega 135  
 J. Ortega: sentido oculto, orden secreto 135  
 J. Ortega: referencias en Broodthaers o Hopper 136  
 personajes de Ortega. Lenguaje solitario. Fantasmas de Auster 139  
 el silencio de Jorge Ortega 141  
 la memoria en Jorge Ortega 141  
 la repetición en Jorge Ortega 142  
 signos recurrentes en Martín y Sicilia 143  
**e. Errática** 145  
 lenguaje a partir de errores 145  
 Fernando Álamo 145  
 Santiago Palenzuela 145  
 error en la superficie. Aprender a nadar 147

otro tipo de error en Jorge Ortega 148  
 el error propio de la pintura. Frenhofer. Ejemplos canarios 148  
 el caso de José Otero. *Modo antiguo* o *Zoom out* 149  
**f. Como niños** 152  
 La Alicia de Carroll 152  
 tomarse las cosas como niños 153  
 lenguaje-juego-sedución 154  
 Óscar Hernández el seductor 154  
*El jugador secreto* de Magritte 155  
*Las reglas del juego* del Equipo Crónica 155  
 juego versus trabajo 155  
 el juego de Óscar Hernández y Beatriz Lecuona 156  
 ejemplos en Martín y Sicilia 158  
 hacer equilibrios para caerse 158  
 pintor haciéndose el tonto 160  
 Juego y humor. De la Serna. Martín y Sicilia 160  
 el antecedente de Hopper 161  
 ejemplos en Martín y Sicilia 162  
 el Equipo Crónica. Humor y aspecto social. Relación con Martín y Sicilia 163  
 el Equipo realidad 166  
**g. Reconocimiento** 167  
 reconocimiento y seguridad 167  
 reconocimiento y legitimidad. Witkin Mapplethorpe 167  
 reconocimiento y decadencia 168  
 reconocimiento y fragmentación 168  
 la cita de Pierre Menard 168  
 citas fijas en Magritte 168  
 en el Equipo Crónica 169  
 en Martín y Sicilia 170  
 citas no fijas en Martín y Sicilia 171  
 cita como personaje tipo. La costurera de Alby Álamo 171  
 cita como recurso técnico concreto. Referentes de las siluetas 172  
 la cita como modo de hacer. Jeff Wall 175  
 el reconocimiento *de* Hopper 177  
 el reconocimiento *de* Vermeer 177  
 reconocer el espacio cotidiano 178

## **5. Capítulo 3: Figura humana y espacio cotidiano** 181

### **a. Lugares provisionales** 181

#### **i. Extrañamiento de lo cotidiano** 181

hogar metafísico/hogar físico 182  
 extrañamiento de lo cotidiano. *Chance* de José Otero 182  
 inseguridad. Una visita inesperada 183  
 lo cotidiano como no lugar 184  
 posibilidad creativa 185  
 el antecedente de Vermeer 185  
 razones del atractivo de lo cotidiano 186  
 otro punto de vista: razones técnicas en Gopar o González 187  
 espacio cotidiano asfixiante. David Nebreda 188

#### **ii. Recursos creativos de lo extraño** 189

- espacio cotidiano decadente? 189
- lo siniestro. Lynch 189
- lo siniestro en Gober y Auster 190
- Impas* de Gonzalo González 191
- lo siniestro en Balthus 191
- los objetos 191
- Instalando(me)* de Alby Álamo 192
- la referencia de Magritte 192
- lo siniestro de la vestimenta. *La costurera* 194
- indumentaria e identidad en Ubay Murillo 194
- objetos de Aganetha Dyck 195
- objetos repetidos 195
- iii. Espacio urbano cotidiano** 196
- Polishing* de Wall 197
- espacios efímeros en Murillo 198
- paisajes turísticos en Murillo 199
- Juan Gopar y sus chiringuitos de playa 200
- b. Observadores y observados** 201
- i. Observadores** 201
- voyeur. Voyeurismo de la exactitud 201
- antecedente en Vermeer 201
- Magritte, *Elogio de la dialéctica*. Todo es fachada 202
- antecedentes del voyeur: el flaneur (*Viaje a Argel* de Hidalgo) 202
- “ “ “ : el pompier 203
- el detective privado 203
- definición del interior. Espacio físico del estudio 204
- organización espacial del interior mental 205
- los interiores de Woody Allen 206
- Políticas de interior* de Ubay Murillo 207
- el fracaso del voyeur 209
- voyeur impotente y momento íntimo erótico 210
- ejemplos en Hidalgo y Ortega 211
- accesos al interior. Ventanas y puertas en Alby Álamo 211
- la luz en el interior, transfiguración del voyeur 213
- ejemplos de Vermeer o Hopper 213
- ejemplos de Murillo. *Conspiración a la sombra* 214
- luz artificial. Más de Ubay Murillo 214
- El intercambio clandestino de camisetas* de Martín y Sicilia 215
- el acuerdo secreto. *Conference at night* de Hopper 215
- El traidor* de Martín y Sicilia. *The agreement* de Wall 216
- la omnipresencia de las cámaras. La ventana de Alby Álamo 217
- Carretera perdida* de Lynch 217
- Fantasmas* de Auster 218
- Bruce Naumen. Pistolletto 218
- ii. Observados. Ensimismamiento y actividad** 219
- el personaje ensimismado 219
- los deseos no cumplidos de Murillo 219
- el ensimismamiento en la actividad. *La costurera* de Álamo 220
- costureras en Hopper, Hammersøi, Vermeer 221
- ensimismamiento: trascendencia de lo cotidiano? 222

- ensimismamiento y sueño. Ahora no puedo hablar 222
- referencias en cuanto al sueño: Vermeer, Balthus,... 224
- ensimismamiento y erotismo 225
- ensimismamiento y juego. Nauman 225
- ejemplos canarios. *Con pasos de gato* de Requena y Pérez 226
- Actividades recreativas* de Hernández y Lecuona 226
- personas que pierden el tiempo de Otero 226
- los equilibrios de Murillo 227
- ensimismamiento e Informática 227
- narcisismo y voyeurismo 227
- c. Zelig y sus síntomas** 230
- identidad de actores 230
- yo social, yo representado 230
- teatro social de Katz 231
- antecedente en Courbet de lo teatral 231
- fotonovela o storyboard de los artistas 232
- La Historia Común versus historias comunes 233
- percatarnos de lo teatral 233
- Reunión de diez personas anónimas* de Otero 234
- las cajas escénicas que llamamos casas 234
- El escenario de la pintura. *Zoom out* 235
- los interiores y los patios de Gonzalo González 235
- el artista como actor. Martín y Sicilia 236
- el artista como payaso o comediante 237
- Hopper. Personajes y teatros 237
- el artista sacrifica su credibilidad 238
- Martín y Sicilia. Teatralidad y multipersonalidad 239
- el modelo del Zelig de Woody Allen 241
- el ejemplo de Cindy Sherman 241
- representación parcial o seductora 242
- simulacro cotidiano en lo teatral 244
- escenificación minuciosa de Jeff Wall 243
- lo teatral en Zaj e Hidalgo 245
- ejemplos en Alby Álamo 246
- d. Espacios vacíos** 248
- el extrañamiento de lo cotidiano por sí mismo 248
- de Chirico, espacio vacío siniestro 248
- Menzel. Hammershøi 249
- cuartos callados 249
- Hopper. Presencia de sujetos ausentes 250
- Robert Gober 251
- Jorge Ortega. Plantas 252
- espacio vacío en Palenzuela. *La Augusta MV...* 252
- inundaciones en Palenzuela 253
- Habitación al mar* de Hopper 254
- interiores de hotel desiertos de Murillo 254
- espacios vacíos en Otero o Alby Álamo 255
- Adrián Alemán. Espacio hostil 256
- el espacio vacío en los interiores de Woody Allen 256
- sujetos semipresentes. *Retrato en el reflejo, Como en casa en ningún sitio* 256

luz y espacio vacío. Estudios sobre amantes o ideas del paraíso de Murillo 258  
Hammershøi. *Sol en una habitación vacía* de Hopper 259  
luz artificial, ambiente nocturno. Magritte o Hopper 260  
*El intercambio clandestino de camisetas* 261  
el escaparate. Meditación de Murillo 262

**6. Conclusiones** 265

**7. Bibliografía** 269

**8. Índice de ilustraciones** 283

**9. Índice descriptivo** 285