CATÁSTROFE EN EE UU *La Casa Blanca*



Las primeras críticas llueven sobre Bush

El presidente encarga a su padre y a Clinton coordinar la ayuda y moviliza a 30.000 soldados

BÁRBARA CELIS. **Nueva York**

...potencia con la que Estados ... parece observar cómo el ... de su país se ahoga bajo el ... agua y devastación deja... huracán Katrina no pare... correspondiente con la su... rapidez de reacción que se ... ría al país más rico del pla... siquiera el presidente Geo... Bush, autoerigido en líder ... el terrorismo, parece reac... cionar ... calificó com... natural de nuestro...

En su primer ... dedicado exclusivame... ción, que, según el diario ... *York Times*, se produjo con ... día de retraso, como sue... ser ... tual en esta Administración" (en referencia al retraso en ... mparecer frente a su país tras el 11-S) el presidente se limitó a hacer una larga lista con el número de helicópteros, camiones, víveres y litros de agua que estaban camino de los cuatro estados afectados. Bush apenas fue capaz de explicar exactamente qué se estaba haciendo sobre el terreno y cómo se iba a hacer frente a los problemas de seguridad, salud y rescate que afectan a cientos de miles de personas y que a juzgar por las imágenes de las televisiones, parecen también abandonadas a su suerte como muchas de las víctimas del *tsunami* asiático.

Sólo que esta vez se trata de Estados Unidos, país que no quiere ser identificado en el país que abandera el progreso de Occidente parecía haber prep... ración suficiente para enfrent... al huracán. "Fue el peor día... de su vida, sobre todo temi... cuenta el nivel de preocup... cional y la necesidad d... de consuelo y subidar... clamó ayer el diario neoyorqui...

Para hacer frente a la... críticas Bush concedió ayer una ... entrevista en la cadena ABC... Después anunció que hoy pa... día en Misisipí y Luisiana, vi... do "de primera mano" las zo... afectadas. Además, pidió a su p... dre, el ex presidente George Bush, y a Bill Clinton que lideren la creación de un fondo similar al utilizado para ayudar a los afectados por el *tsunami* asiático. El Pentágono anunció que tiene planes de movilizar a 30.000 soldados este fin de semana, en lo que sería la mayor operación militar de auxilio en la ... del país.

Pero la preocupación ante las críticas por la ... de la evacuación de las zonas afectadas, la falta de víveres y los tiroteos y saqueos en Nueva Orleans, quedó en evidencia durante la rueda de prensa que las 14 agencias federales involucradas en las tareas de rescate ofrecieron ayer. Michael Chertoff, secretario de Seguridad Interior, un ministerio creado para luchar contra el terrorismo, es el hombre que parece convertirse en el rostro oficial de la Administración ante el desastre. Ayer, en un intento por ... de las críticas, Chertoff, quienes han atacado la ... de acción de la Administración entiendan "que las tareas ... implicadas no sólo por ... provocados por el huracán ... por las inundaciones. ... ante una lucha dinámica ... aguas". No obstante, ... fue capaz de ofrecer las ... palabras de consuelo que ... dichado por boca de la Administración: "A quienes están ... dos o perdidos: estamos en ... y vamos a rescatarlos", dijo que también repitió el director del FEMA, Patrick Rhode. ... la preocupación ante los ... de violencia y saqueos ... las televisiones describen, ... detalle también obligó al ... mento de Justicia a dar la ... primera vez, el fiscal general, Alberto Gonzales, comparece ... la prensa para dar explicaciones concretas sobre lo que ... siendo su departamento. ... lo que podamos para ... la ley y el orden. Tenemos ... tener éxito. Es una prioridad ... desde el Departamento de ... estamos haciendo todo lo ... en nuestra mano", dijo ... dez Gonzales.

... tras, el Congreso, que regresa ... de vacaciones el próximo ... anunció que se reuniría en ... emergencia para aprobar ... quete de apoyo económico ... 10.000 millones de dólares ...

Una mujer ... se abr... Orleans. / AP

El arte es magia liberada de la mentira de ser verdad.
Theodor Adorno

6. *Imago mundi*

El arte es el gran contrapunto de la ciencia. Mientras la ciencia es teoría hecha con palabras y números, con conceptos, el arte se sustenta en cosas, en objetos. Los artistas son fabricantes de imágenes y de metáforas encarnadas en un objeto, ya sea una piedra labrada o un cuadro. El arte es mucho más que la búsqueda de la belleza (la opción predominante hasta hace poco), es más incluso que la pura emoción visual; es experiencia y es pensamiento condensado en un objeto. Hace unos 150 años, el arte empezó a romper con la tradición y a volverse algo cada vez más enigmático para el público, aunque no por ello menos sugestivo. Ahora, obra de arte es todo aquello que pide ser juzgado como tal.

La paradoja del arte en nuestro tiempo es que nunca ha tenido tanto público y a la vez este público se ha sentido tan confuso y desorientado. «No lo entiendo» es una queja general, como si la obra de arte necesitara ser entendida como se entiende un teorema, en vez de ser puesta en contexto y relación con otras obras de su tiempo y del pasado. Con esta aproximación, las entregas semanales de *Escepticemia* de los meses de agosto se publicaron durante bastantes años con el rótulo de *Imago mundi* y estuvieron dedicadas a hablar de arte, de artistas y de algunas exposiciones. Todos los textos de este capítulo hablan de artistas vivos, excepto el de Francis Bacon, muerto en 1992.

Cenizas

Sobre el cuerpo y la fragilidad humana en la obra de Zhang Huan

Las uñas como iris blancos, como ojos ciegos que te devuelven la mirada, como cabezas de palillos de tambor que se prolongan en las manos, en un busto desnudo con cabeza rapada recortado sobre fondo negro. El autorretrato del artista chino Zhang Huan (1965), con los globos oculares cubiertos y ahondados por la presión de las yemas de los dedos corazón de ambas manos, es una imagen subyugante, misteriosa, magnética, tan viva como la imagen que devuelve el espejo de uno mismo.[62] Esta fotografía, presentada en Madrid en una exposición individual de 70 obras en el marco de *Photo España 2007,* es una buena ventana al mundo de un artista que se ha servido de su cuerpo, principalmente en *performances* y fotografías, para explorar los sentimientos, las relaciones entre cuerpo y espíritu, y la frágil condición humana.

Formado artísticamente en la copia, en 1992 se produjo un punto de inflexión en su obra, cuando encontró por azar la pierna de un maniquí. «Empecé a experimentar atándola a mi cuerpo, introduciendo mi pierna dentro de la del maniquí. Lo considero un momento trascendental porque me permitió establecer un contacto directo entre mi cuerpo y el arte que pretendía por entonces», ha revelado. En las *performances* que realizó después ha explorado los límites del cuerpo y de la naturaleza. En *12 Square meters* (1994) se sentó en el inodoro de un lavabo público con el cuerpo cubierto de aceite y miel para que acudieran las moscas, mientras que en otra *performance* se llenó la boca de lombrices. En *To add one meter to an anonymous mountain* (1995) amontonó cuerpos desnudos en la cima de una montaña hasta elevarla un metro, y en las fotografías de *Window* (2005) se le ve llevando a hombros un burro. Casi siempre aparece con el cuerpo desnudo, un cuerpo que es la medida de todas las cosas y la vía para experimentar el contacto directo con el exterior.

«A Zhang Huan le gustaría juntar ambas formas, unir en su obra Oriente y Occidente, lo redondo y lo cuadrado»

«Mi taller está en mi cabeza», dice Zhang Huan en un vídeo sobre su forma de trabajar proyectado en la exposición de Madrid. Actualmente vive en Shangai, pero ha vivido en Europa y ocho años en Nueva York. «Occidente y Oriente son dos realidades muy diferentes, sus formas de entender la vida son totalmente distintas. Oriente tiene una fisonomía redonda, mientras que la de occidente es más similar a un cuadrado o un triángulo. Esto significa que Occidente tiene una visión más científica, más visible, tangible y empírica, casi positivista, diría yo, mientras que Oriente tiene un semblante, digamos, menos real, donde las cosas importantes no se perciben inmediatamente»,[63] afirma este artista cuya vida y obra están impregnadas por el budismo. En el futuro, le gustaría juntar ambas formas, unir en su obra Oriente y Occidente, lo redondo y lo cuadrado. Recientemente ha empezado a utilizar las cenizas de incienso de los templos budistas. Le emociona trabajar con esas cenizas que recogen los deseos de miles de personas y elaborar con ellas grandes esculturas de cabezas o cuerpos. Tan livianas y frágiles como la vida humana.

Publicado el 10 de agosto de 2007.

Plomo

Sobre el espíritu de la materia en la obra de Anselm Kiefer

El plomo es un material paradójico. De entrada, es un metal que no lo parece. A pesar de su elevado peso, es tremendamente dúctil y maleable, por lo que ha sido empleado ampliamente para impermeabilizar tejados y hacer tuberías de agua, aunque este uso ahora está prohibido por su toxicidad. Es peligroso, pero a la vez protege de las radiaciones ionizantes, y por ello se utiliza para hacer los delantales de los radiólogos. Además, su color azulado se transforma con el tiempo en grisáceo. Esta condición paradójica y metamórfica del plomo, aparte de sus características sensoriales (se puede oler, amasar, moldear) y la pátina de historia que lo cubre, es muy apreciada por el artista alemán Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945), que lo utiliza en muchas de sus obras.

Kiefer emplea el plomo como lienzo en sus gigantescos cuadros, lo vierte fundido sobre sus obras, lo usa como material de construcción de sus barcos, aviones y descomunales libros, entre otros objetos escultóricos. Hay libros que pesan 300 kilos y una instalación de su biblioteca de ejemplares de plomo puede alcanzar las 30 toneladas. Algunos libros contienen imágenes del cielo y las estrellas; de otros sobresalen, por entre sus plúmbeas y envejecidas hojas, girasoles secos o carbonizados. De la obra de Kiefer, conocido como el pintor del holocausto nazi y como el renovador de la pintura histórica, se ha resaltado que es triste y melancólica (él reconoce, sin embargo, que se lo pasa bien trabajando). En parte, esto puede tener que ver con el plomo (conocido como el material de la bilis negra o melancolía), con las imágenes de campos devastados que aparecen en sus cuadros y con los colores que usa, que no suelen ser colores convencionales, sino sustancias con color como la arcilla o la goma laca, además de materiales adheridos, por ejemplo la paja o la madera quemada. Su rojo no es un rojo habitual, sino óxido de hierro, y otros colores que usa los obtiene utilizando metales como electrolitos. A menudo pone en sus cuadros tierra, agua, ácidos... Luego, muchas veces, deja que el tiempo y la naturaleza le ayuden a finalizar una obra, aprovechando el calor y el frío, dejando los lienzos a la intemperie expuestos al sol y la lluvia.

> «La alquimia de Kiefer no persigue transmutar el plomo en oro, sino revelar lo espiritual a través de lo material»

La alquimia de Kiefer no persigue transmutar el plomo en oro, sino revelar lo espiritual a través de lo material, de un material cargado de connotaciones y significados como el plomo (curiosamente, con el que él trabaja procede del tejado de la catedral de Colonia desechado al restaurarla). Para el artista alemán pintar es, en cierto modo, filosofar. Las palabras que a menudo aparecen en sus obras no están ahí para explicar las imágenes, sino para interrogarlas, para contradecirlas o sencillamente para dar que pensar. Esta amalgama de palabra y materia resulta de lo más sugerente y luminosa, por más que el plomo no lo sea en absoluto (de hecho, es un material gris y antirreflejante). Si bien se mira, la carga de espiritualidad de la obra de Kiefer tiene que ver mucho con la sabia utilización de materiales como el plomo.

Publicado el 24 de agosto de 2007.

Hemograma

Sobre la realidad como fotomontaje en la obra de Joan Fontcuberta

Parece un pez, la figura de un pez esmaltado en rojo con la mancha negra de los órganos internos en el centro del cuerpo. Bueno, quizá parece más un alevín de pez, un organismo acuático poco desarrollado. Pero no se le distingue la boca, así que igual es solo una célula con su núcleo. Sí, pudiera ser una célula pisciforme vista al microscopio. O quizá sea la imagen microscópica de una laminilla cortada con el microtomo. Vaya usted a saber qué es: las imágenes microscópicas son tan fabulosas… ¿Y si solo fuera una mancha, la mancha seca y cuarteada de un fluido rojizo, fotografiada por alguien que quiere jugar con las imágenes? *Voilà:* es sangre seca; la imagen titulada *R. L. 2-10-98,* del fotógrafo Joan Fontcuberta, expuesta y reproducida en tantos sitios, es una mancha de sangre tan estética y sugerente que hace volar la imaginación, de modo que cada uno ve lo que sus coordenadas culturales y su memoria visual le hacen ver. Por si había dudas, el título de la serie lo confirma: *Hemogramas* (literalmente, representaciones gráficas de la composición de la sangre).

«Todo es verosímil, pero quizá nada es lo que parece, y lo mejor que podemos hacer ante una fotografía es dudar»

Toda la inclasificable obra de Fontcuberta, Premio Nacional de Fotografía en 1998 y Caballero de las Artes y las Letras de Francia en 1994, se las trae desde hace 30 años con las representaciones de la realidad y sus apariencias. ¿Qué es la verdad? Esta es la pregunta filosófica que este artista trata de responder explorando los usos de la fotografía en la vida privada, en el fotoperiodismo, en la naturaleza, en las ciencias. Todo es verosímil, pero quizá nada es lo que parece, y lo mejor que podemos hacer ante una fotografía es dudar, parece decirnos el artista, curtido en medio centenar de proyectos fotográficos que invitan a reflexionar sobre la verdad y el simulacro, la realidad y la ficción, la manipulación de la información y su desenmascaramiento.

La obra de Fontcuberta es hija del franquismo, de las particulares condiciones de manipulación y censura que vivió hasta los 20 años y de la resistencia a esta manipulación, filtradas a través de su ojo artístico y de su visión irónica y metafotográfica de las imágenes que inundan el mundo para informarnos y desinformarnos. El artista ora fotografía una realidad inventada, como en el proyecto que narra la historia de un cosmonauta soviético perdido en el espacio, en el que lo único cierto era su cara camaleónica prestada para dar rostro al cosmonauta; ora fotografía sin trampa ni cartón una realidad real, no manipulada con la cámara, pero descontextualizada lo bastante como para no percatarse a primera vista de que sus *Constelaciones* no son sino fotografías nocturnas de mosquitos e insectos estampados en el parabrisas del coche. Así como Miró, cuando paseaba con la vista dirigida al suelo, donde otros solo veían una piedra él encontraba un *Miró,* Fontcuberta nos descubre que la realidad puede ser el mejor fotomontaje. Una estética mancha de sangre, un hemograma, se transmuta en una obra de arte que despliega la imaginación a la vez que revela ese mundo de sombras en el que nada es lo que parece.

Publicado el 15 de agosto de 2008.

Urbes

Sobre los espacios urbanos en las fotografías de Beate Gütschow

A primera vista, el desolado espacio urbano o suburbano nos resulta vagamente conocido, hay algo en la fotografía que se nos antoja en cierto modo familiar, como si lo hubiéramos visto en televisión o en algún reportaje gráfico de una revista. Todo apunta hacia alguna de esas ciudades de un país emergente, en las que conviven sin solución de continuidad edificios actuales del primer mundo con espacios sin construir, almacenes y descampados, líneas puras y escombros, hormigón y vegetación, y tipos humanos de lo más diverso. En todo caso, la escena tiene un punto apocalíptico muy de nuestra época, un aire de desguace de civilización que nos incomoda y nos recuerda las sombras de nuestra cultura. Quizá el espacio físico de la imagen, la cartografía urbana plasmada en la instantánea, esté más cerca de nosotros de lo que pensamos. Pero resulta imposible identificar la ciudad: ¿por qué no habrán puesto en la cartela de qué lugar se trata? La fotografía lleva por título *S #22*.

«La escena tiene un punto apocalíptico muy de nuestra época, un aire de desguace de civilización que nos incomoda»

Ahora bien, si nos fijamos mejor en la imagen nos percatamos de que no es una fotografía documental sino un montaje fotográfico. La desazón inicial se transmuta en un vivo interés por descubrir los elementos postizos, por constatar la manipulación. Junto a la obra S #22*,* expuesta en el Museo Colecciones ICO de Madrid, en la colectiva titulada *Lugares comprometidos. Topografía y actualidad,* en el marco de FhotoEspaña 2008, hay otras fotografías de la misma serie en las que aparecen duplicados un mismo coche desguazado, alguna figura humana, una palmera. La autora de la imagen, la fotógrafa alemana Beate Gütschow (Mainz, Alemania, 1970), no pretende engañar y reconoce que sus fotomontajes son composiciones que pueden tener hasta un centenar de elementos sacados de imágenes de su archivo fotográfico. En las fotografías de la serie *S* (de *Stadt* o ciudad) hay fragmentos de Berlín, donde vive y trabaja actualmente, de Kyoto, de Chicago, de Nueva York, de Los Ángeles, de Sarajevo, con sus gentes, sus turistas y sus personas sin techo. La aparente imagen documental es en realidad una topografía de ficción, un espacio no menos alienante por ser figurado que nos remite y nos interroga sobre los significados de las ciudades que habitamos, sobre sus zonas inhóspitas, sobre nuestra vida.

Las ciudades fantasma de Gütschow están construidas pieza a pieza, en cierto modo como quien pinta y armoniza los diferentes elementos y personajes de una escena, en un meticuloso proceso de elaboración con las modernas herramientas digitales que facilitan los fotomontajes. Sus imágenes, como las de los otros 10 fotógrafos que participan en la colectiva del ICO, nos plantean qué sentido tiene documentar y comprender los lugares fotográficamente, qué significados latentes contienen las imágenes fotográficas. Las de la serie *S* de Gütschow son imágenes que nos inquietan y nos hacen pensar porque nos hablan de historias reales que ocurren ahora en nuestras urbes.

Publicado el 8 de agosto de 2008.

Cicatrices

Sobre los límites del cuerpo en las *performances* de Marina Abramovic

Los dos cuerpos desnudos colocados frente a frente a modo de quicio apenas dejan espacio para que se cuele una tercera persona por la abertura. No hay ni un pie de separación entre ambos, por lo que para entrar hay que avanzar de perfil, encarándose con el cuerpo de él o con el de ella. El individuo de la foto, consciente o inconscientemente, ha elegido rozarse contra el cuerpo de ella y utiliza su maletín de trabajo como avanzadilla para abrirse hueco entre los dos desnudos. La imagen fue tomada en 1977, en la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bolonia, donde una cámara oculta filmaba esta dificultosa y provocadora entrada del público a la galería. Dentro no había otra cosa que ver que la filmación de la entrada del público a través de esta puerta humana proyectada en diversos monitores. La joven desnuda es la artista serbia Marina Abramovic (Belgrado, 1946), quien con esta *performance,* realizada con su compañero Ulay, pretendía que el público reparara en sus sentimientos hacia los otros cuerpos y en sus actitudes sobre el género y la sexualidad.

«El trabajo artístico de Abramovic ha puesto especial énfasis en la exploración con su propio cuerpo de la resistencia física y moral»

El trabajo artístico de Abramovic ha puesto especial énfasis en la exploración con su propio cuerpo de la resistencia física y moral. Así, por ejemplo, en una *performance* que realizó en 1974 en Nápoles, Abramovic se presentó a los espectadores junto a una mesa repleta de objetos de lo más diverso: cuchillos, agujas, una rosa, una pluma, un látigo, un tenedor, tiritas, azufre, miel, un peine, un pintalabios, agua, una pistola, una bala, pintura, una vela, clavos, cadenas, un hacha, cerillas, tijeras, aceite de oliva…, ofreciéndose para que hicieran con ella lo que quisieran, como se decía en un cartel: «En la mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto». En las seis horas que duró la *performance,* los espectadores le habían rasgado la ropa e infligido numerosos cortes, la habían pintado, le habían puesto una corona de espinas y la habían encañonado con la pistola cargada, hasta que parte del público, consternado por la violencia que la artista soportaba estoicamente, puso fin a la *performance.*

Marina Abramovic es sin duda una de las más importantes y veteranas artistas de la *performance,* un tipo de arte en el que el cuerpo es el mensaje o el soporte del mensaje artístico y que ocurre en un espacio y un tiempo determinados, con y para el público asistente. En su extensa y variada obra ha investigado también sobre la identidad, los arquetipos humanos o la naturaleza del arte, y ha realizado videoinstalaciones, fotografía y escultura, casi siempre usando su propio cuerpo como eje principal para indagar en la compleja y contradictoria naturaleza humana: ¿Quién soy? ¿Quién es el otro? En una entrevista con Jovana Stokic (*Jovana Stokic habla con Marina Abramovic*)[64] cuenta que un día accedió a que le hicieran un retrato, pero el fotógrafo no quería retratar su rostro sino todas las cicatrices de su cuerpo. «Fue de verdad la primera vez que sentí celos por una idea tan buena», reconoce. «Cuando lo vi, pensé que ése era exactamente mi retrato.»

Publicado el 22 de agosto de 2008.

La carne

Sobre la utilización del propio cuerpo como medio artístico

La utilización del propio cuerpo más allá del simple lienzo ha dado lugar en las últimas décadas a manifestaciones artísticas que parecen no tener límites. Hay una gran variedad de *performances* que toman como centro de su propuesta artística las reacciones físicas y psicológicas de cuerpos pintados, tatuados, perforados, colgados, envueltos, maltratados y sometidos a los más diversos estímulos y condiciones. Entre los artistas que se sirven del propio cuerpo y que, en general, se pueden adscribir al movimiento que se ha dado en llamar *body art,* se produce a menudo una desquiciada búsqueda de originalidad. En el caso de la francesa Orlan (Loira, 1947), que se singulariza por haber convertido la cirugía estética en instrumento artístico y su cara en teatro de operaciones, la originalidad radica no tanto en que la artista se convierta en su propia obra o en la espectacularización del acto quirúrgico –esto también lo hacen algunos cirujanos y las televisiones que retransmiten operaciones– como en la crítica de los usos actuales del cuerpo y de la cirugía estética que realiza con la exhibición de las intervenciones quirúrgicas realizadas en su rostro.

«Orlan define su arte carnal como un autorretrato en el sentido clásico, pero realizado con la tecnología de hoy en día»

Orlan ha bautizado su formulación como *carnal art,* para diferenciarla del *body art*. La artista francesa no sacraliza el dolor como hacen tantos *bodyartistas,* sino que deja que los cirujanos estéticos cambien su rostro con anestesia local para que pueda ser ella quien en todo momento dirija el proceso quirúrgico-artístico mientras se transmite en directo a galerías de arte en todo el mundo y se empaqueta digitalmente para su distribución comercial. Orlan define su arte carnal como un autorretrato en el sentido clásico (de hecho, toma prestados rasgos de obras de arte del pasado), pero realizado con la tecnología de hoy en día. Desde que a la edad de 31 años se sometió por necesidad a una primera operación quirúrgica y presentó al público la película de la operación, Orlan se decidió a invertir la relación de poderes entre el cirujano y el paciente para, con un estricto control de sus cirujanos, ofrecer como arte sus hemorragias, sus heridas recién suturadas, sus hematomas y su nueva apariencia facial, siempre transitoria.

Aunque, como ha advertido en su libro *Pensar desde el cuerpo* el cirujano y humanista Cristóbal Pera, la artista francesa banaliza en exceso la cruenta agresión quirúrgica que sufre en sus propias carnes, su *performance* quirúrgica es una aguda crítica de la medicalización de la apariencia y del uso consumista del cuerpo.[65] Ella misma dice que «el arte carnal transforma el cuerpo en lenguaje y trastoca el principio cristiano del verbo que se hace carne por el de la carne hecha verbo». Pero más allá de toda esta retórica, el arte carnal de Orlan, como reconoce Cristóbal Pera, «saca a la luz las contradicciones de la cirugía estética, señala sus preocupantes desviaciones y exageraciones y, probablemente, puede ayudar a reducir el espacio de sus ambigüedades y aclarar sus límites». La parodia es, sin duda, eficaz, pero quizá sea demasiado descarada y descarnada.

Publicado el 4 de agosto de 2006.

Luz

Sobre la mirada del observador en la obra de Olafur Eliasson

Más de dos millones de personas acudieron en 2003 a ver el gigantesco sol artificial instalado en la Sala de las Turbinas de la Tate Modern de Londres. El principal museo de arte contemporáneo del Reino Unido está alojado en una antigua central eléctrica a orillas de Támesis, y esta sala que albergaba los generadores de energía funciona como un atrio de entrada de extraordinarias dimensiones. Sus 3.400 metros cuadrados de superficie y 35 metros de alto estaban inundados por una luz amarillenta que surgía de entre la neblina y procedía de un gigantesco disco luminoso suspendido al fondo de la sala. Los visitantes que entraban en la Tate Modern quedaban sobrecogidos por la presencia de este astro, hasta que acercándose a la fuente de luz desde las galerías abiertas de los pisos superiores podían comprobar que no se trataba de un disco o una esfera, sino de un semicírculo metálico de 15 metros de diámetro que se reflejaba en el techo cubierto completamente por espejos. La fuente de luz eran unas 200 lámparas de sodio amarillentas como las de algunas farolas.

El desenmascaramiento del efecto, la posibilidad de ver los artilugios que generan la situación perceptiva, es marca de la casa del artista danés-islandés Olafur Eliasson, autor de esta instalación. Pero aunque la revelación de los mecanismos materiales que constituían *The weather project* deshacía el hechizo inicial, esa corriente emocional que provocaba en los visitantes del museo y les hacía deambular por la sala hipnotizados por aquel sol frío, tumbarse en el suelo para abandonarse a sus sensaciones y compartir quizá sus experiencias con el visitante de al lado, permitía por otra parte que los observadores fueran más conscientes de sus propias percepciones a la vez que les impelía vagamente, pero sin remedio, a divagar sobre la naturaleza de las cosas. Con este título precisamente, *La naturaleza de las cosas,* Eliasson expone en la Fundación Miró de Barcelona una selección de sus obras, en las que recrea mediante proyectores, espejos y otros medios técnicos diferentes ilusiones ópticas y fenómenos visuales para que sea el espectador quien con su percepción acabe la obra y le dé sentido.[66]

«Ante obras tan desmaterializadas como las de Eliasson cabe preguntarse una vez más qué es el arte y para qué sirve»

Muchas de las obras de Eliasson están constituidas por algo tan inmaterial como es la luz. El propio artista ha reconocido que es la mirada del espectador lo que constituye la pieza. En una de sus obras, *Your sun machine* (1977), simplemente abrió un agujero circular en el techo de la galería Marc Foxx, en Los Angeles, por la que entraba el sol, que se desplazaba lentamente por el suelo y las paredes de la galería, haciendo volar la imaginación de los espectadores hacia quién sabe qué lugares. Ante obras tan desmaterializadas como las de Eliasson cabe preguntarse una vez más qué es el arte y para qué sirve. Y hoy, como en los tiempos de los hombres de las cavernas, el arte sigue siendo ese misterioso resorte que poseen algunas obras, ya sean de luz o de óleo, capaz de transportarnos con la imaginación a otra parte.

Publicado el 29 de agosto de 2008.

La sangre

Sobre su uso artístico como metáfora de la vida y la identidad

En las épocas más naturalistas de la historia del arte, la sangre era roja, de un rojo sangre recién derramada, como el chorro encarnado que fluye del cuello en *Judith cortando la cabeza de Holofernes,* de Caravaggio. Con las vanguardias, la sangre se extravía en la paleta del pintor y toma el color de sus sueños. ¿De qué color es, por ejemplo, la sangre del *Guernica* de Picasso? ¿Hay sangre por el suelo o solo en nuestra mirada? Muchos artistas plásticos han pintado con sangre o la utilizan por sus propiedades matéricas y su simbolismo, como hace por ejemplo la estadounidense Laura Splan, autora de la ilustración de portada del número de noviembre de 2004 de *PLoS Medicine* y de unos delicados dibujos neuroanatómicos realizados con su propia sangre. O, sin ir más lejos, los *Hemogramas* (1998) de Joan Fontcuberta, una sugerente colección de fotografías de gotas de sangre de personas concretas, en las que los conceptos de azar e identidad se encarnan en formas caprichosas.

«La escultura con sangre congelada acierta a mostrar la transitoriedad de la vida y su actual dependencia de la tecnología»

Pero quizá la utilización más extrema y original de la sangre, como metáfora de la vida y la identidad, es la que ha hecho el escultor británico Marc Quinn (Londres, 1964). Este artista, perteneciente al grupo de los Young British Artists (yBa) que revolucionaron el panorama artístico británico a principios de la década de 1990, llevó el autorretrato escultórico más allá de donde nadie lo había hecho. A la edad de 27 años, a partir de un molde de su cabeza, Quinn realizó un busto que alcanzó enseguida una gran notoriedad. Para esta obra utilizó como material su propia sangre solidificada, cinco litros en total (el contenido aproximado del cuerpo humano) extraídos a lo largo de cinco meses. Su autorretrato *Self,* que se ha exhibido en la Saatchi Gallery de Londres, entre otros lugares, se presenta en el interior de una urna de cristal apoyada sobre un pedestal que en realidad es un refrigerador para mantener estable esta escultura orgánica. Sin el suministro eléctrico, la sanguinolenta cabeza de Quinn perdería su forma humana y se convertiría en un deshecho amorfo. Tal y como se puede contemplar en su urna, el busto es de un realismo extraño y sobrecogedor una vez que se sabe el material del que está hecho. Su color no es el de la sangre fresca sino de un negruzco pútrido o descompuesto, como el de un cadáver que ha sido exhumado para su contemplación. Sin embargo, el semblante no parece el de un muerto, si acaso el de un durmiente, y el rostro impacta por su serenidad y belleza.

Lejos de la inmortalidad que dan la piedra o el mármol, la escultura con sangre congelada acierta a mostrar la transitoriedad de la vida y su actual dependencia de la tecnología. La sangre, además de ser una metáfora de la vida y de la muerte, es asimismo un signo relevante de lo que llamamos identidad. Este fetiche artístico y social tiene sin duda múltiples caras, pero si la sangre se renueva constantemente y si, a la postre, no conservamos en nuestro cuerpo ni una sola molécula de nuestra infancia, ¿qué es entonces la identidad?

Publicado el 11 de agosto de 2006.

Comunión

Sobre la dialéctica entre la geometría y la emoción en la obra de Scully

Un buen número de cuadros del pintor abstracto Sean Scully (Dublín, 1945) llevan por título *Union.* Pero más allá del título, una de las constantes de su pintura es la tensión por la búsqueda de la unidad y la dialéctica entre los opuestos. En las obras de Scully, de quien la Fundación Miró de Barcelona hace ahora una retrospectiva,[67] hay siempre un diálogo entre la geometría y el gesto, entre la línea y el color, entre la idea y la emoción. Este choque entre lo abstracto y lo material, entre lo geométrico y lo emocional, es un estímulo para la meditación: los ojos del espectador tienden a evadirse por las líneas de fuga que delimitan las características bandas de color de sus pinturas abstractas, unas líneas que se han hecho cada vez más imprecisas y sugerentes, manifestándose como si fueran cortes o cicatrices en la carne de la pintura.

La pintura de Scully es muy carnal, con un gran espesor de pintura, logrado mediante sucesivas capas de color que el artista aplica en húmedo sobre húmedo, sin dejar secar la capa de abajo. Por eso sus colores son difíciles de definir y casi de nombrar; son tonos impuros, húmedos y un punto nocturnos por la presencia del negro y el blanco. El verde o el rojo que percibe el ojo en la última capa no son en sí mismos ni verde ni rojo, sino la epidermis de una piel gruesa cuyo sedimento temporal de colores aflora por los bordes y desafía la geometría del cuadro. Esta lucha violenta entre lo abstracto y lo carnal, entre las líneas ortogonales y las emociones que expresa el color es lo que aporta misterio a los cuadros de Scully y les conecta con el mundo real.

Al artista no le interesan conceptos como la armonía o la perfección, propios del mundo de las ideas, sino más bien sus contrarios, o en todo caso la dialéctica entre unos y otros. La armonía en la abstracción geométrica, según él, es algo muerto, algo que resulta demasiado fácil y que realmente no produce nada ni aporta nada al espectador; lo que él busca es crear una experiencia, una situación que pueda ser completada por quien ve sus obras. Reconoce que aspira a representar el mundo, pero no como lo hace un pintor figurativo, sino más bien produciendo un impacto, una impresión de muchas cosas al mismo tiempo: «Partiendo de la geometría, que de hecho es nuestro mundo mental, el de la arquitectura y las matemáticas, quiero estructurar el mundo, resolver la diferencia entre el mundo geométrico y el cultural, en perfecta comunión».

> «La abundancia de ventanas y dípticos son fórmulas recurrentes para expresar el antagonismo, la permanente dualidad en su vida y obra»

Esta comunión, casi sagrada, entre fuerzas opuestas es la aspiración inalcanzable de Scully. La abundancia de ventanas y dípticos –realizados en habitaciones separadas y en situaciones emocionales diferentes– son fórmulas recurrentes para expresar el antagonismo, la permanente dualidad en su vida y obra, relacionada con su condición de inmigrante irlandés en Londres desde niño y sus sentimientos encontrados de integración y exclusión. Lo que hace tan humana la obra de Scully, lo que impacta y transforma al espectador, es precisamente está búsqueda de comunión entre el espíritu y la carne.

Publicado el 31 de agosto de 2007.

Cortinas

Sobre el misterio de las apariencias en la pintura de Bacon

El pintor británico Francis Bacon (1909-1992), uno de los más sobresalientes de la segunda mitad del siglo xx, intuía que ciertas imágenes pictóricas se introducen en el cerebro del espectador de forma más directa e inmediata, con más violencia y eficacia. Esas imágenes, sospechaba, no son precisamente las más realistas, en sentido pictórico, sino más bien otro tipo de representaciones vagamente figurativas, de un cierto realismo distorsionado, en las que se reconocen el cuerpo humano y sus movimientos. Buscaba, en cierto modo, representar las imágenes primordiales que centellean en la conciencia antes de ser asimiladas y entendidas por la razón. Toda su obra es un intento de descorrer la cortina que nos impide acercarnos a esas imágenes. Y quizá por eso tantos cuadros suyos están recorridos por veladuras verticales de pintura, por retazos de cortinas que ocultan el gran misterio de las apariencias, un asunto que ahora interesa por igual a los artistas y a los neurocientíficos.

«Buscaba representar las imágenes primordiales que centellean en la conciencia antes de ser asimiladas y entendidas por la razón»

El discurso verbal de Bacon está, sorprendentemente, repleto de alusiones al sistema nervioso. Aunque descreía profundamente de la capacidad de la palabra para explicar la pintura, sus palabras suelen ser bastante claras, especialmente en las conversaciones que mantuvo durante más de dos décadas con el crítico David Sylvester.[68] «Cuando te miro sentado a la mesa frente a mí», le decía a Silvester en una entrevista, «no solo te veo a ti, veo también toda una emanación relacionada con la personalidad». La representación pictórica de esta realidad sentida o percibida, del misterio de las apariencias, sin caer en lo ilustrativo o fotográfico, tiene mucho que ver, según Bacon, con el propio sistema nervioso. «Mi intención es construir imágenes partiendo directamente de mi sistema nervioso y con la mayor exactitud posible», afirmó. Aunque solía trabajar con fotografías, entre ellas las de Muybridge y algunas de libros médicos, esto es simplemente un recurso personal e instintivo para sacar esa imagen interior que ronda su conciencia y define su subjetividad. Lo más original de su obra es, probablemente, la representación de la expresión entre rabiosa y desesperada de muchas de sus figuras humanas, como por ejemplo las de sus *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión* (1944), el tríptico con el que arranca su obra.

Bacon es, sin duda, un pintor violento, de una violencia expresiva singular. Toda su vida quiso pintar un grito y al final reconoció su fracaso. En su estudio, entre el desordenado material de trabajo de este pintor profundamente ordenado, había fotografías de gritos y de gente furiosa. Pero había también una de un famoso anuncio de cigarrillos *Silk Cut* de una revista de 1989 en la que aparece una cortina púrpura. Bacon creía que casi siempre vivimos una existencia velada, a través de velos. «A veces pienso», dijo un día, «cuando dicen que mi obra parece violenta, que quizá haya sido capaz en ocasiones de correr uno o dos velos o cortinas».

Publicado el 12 de agosto de 2005.