



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Entre la vida y el arte: proyectos artísticos de los 90 que se conciben desde y para las personas

M. Montserrat López Páez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

ENTRE LA VIDA Y EL ARTE

Proyectos artísticos de los 90
que se conciben desde y para las personas

M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ

Director de la tesis
Dr. ALBERT VALERA

Programa de Doctorado
"Escultura contemporánea.
La articulación de la diversidad"
Bienio 1997-99

Departamento de Escultura
Facultad de Bellas Artes
Divisió de Ciències Humanes i Socials
Universitat de Barcelona

— |

| —



— |

| —

Gracias a: Lali Almonacid, Esther Barrachina, Ángel Corral,
Montserrat Cunillera, Anna González, Lidia Górriz,
Eulàlia Grau, Oriol Gual, Carles Maurici, Montserrat Rectoret,
Laura Salvador, Núria Tresserra, Marta Vega, Albert Valera.
Y muchísimas gracias a Lluís Pera y a Ada.

Al plantearme la redacción de esta tesis, surgió inmediatamente una primera duda. ¿Debía marcar la distinción genérica y usar sistemáticamente –o/–a en cada ocasión? Me parecía que esta opción recargaba en exceso la expresión y dificultaba la fluidez de la lectura. Por ello me he decantado por la consideración lingüística normativa que especifica que en castellano el masculino engloba el femenino. Ahora bien, en espíritu cada masculino, cada el otro debe ser entendido como masculino/femenino, como el otro/la otra. Creo importante puntualizar este aspecto dado el propio título y planteamiento de la tesis.

Índice

- 7 Introducción
- 18 1. Lo intangible de la belleza en el relato de lo cotidiano: “Les Aveugles” (“Los ciegos”), de Sophie Calle
- 36 2. El relato de un proceso o la historia de un proyecto: “Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say” (“Signos que dicen lo que quieres decir y no signos que dicen lo que otra persona quiere que digas”), 1992-93, de Gillian Wearing
- 56 3. *Work in process* e interrelación de proyectos a través de la crónica de una exposición, “Revelat-s”, y del proyecto “Home Channel”, de Ángel Corral
- 76 4. Entre la continuidad y la ruptura del documentalismo: “Pretty Ribbons” (“Lazos bonitos”), por Donigan Cumming
- 98 5. Diversidad testimonial (bien atendida y entendida): “Living Solo” (“Viviendo solo”), de Adrienne Salinger
- 114 6. *Pars pro toto* para una versión actualizada de un imaginario: “Mujer joven (99-01)” de Montse López
- 132 7. Plasticidad vs. plasticidad en un encuentro entre un proyecto y la situación social con la que se interactúa: “Saját szemmel/inside out” (“Adentro afuera”), de Big Hope
- 156 Conclusiones
- 190 Bibliografía

Introducción

Breve apunte histórico. Años 90 o la década del nacimiento de un nuevo mundo: reciente caída del Muro de Berlín (9 de noviembre de 1989), desintegración de la Unión Soviética a finales de 1991, fin de la 'guerra fría' y del comunismo en Europa Oriental, nacimiento de la Unión Europea en 1993 y consecuentes reajustes en su mapa político a causa de la reunificación de Alemania y la desmembración del bloque soviético, Paraguay y Chile estrenan democracias en 1989 y en 1990 respectivamente, Guatemala finaliza su guerra civil en 1996, continúa vigente el conflicto palestino-israelí, Oriente Medio dividido frente a la 'Guerra del Golfo Pérsico', recuperación progresiva de la economía de la República Popular China, globalización de mercados y supremacía del capitalismo, una Internet consolidada deriva en la "Supercarretera de la información" con la ayuda de nuevos avances tecnológicos, los descubrimientos digitales desbancan a los analógicos a las puertas del nuevo siglo, descubrimiento del mapa genético y mejoras en el tratamiento de algunas enfermedades sin curación hasta la fecha, ensayos de clonación animal, etc. Se cierra paréntesis.

En 1992, el antropólogo francés Marc Augé¹ califica la situación actual en que vivimos de *sobremodernidad* en un intento de establecer una categoría de la postmodernidad más delimitada y con ello más asumible para su posterior estudio. La *sobremodernidad* se caracteriza, según este autor, por la coexistencia de *las tres figuras del exceso: la superabundancia de acontecimientos* (o el exceso de acontecimientos), *la superabundancia espacial* (el empequeñecimiento de las distancias planetarias, el aligeramiento de los trayectos, la superabundancia de las imágenes...) y *la individualización de las referencias* (o el regreso al ego, la vuelta hacia el individuo).

El artista contemporáneo, por su parte, refleja claramente esta situación en su producción. Durante las últimas décadas, y aún a riesgo de sim-

plificar en exceso, hemos asistido en materia artística a la convivencia de un sinfín de discursos, planteados a través de un gran repertorio de medios, con un auge importante de las nuevas tecnologías, y en torno a un protagonista indiscutible: el individuo o, en palabras de E. Mira, "el sujeto como última certeza frente al desconcierto"².

El presente estudio versa sobre un modo de proceder o una actitud artística que se sitúa en las coordenadas reseñadas y que participa de una manera muy especial de ese volver nuevamente la mirada hacia el individuo.

Ya desde el título de esta tesis, "Entre la vida y el arte. Proyectos³ artísticos de los 90 que se conciben desde y para las personas", se acota el espacio temporal de la misma al tiempo que

se enuncia a su principal objeto: presentar e incluir, en el ámbito de investigación de las artes visuales, una serie de propuestas plásticas de finales del siglo XX que centran su interés en las formas de vida de la contemporaneidad, y más en concreto, en las formas de vida de la alteridad o del 'otro'⁴. Ese otro se entiende como el individuo o conjunto de individuos que, al pertenecer a un grupo minoritario o anónimo, resulta a menudo *invisible* para la sociedad que lo acoge. Pero además estos proyectos cuentan con la singularidad de aproximarse al otro desde la perspectiva, las vivencias y los sentimientos de ese mismo otro; pues, tras ellas subyace la idea de que sólo mediante una perspectiva múltiple es posible repensar la complejidad de una sociedad, desde su misma base, diversa. Así, repensar al otro equivale a repensar el propio yo o, en otras palabras, nuestra identidad, tanto individual como colectiva.

Esta investigación parte de un punto de vista dual, el de agente actor y el de atento espectador de la praxis del arte. En relación al papel de agente actor debe mencionarse aquí la deuda de este estudio para con el proyecto de autoría propia "Mujer joven (99-01)"⁵, al que se dedica uno de los capítulos siguientes. En 1996, mo-

mento en que tiene lugar su primer bosquejo, la información existente en este país sobre una línea de trabajo similar resultaba tan escasa que, una vez inmersa en su ejecución, su autora emprendió, en paralelo, una concienzuda búsqueda documental; una investigación que todavía hoy perdura y de la que forma parte la presente propuesta doctoral. Confiamos, pues, en que esta tesis dé respuesta a algunos de los interrogantes que se han ido planteado a lo largo de estos años, pero y asimismo que ésta sugiera nuevas cuestiones que puedan ser abordadas en investigaciones venideras.

Al doble papel de agente de actor-espectador de la praxis artística, o lo que es lo mismo, a la acción y a la contemplación del arte, se unen el análisis y la reflexión sobre producciones contemporáneas que, en mayor profundidad, la autora de este ensayo ha podido desarrollar gracias a su labor como profesora en este ámbito específico.

La actitud artística pretendida por esta tesis cuestiona cualquier remanente histórico-artístico del arte conceptual, del que por otro lado, e irremediabilmente, es deudora. E igualmente, concurre con las corrientes estéticas predominantes del momento: la estética relacional y el

arte contextual. En consecuencia, como fuentes bibliográficas imprescindibles para la elaboración de este estudio, figuran la *Esthétique relationnelle*⁶ de Nicolas Bourriaud y *Un art contextuel*⁷ de Paul Ardenne. Debe advertirse, sin embargo, que los primeros textos consultados al respecto fueron los anglosajones *Mapping de terrain*⁸, editado por Lucy R. Lippard, y *¿But this is art?*⁹, por Suzanne Lacy. Ambos aparecen parcialmente traducidos en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*¹⁰. Además, a estas fuentes se añaden otros textos que se centran sobre todo en las maneras de pensar actuales, aún y perteneciendo a otras áreas de conocimientos. A modo de ejemplo, baste recordar el texto de Augé, cuya reseña abre esta introducción.

Entre el material relevante para la confección de este trabajo se hallan también determinados eventos expositivos, entre los que ocupa un lugar destacado la exposición colectiva “Miradas impúdicas”¹¹, celebrada en la Sede Cultural de la Fundació “la Caixa” de Barcelona en la primavera del 2000. Esta muestra, comisariada por Rosa Olivares, desvela la cotidianidad o el relato de lo vivido como el asunto principal de las manifestaciones artísticas que incluye. Igual importancia tuvieron otras dos colectivas: “Procesos docu-

mentales. Imagen testimonial, subalternidad y esfera pública”¹², celebrada en La Capella en verano de 2001 y comisariada por Jorge Ribalta; y “Ficciones’ documentales”¹³, organizada por la Fundació “la Caixa” en 2004 y comisariada por Marta Gili y Jean-Pierre Rehm. Estas dos últimas exposiciones plasman las fricciones entre la realidad y la ficción a la hora de abordar lo cotidiano como materia artística.

Sin embargo, y en mayor medida, resultó de gran estímulo para esta investigación conocer en primera persona la producción de algunos artistas, cuyas monográficas celebradas en nuestro país posibilitaron observar el trato deferencial que sus autores concedían a la alteridad. Entre ellas, merecen una mención especial las monográficas de Sophie Calle¹⁴ y de Gillian Wearing¹⁵, organizadas por la Fundació “la Caixa” en 1997 y en 2001 respectivamente, así como la dedicada a Renée Green¹⁶ por la Fundació Tàpies en el año 2000.

En referencia a la documentación que incluye la propia tesis, debe aclararse que todos los proyectos han sido apreciados en su formato expositivo así como consultados en sus respectivas publicaciones. Se consideraba ésta una

condición imprescindible para poderlos abordar con el rigor necesario. Para la mejor comprensión de este estudio, en estas páginas se incluye una parte representativa de las obras, acompañada de sus traducciones correspondientes. Igualmente se concede aquí un lugar destacado a los escritos de los propios artistas, con tal de hacer prevalecer sus palabras y a fin de evitar posibles interpretaciones de interpretaciones. La mayor parte de este material es inédito en nuestro país.

Y para dilucidar la actitud artística que versa sobre la alteridad y se construye a partir del otro, este estudio propone refrendarla a través de una revisión detenida de siete proyectos concretos firmados por Sophie Calle, Angel Corral, Donigan Cumming, Dominic Hislop y Miklós Erhardt (del colectivo Big Hope), Montse López, Adrienne Salinger y Gillian Wearing. La tesis cuenta con siete capítulos en total. Cada uno de ellos está dedicado a un proyecto y a un aspecto relevante del mismo que, su vez, se erige en denominador común compartido por la totalidad de las propuestas. El epígrafe de cada apartado anuncia el nombre de la obra junto al aspecto destacado de la misma. Cada capítulo, pues, se concibe como una unidad autónoma centrada en una

aproximación a un proyecto dado. La lectura correlativa de todos ellos permite extraer una serie de concomitancias propias de la manera de proceder que nos ocupa.

La relación de los capítulos es la siguiente:

1. Lo intangible de la belleza en el relato de lo cotidiano: “Les Aveugles” (“Los ciegos”), de Sophie Calle

Este capítulo versa sobre el primer trabajo de la artista francesa que se expone en territorio español. En él, Calle interpela a un grupo de invidentes (el otro) nada menos que acerca de la belleza. Tras la compilación de las respuestas, la artista reformatea el material obtenido y resuelve la propuesta de una manera impecablemente bella. De hecho, si revelar la belleza de lo cotidiano es una de las constantes más destacadas de la producción de Calle, cuanto más no resultará en este trabajo que se vertebra alrededor de lo bello.

A través de este proyecto se introduce el primer rasgo común de la manera de proceder que nos ocupa. Pues si, como se apuntó, este arte centra su interés en las formas de vida de la contemporaneidad y, en particular, en las formas de vida

del otro, las propuestas recogidas en estas páginas perciben y reclaman la belleza justamente de esa vida. Aún y desestimando el tratamiento exquisito que Calle confiere a la presentación pública de sus proyectos, “Les Aveugles” ejemplifica este asunto por partida doble, tal y como veremos en este primer capítulo. Una de las hipótesis de partida de este estudio es que tras todos los proyectos, lo mismo que tras el de Calle, subyace la idea de desvelar la belleza en el relato de la cotidianidad del otro.

2. El relato de un proceso o la historia de un proyecto: “Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say” (“Signos que dicen lo que quieres decir y no signos que dicen lo que otra persona quiere que digas”), 1992-93, de Gillian Wearing

Este es el primer proyecto por el que Wearing logra reconocimiento a nivel internacional. En “Signs...” la artista solicita a un grupo de urbanitas anónimos de la ciudad londinense que escriban algún pensamiento sobre una hoja de papel en blanco junto a la que seguidamente les fotografía.

Este capítulo reconstruye el proceso de creación y consecución del propio “Signs...” gracias al

rastreo de las palabras de Wearing, extraídas de sus conversaciones con distintos críticos y comisarios. En ellas, la artista insiste en el proceso como parte fundamental del proyecto entendido como tal.

Se diría que cuando la materia del arte es la vida, el proceso creativo de la obra se solapa con el proceso vital de su creador y, como resultado, ambos se redimensionan y magnifican. No es de sorprender, por tanto, que Wearing, lo mismo que los restantes artistas aquí referidos, reclame la atención sobre el aspecto procesual. En la mayoría de los casos este proceso permanece oculto. Si no es así, y tras sopesar las dificultades que plantea mostrarlo, el artista considera su narración por escrito como la mejor de las soluciones para visualizarlo. En esta tesis se hará lo propio con “Signs...”. Con el relato de uno de entre los siete recogidos en este estudio, se atiende la reivindicación por parte del artista de la importancia del proceso.

3. Work in process e interrelación de proyectos a través de la crónica de una exposición, “Revelat-s”, y del proyecto “Home Channel”, de Ángel Corral

El recorrido por esta monográfica del artista, que termina con “Home Channel”, nos permite

vislumbrar las conexiones entre sus distintas propuestas. De hecho, “Home Channel” establece un puente entre dos momentos distintos de la obra del artista: la incluida en “Revelat-s” y su creación anterior. La interrelación de proyectos constituye otro rasgo común de la actitud artística que nos ocupa, vinculado intrínsecamente al concepto de *work in process*.

Recapitemos: dado que el asunto del arte es la vida del otro y puesto que el proceso creativo se halla imbricado en el artístico, en el arte, como en la vida misma, todo está siendo y todo está relacionado. Los procesos artísticos aquí referidos, enraizados en la experiencia vital de sus autores, se hallan en un estado de *work in process* permanente. Prueba de ello es que los proyectos suelen adoptar una resolución formal no definitiva para sus exposiciones puntuales al público-espectador. Igualmente sus conceptos, temas y formatos se nos aparecen en un vaivén incesante; saltan de una propuesta a otra, se retoman, se versionan o se renuevan a lo largo de toda una trayectoria artística, igual que sucede en una trayectoria vital cualquiera. En otras palabras, en el arte, como en la vida, todo está relacionado.

4. Entre la continuidad y la ruptura del documentalismo¹⁷: “Pretty Ribbons” (“Lazos bonitos”), por Donigan Cumming

El cuarto capítulo toma el nombre de un texto¹⁸ del propio artista y nos permite reflexionar sobre un nuevo aspecto: los límites entre la realidad y la ficción en la representación. Aunque este asunto sea atribuible a casi toda la producción artística actual, toca muy de cerca la de este estudio. En el texto aludido, Cumming advierte sobre esta cuestión, identificando, como rasgo fundamental de su trabajo, la co-presencia de la continuidad del documentalismo social y de la ruptura atribuida al quehacer artístico. Dicha coexistencia se plantea ya, según el artista, desde su *opera prima*, “Pretty Ribbons”, en el que fotografía a una viuda anciana durante los últimos doce años de su vida. El registro, en este caso fotográfico, de Nettie, la protagonista, constituye el material del proyecto mismo, que para su posterior exhibición se encapsula en múltiples formatos.

Recordemos de nuevo que el asunto del arte es la vida del otro y, más aún, que la vida del otro se contempla desde la perspectiva y la vivencia del otro. La vida y el registro testimonial de las personas constituyen, pues, el sujeto y el obje-

to de este tipo de proceder. No cabe duda de que éste parte de la realidad para su representación. Ahora bien, y a diferencia de otras ópticas que practican procedimientos similares, todos los proyectos aquí reunidos participan en idéntica medida de la intención del artista, que los guía y construye de principio a fin, aunque se trate éste –como ya se apuntó– de un desenlace en ningún caso concluyente. Todo ello garantiza la co-presencia, referida por Cumming, en este tipo de representaciones.

5. “Diversidad testimonial (bien atendida y entendida): “Living Solo” (“Viviendo solo”), de Adrienne Salinger”

En esta propuesta la artista norteamericana interpela a un grupo de compatriotas acerca de cómo viven y sienten el vivir a solas en la sociedad occidental de fin de siglo. De todos y cada uno de sus interlocutores, por separado, Salinger toma registros audiovisuales que después organiza en formatos múltiples para su exhibición al público-espectador.

Este trabajo muestra la gran consideración hacia el otro propia de la actitud artística refrendada por esta tesis. Así, el registro testimonial se descubre como el único material posible a partir

y sobre el cual construir el proyecto. La artista, sabedora del preciadísimo valor de dicho material, extrema su atención en las capturas del mismo. Como resultado, y a fin de constatar que sólo a través de una representación múltiple puede evidenciarse la situación vital que se propone mostrar, dispone los registros uno tras otro sin más añadidos. Salinger, repara, lo mismo que los demás artistas incluidos en esta páginas, en que, pese a la aparente homogeneidad del otro, éste resulta siempre único y diverso en su posición frente a una singularidad dada.

6. Pars pro toto para una versión actualizada de un imaginario: “Mujer joven (99-01)” de Montse López

Este proyecto dirige la mirada sobre un grupo de jóvenes treintañeras residentes en Barcelona en pleno cambio de siglo. Como los anteriores trabajos, recoge varios registros audiovisuales de todas y cada una de ellas. La contemplación de la suma de testimonios busca repensar la identidad de la joven mujer contemporánea. De hecho, “Mujer joven (99-01)” integra una trilogía de propuestas de la misma artista relativas a la feminidad que, en su conjunto, pretende suscitar asimismo la revisión del imaginario femenino. Pero, y desde una perspectiva más amplia, puede argumentarse

que todos los trabajos de artistas coetáneas que versan sobre cuestiones relativas a la mujer de nuestra época contribuyen a una revisión y actualización permanente de este imaginario.

Precisamente, contribuir a la actualización de imaginarios o lugares comunes desde los que repensarnos es una de las tareas compartidas por la praxis artística de esta tesis. En este ensayo se contempla únicamente una de ellas, pero la fórmula puede trasladarse al resto de proyectos. Así, por ejemplo y en referencia a “Living solo”, tratado en el capítulo anterior, cabe afirmar que éste traza un imaginario renovado de aquellos cuya opción vital en nuestra sociedad actual consiste en vivir a solas.

7. Plasticidad vs. plasticidad en un encuentro entre un proyecto y la situación social con la que se interactúa: “Saját szemmel/inside out” (“Adentro afuera”), de Big Hope

La primera propuesta del colectivo Big Hope, de reciente constitución en aquel momento y que en realidad solo firman dos de sus integrantes, es un proyecto que aborda la manera de vivir de un grupo de indigentes de otra ciudad europea, en este caso del Este, Budapest. Compendia una treintena de testimonios vitales que

otros tantos sin techos elaboran de ellos mismos. En esta propuesta, a diferencia de las anteriores, el otro elaboran íntegramente sus respectivos registros testimoniales.

La segunda particularidad de “Saját szemmel/inside out” radica en que persigue la adhesión al grupo social y a la sociedad misma en la cual se inscribe y a la cual se adscribe. La maleabilidad o plasticidad de la propuesta, concebida como una serie de gestos o intervenciones, contribuye a esta adscripción. El título de este capítulo refiere dicha plasticidad contra o versus otra no menos notable, la flexibilidad de los artistas que construyen un proyecto desde el otro.

No olvidemos que se trata de una plasticidad, en último término, consustancial a la actitud artística pretendida. Resulta imprescindible para la consecución de unos proyectos que, como el título de la tesis indica, se generan desde las personas, es decir, desde el otro. Pero y también para ellas. El proyecto “Saját szemmel/inside out” alcanza la revisión de un imaginario concreto, desde la perspectiva del otro implicado. Repensar los imaginarios desde la visión que el otro posee de sí mismo tal vez sea una de las contribuciones posibles del arte a la sociedad.

Junto a los ítems acabados de destacar, en cada capítulo se alude igualmente a otros aspectos compartidos por esta manera de proceder del arte objeto de esta tesis. Asimismo, además de los siete proyectos detallados, se citan otras obras de referencia, ampliando de este modo el número de trabajos que participan de esta particular tipología. Entre ellos aparecen propuestas de Antoni Abad, Jordi Canudas, Rochelle Costi, Marcelo Expósito, Pere Formiguera, Alicia Framis, Eugeni Güell y Consol Rodríguez, Dona Ann McDams, Katharina Mouratidi, Tanit Plana y Vida Yovanovich, entre otros.

Y para cerrar esta introducción, no resta sino añadir que toda revisión, comentario, crítica o exposición de obra corre un riesgo extensible a cualquier trabajo de esta índole. J. Fernández Arenas, al reflexionar sobre lo que le ocurre a la obra de arte cuando se recrea y vuelve a ser consumida, cuando con el cambio varía inevitablemente su significado como consecuencia de la alteración de su tiempo, su lugar y sobre todo de su vínculo específico con el espectador de aquel su momento, nos advierte de que a veces “se olvida la vida, el goce, la función significativa o simbólica que dio origen a esos artefactos, para quedarse sólo con la imagen externa de

esa vida”¹⁹. Conscientes de ello, de la desvinculación de la obra de “lo vivido” cuando se recrea, este trabajo desea dedicar una especial atención a todo aquello que conforma “lo vivido”, al momento de las obras, al de las experiencias compartidas por artistas y público, revivirlas si es posible, para de evitar desvincularlas por completo de su existir, porque, entre otras cosas, el arte no se concibe sin la vida y menos todavía, si cabe, el arte de este estudio, que en efecto no puede concebirse sin la vida ni obviamente sin el otro.

NOTAS

1. Marc Augé, *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, pág. 46.
2. Enric Mira Pastor en su artículo “Nuevos nombres”, en la revista *Lápiz*, nº 143, mayo 1998, pág. 55. Mira se refiere en él a una generación de artistas españoles en activo durante el último decenio del siglo XX. Mira Bernabeu, María Bleda y José M. Rosa, Daniel Canogar, Mabel Palacín y Marc Vilaplana, Juan Urríos, Eulàlia Valldosera y Javier Vallhonrat, entre otros, figuran en su relación de estos nuevos artistas. Todos ellos, principalmente a través del medio fotográfico, vuelven la mirada hacia el individuo: “Una mirada (que) será a la vez analítica y afectiva, ideológica pero introspectiva, centrada en elementos compartidos de su identidad pero teniendo como referencia los de su singular personalidad” (pág. 57).
3. La reivindicación del término *proyecto* para denominar las manifestaciones artísticas es una constante de los artistas cuyos trabajos recoge este estudio. Ellos evitan el histórico “obra de arte” e incluso el ya no tan reciente de “producción artística”, acuñado a resultas del boom de la venta de la década de los 80.

La producción de Sophie Calle es una de las primeras referida en términos de proyectos, aunque su mención se haga desde el ámbito de la ficción por Paul Auster. Además la utilización del vocablo se intensifica al ser empleado de manera generalizada por críticos, comisarios y exposiciones. Así, y continuando con el ejemplo de S. Calle, Manel Clot menciona, en su texto para el catálogo de la primera gran monográfica de la artista en nuestro país, la metodología de trabajo de esta artista como proyectos. Véase Manel Clot, "Relatos privados, dispositivos ficcionales y autobiografías retóricas", en el catálogo *Sophie Calle. Relatos*, Fundación la Caixa, Barcelona, 1996.

4. El otro o la alteridad es un concepto filosófico y psicológico hartamente complejo para tratar en una tesis de bellas artes pero se torna imprescindible para nombrar a las personas que participan del tipo de proyectos que aquí nos ocupa.

5. "Mujer joven (99-01)", de Montse López Páez, es un proyecto presentado bajo el aspecto formal de instalación fotográfica en la Capella, Calle Hospital, 56, Barcelona, del 22 de marzo al 16 de abril de 2001.

6. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Paris, 2001.

7. Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Chapms-Flammarion, Paris, 2004.

8. Suzanne Lacy, *Mapping de Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.

9. Nina Felshin, *¿But this is art?. The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle, 1995.

10. VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

11. "Mirades impúdiques", celebrada en el Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", Barcelona, 2000.

12. "Procesos documentales. Imagen testimonial, subalternidad y esfera pública", en La Capella, del 13 de junio al 22 de julio de 2001, dentro del marco de "Experiencias", la primera edición de la "Trienal Barcelona Art Report 2001", impulsada por el Ajuntament de Barcelona y organizada por el Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), el Museu d'Art Contemporani de Barcelona

(MACBA) y el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

13. "Ficciones' documentales", CaixaForum, Barcelona, del 10 de marzo al 27 de junio de 2004. Exposición producida y organizada por la Fundación "la Caixa" y comisariada por Marta Gili y Jean-Pierre Rehm.

14. "Sophie Calle. Relatos", Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", Passeig de Sant Joan, 108, Barcelona, del 14 de febrero al 27 de abril de 1997. Exposición organizada y producida por la Fundación "la Caixa" y comisariada por Manel Clot, que muestra la obra de Sophie Calle (París, 1953) del período comprendido entre 1979 y 1996.

15. "Gillian Wearing". Exposición co-producida por la Fundación "la Caixa" y el Centro Galego de Arte Contemporáneo en colaboración con la Serpentine Gallery de Londres. Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa", Serrano, 60, Madrid, del 9 de febrero al 1 de abril de 2001.

16. "Sombras y señales/ Shadows and signals. Renée Green", Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Aragón, 255, del 21 de enero al 26 de marzo de 2000. Exposición organizada y coordinada por la Fundación Antoni Tàpies y comisariada por Nuria Enguita Mayo, que presenta dos proyectos iniciados por la artista afroamericana durante los 90, "Some Chance Operations" y "Partially Buried in Three Parts". Este último fue uno de los primeros trabajos considerados para este ensayo al reivindicar la conversación como elemento vertebrador de la obra.

17. Parafraseando el nombre de una conferencia de Donigan Cumming en "Donigan Cumming. CONTINUITÉ ET RUPTURE", abril de 2000. Texto de la conferencia pronunciada por el artista con motivo la tournée francesa de idéntico nombre, una serie de tardes de vídeos organizadas por el Centre Cultural Canadiense y Tansat Vidéo, presentadas en París, Hérouville Saint-Clair, Strasbourg y Marsella, del 25 de octubre al 2 de noviembre de 1999. Véase http://www.hoschamp.qc.ca/article.php?id_article=46.

18. Op. cit. nota 17.

19. José Fernández Arenas (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, colección Palabra plástica, nº 10, Anthropos, Barcelona, 1988, pág. 9.

SOPHIE CALLE

GILLIAN WEARING

ÁNGEL CORRAL

DONIGAN CUMMING

ADRIENNE SALINGER

MONTSE LÓPEZ

BIG HOPE

1. Lo intangible de la belleza en el relato de lo cotidiano:
"Les Aveugles" ("Los ciegos") de Sophie Calle

SOPHIE CALLE

1953, París
Vive y trabaja en París

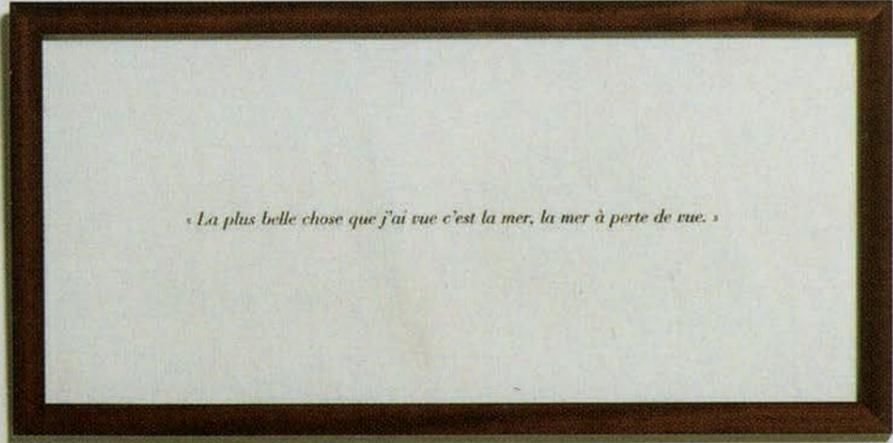
"Les Aveugles", 1986

Instalación (medidas variables) formada por 23 conjuntos compuestos cada uno de ellos por un texto enmarcado (40 x 80 cm.), una fotografía en b&n enmarcada (41 x 31,5 cm.), una fotografía en color enmarcada (56 x 80 cm.) y un estante.

Colección Centre Pompidou, París.

Breve descripción del proyecto:

En Francia y Australia y a lo largo de 1986, S. Calle interroga a 23 ciegos de nacimiento sobre su concepción de la belleza. Con sus descripciones, compone 23 conjuntos integrados respectivamente por un retrato fotográfico de cada invidente (enmarcado), una definición de belleza impresa sobre fondo blanco (texto enmarcado) y entre una y tres recreaciones fotográficas (sólo en el último grupo no figura ninguna) realizadas a partir de las definiciones escritas, *a modo de ilustraciones* de los textos (fotos en color enmarcadas).





El presente capítulo es una aproximación a uno de los primeros proyectos de Sophie Calle, "Les Aveugles". Se abre la tesis con una propuesta de esta artista porque su producción es una de las primeras referida en términos de proyectos, tal y como se apuntó en la introducción¹. Poco importa que su mención se lleve a cabo desde el mundo de la ficción literaria, puesto que todo arte es, no lo olvidemos, ficción *per se*. Pero, además, porque si el modo de hacer de Calle cuenta con un rasgo claramente distintivo, éste es el de su persistencia en la disolución absoluta de fronteras entre la vida y el arte o, en palabras de Manel Clot, de los límites "entre el mundo de lo real y el mundo de lo representacional"². En el confundir y refundir realidad y ficción, Calle se erige como un ejemplo destacable –continúa Clot– de la imbricación entre la autobiografía y su discurso artístico.

Imagen 1
 "Les Aveugles", 1986:
 Nº 1. "Lo más hermoso que he visto es el mar, el mar hasta perderse de vista".

Imagen 2
 "Les Aveugles", 1986:
 Nº 2. "El mar me lo imagino hermoso, más allá de la descripción que me han hecho. Tengo tendencia a que me guste el azul por su causa. Creo que si viera hubiese sido marino. Francis Lalane, me lo imagino grande y delgado, no puede tener más que rasgos suaves. Los cabellos largos los veo flotantes, ondulados y en desorden. Debe tener los ojos grandes. Muchas chicas me han dicho que era hermoso".

La artista alardea de su momento vital en todas sus propuestas y contribuye a través de cada una de ellas a engrandecer la reconstrucción de un yo narrativo, que se eleva por encima del propio yo real. Este rasgo contamina igualmente la revisión de su obra y permite, con el beneplácito de la artista, aproximaciones indiscriminadas, tanto a su producción en clave autobiográfica, como a su vida entendida como reconstrucción.

Tras este breve inciso sobre los límites entre la praxis artística y la vital, se retoma la mención del quehacer de Calle en términos de proyectos:

"...Ella era artista, pero el trabajo que hacía no tenía nada que ver con la creación de objetos, comúnmente definidos como arte. Algunas personas decían que era fotógrafa, otros se referían a ella llamándola conceptualista, otros la consideraban escritora, pero ninguna de las descripciones era exacta, y en última instancia creo que no se la podía clasificar de ninguna manera. Su trabajo era demasiado disparatado, demasiado idiosincrático, demasiado personal para ser considerado perteneciente a ningún medio o disciplina específica. Las ideas se apoderaban de ella, trabajaba en proyectos..."³

Este fragmento corresponde a la descripción de María Turner, la protagonista de *Leviatán*, de Paul Auster (New Jersey, 1947). No podemos afirmar con exactitud hasta qué punto el personaje principal de la novela se inspira en la vida de Calle, pero no cabe duda de que ella intervino en su creación. En la edición original del libro, el autor reconoce abiertamente su contribución a la novela con un explícito: "basado en una idea original de Sophie Calle". Es más, al parecer, la artista se molestó al conocer que en las traducciones de *Léviathan* a otros idiomas, incluida la castellana, no se había respetado dicho reconocimiento, incorrectamente sustituido por un "dedicado a Sophie Calle". Tal vez, a resultas del disgusto, y para dejar constancia de su autoría, la artista instó a Auster a reutilizar el personaje de María en un proyecto firmado, esta vez, por ambos: *Double Game* (1999)⁴. Por otro lado y eludiendo el tema de la autoría, lo que evidencia esta colaboración es la estrecha relación que mantiene Calle, desde sus inicios, con el ámbito de lo narrativo. Este vínculo se mantendrá a lo largo de toda su trayectoria vital y artística, lo mismo que el diálogo amistoso y creativo con el escritor Paul Auster. De igual modo, debe mencionarse

aquí esta colaboración porque precisamente a través de ella se fragua la génesis de una autobiografía reconstruida desde la narrativa, y a la que se aludía en el inicio de este texto.

Pero también y sobre todo, “Les Aveugles” inaugura este glosario por el siguiente motivo. Si todos los proyectos incluidos en esta tesis tienen en común el denotar la cotidianidad, desvelando y renombrando las pequeñas cosas de la vida, el proyecto de Calle, además, connota de manera significativa lo bello de la cotidianidad, o como se prefiere denominar en el título de este apartado, “la belleza de lo intangible en el relato de lo cotidiano”. Contribuye a ello, como ya se mencionó en el prólogo, el hecho de que el interrogante alrededor del cual se articula este proyecto sea el concepto mismo de la belleza. Pese a ello, la propia artista nos advierte de que en ningún caso se trata de una investigación acerca de la belleza, sino más bien de un intento de reflexionar sobre la intangibilidad de la misma, así como de recuperar su búsqueda como una necesidad inherente a la práctica artística⁵.

Imagen 3
Portada de la publicación “Sophie Calle. M'as-tu vue”, Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Paris, 2003. En esta portada la artista, a través de un simulacro de prueba médica oftalmóloga alude a la mirada y al mirar sin ser mirado, como en un juego infinito de espejos, lo mismo que en su obra.

Imagen 4
Carteles de mano de exposiciones de la artista, con ella en el centro de la composición, enmascarada para una de sus obras.

En la exposición “Sophie Calle. Relatos” organizada en 1997 por la Fundación la Caixa, en Barcelona, la artista dio muestras de una capacidad siempre admirable en todo creador: el talento de novelar lo vivido o simplemente, si se prefiere, el saber contar historias. Calle ha sido en numerosas ocasiones denominada “une faiseuse d'histoires”⁶ o “hacedora de historias”⁷. La expresión *hacedor de historias* alude a aquel o aquella que idea o inventa historias. Saber contar historias equivale a reinventar la realidad o a poetizarla. Y en este asunto, tanto Calle como su colaborador ocasional Auster son en ocasiones cómplices y en otras competidores natos. La diferencia esencial entre ambos radica en que si él construye sus historias con palabras sobre papel, ella conjuga elementos gráfico-plásticos “sobre pared” principalmente. La manera de hacer historias de Calle resulta eminentemente visual y plástica, por mucho que se discuta cómo calificar su obra. Y, para su teatralización, combina tanto textos como imagen fija y/u objetos distribuidos en composiciones tridimensionales, a modo de pequeños *environnements* o escenografías sobre muro.



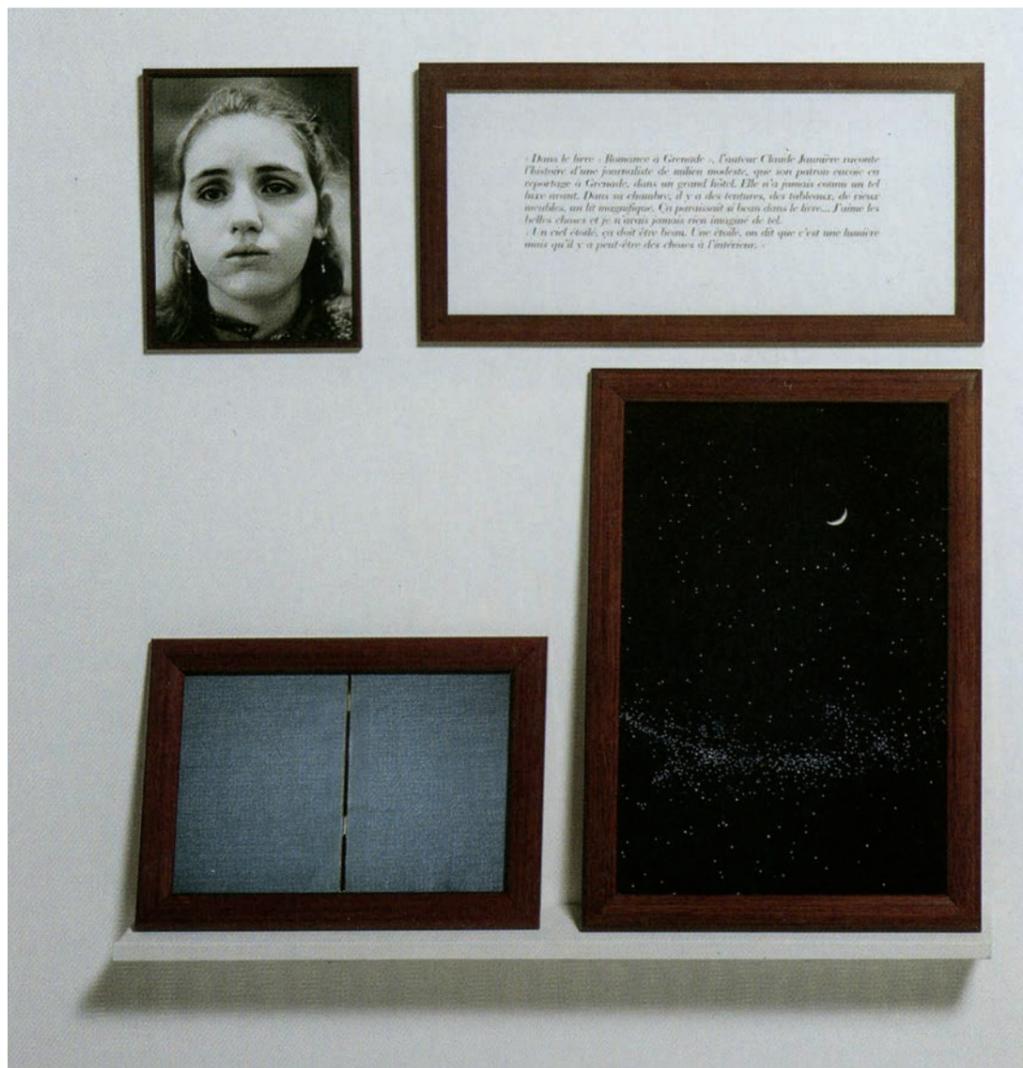


Imagen 5
"Les Aveugles", 1986:
Nº 4. "El verde, es bonito,
porque cada vez que algo
me gusta, me dicen que
es verde. La hierba es
verde, los árboles, las
hojas, la naturaleza...
me gusta vestir de verde".

Y, en la misma exposición, Calle despuntó de igual manera por la exquisita teatralización de todos y cada uno de sus proyectos. Por teatralización entendemos la adaptación de un tema o motivo, en este caso historias, a una forma representable. La extraordinaria habilidad de Calle para determinar en cada ocasión la manera de narrar sus relatos⁸ los hace más visibles, más inciertos y más puro teatro. El rasgo de la teatralidad se refleja en cada *mise en escena* de todas y cada una de sus propuestas.

Ambas particularidades de la obra de Calle, narratividad y teatralidad, se manifiestan con idéntica intensidad en el carácter de la artista, quien las propaga más allá del formato propiamente expositivo, infundiéndolas a cuanto la concierne, incluso a sus libros y catálogos de artista. A título de ejemplo, valga citar aquí un apartado de un catálogo razonado suyo de reciente aparición, *SOPHIE CALLE. M'AS-TU VUE*⁹ y que abarca su obra entre 1979 y 2003.

Imagen 6
 “Les Aveugles”, 1986:
 Nº 5. “En el libro Romance en Granada, el autor Claude Jainière cuenta la historia de una periodista de origen social modesto a quien su jefe manda a Granada de reportera a un gran hotel. Jamás ha conocido antes tanto lujo. En su habitación hay tapices y cuadros. Esto parecía tan hermosos en el libro... me gustan las cosas bellas y nunca había imaginado nada parecido. El cielo estrellado eso debe ser hermoso. Se dice que una estrella es una luz pero que posiblemente haya cosas en su interior”.



Dicho apartado, titulado “Évaluation psychologique. Sur une idée de Damien Hirst”, ocupa el lugar originalmente previsto por la artista para una entrevista con Damien Hirst (Bristol, Gran Bretaña, 1965). Y responde a un favor pendiente, en compensación de otra no menos peculiar entrevista solicitada por Hirst a Calle para el catálogo de aquel, con motivo de su exposición en el ICA Gallery (Londres, 1991). En aquella ocasión, al no existir la posibilidad de un encuentro real entre ambos o rehuyéndola –quien sabe–, Hirst publicó una entrevista ficticia entre ambos. Ahora, frente a un encargo similar y con el mismo *handicap*, Hirst envía a Calle unos formularios psiquiátricos, los T4-02, 02-4T y U4-M-E, a fin de ser cumplimentados, el primero por Sophie, el segundo por su amiga Cathy y el tercero por su madre, Rachel Sindler. Tras el reenvío de las respuestas a distintos psiquiatras a través de Hirst, las valoraciones profesionales de estos últimos aparecen publicadas en el catálogo mencionado *a modo de entrevista*.

En sus publicaciones Calle prologa siempre cada proyecto con un breve relato autobiográfico. El apartado recién mencionado se estructura de idéntica forma, mediante un escrito de la artista, que

precede la documentación psiquiátrica adjunta, en el que narra el suceso, al tiempo que lo autentifica y aporta datos supuestamente reales: formularios e informes de evaluación médico-psiquiátricos. Todo parece conducirnos, como en tantas otras ocasiones frente a la obra de Calle, a cuestionar la veracidad de los datos y la autenticidad de los hechos. Sus relatos se intuyen siempre verdades a medias, aunque verdades al fin y al cabo. De hecho, en el siguiente extracto de uno de los informes, una de las supuestas psiquiatras concluye:

"9.2 Sophie présente plusieurs traits relevant d'une personnalité théâtrale. Elle se décrit comme extérieurement confiante, vivante et sociable. Elle a un énorme besoin de nouveauté et d'excitation et semble rechercher constamment des expériences nouvelles. (...) Elle aime éter le centre d'attention et est ouvertement provocante en société. Elle a aussi une vie imaginaire colorée, assez théâtrale"¹⁰

Imagen 7

"Les Anges", 1984.

Le 14 juillet 1984, j'ai été invitée à me rendre dans la ville de Los Angeles, durant les Jeux Olympiques, a fin de réaliser, en quinze jours, un travail in situ, et de l'exposer ensuite. J'ai décidé de poser une question, une seule, aux gens que je rencontrerais: "Puisque Los Angeles est littéralement la ville des anges, où sont les anges?"

En otras palabras, la artista posee una personalidad socialmente arrolladora, que la convierte de modo irremediable en el centro de atención de cualquier reunión. Calle solicita insaciablemente ser sorprendida con una tras otra nueva extravagancia y, en su defecto, ella misma las expira. Extravagancia, excentricidad o teatralidad son equivalentes que ella reclama y aclama de los otros, lo mismo que se exige con ella misma. El reto permanente se revela como el no sucumbir jamás a la anodina realidad. ¿Y cómo? Exagerándola, trastornándola e incluso reinventándola, si cabe, para que sea siempre, siempre extraordinaria.

Image 8

"Les Anges", 1984:

Lewis MacAdams.

"Quand j'ai rencontré Lewis MacAdams, je lui ai demandé où étaient les anges à Los Angeles. Il m'a répondu qu'il allait y réfléchir. Le vendredi 20 juillet, à 16 heures, il m'a emmenée dans sa Mustang verte, jusqu'au cimetière de Westwood, où reposent les cendres de Marilyn Monroe. Les anges sont fragiles. Ils ne m'évoquent pas la figure de l'archange Saint Michel, avec son épée, mais plutôt Marilyn, à sa table de maquillage, quand elle a des heures de retard. Même de son vivant, c'était un ange. À cause de sa beauté".

A estos aspectos se suma otro rasgo muy particular de la personalidad de Calle. En el contacto directo, la artista se muestra en un permanente trabajo de campo. Como una mirona insaciable, se aposta a la búsqueda y captura del apunte visual de cuanto y cuantos la rodean. Calle radiografía la realidad, su entorno y al otro, quien es, a un tiempo, referente y fuente de inspiración, copartícipe de sus proyectos artísticos y compañero de vida y, finalmente, espectador de su producción y público de su extravagante y seductora personalidad.

La identidad de las personas que participan en sus propuestas se revela, según el caso, de manera más o menos explícita. Puede darse de manera más obvia cuando se adjunta su registro fotográfico o videográfico, o bien de manera más indirecta a través de su rastro o vestigio, en un subformato de objeto o/y de lugar preciado.



Al primer grupo, los proyectos con coautor identificable, pertenece el trabajo vertebrador de este capítulo, “Les Aveugles”, que cuenta con la colaboración de 23 invidentes; así como su proyecto secuela “La Couleur aveugle” (“El color de la ceguera”) fechado en 1991, en el que interroga a un número indeterminado de ciegos sobre el monocromo y cuyas respuestas se relacionan con textos de artistas tales como Klein, Richter, Reinhard, Manzoni... De este último trabajo se desconocen los rostros de los participantes, pero muy bien podría otorgárseles el de los invidentes del proyecto antecesor.

También en este grupo se incluyen, por citar sólo algunos ejemplos más de la amplia producción de esta artista: “Les Dormeurs” (“Los Durmientes”), de 1979, proyecto en el que la artista solicita a 28 personas, entre desconocidos y conocidos, que compartan y/o ocupen su cama durante ocho días, a intervalos regulares de 8 horas, expliquen cosas y se dejen fotografiar; “Suite vénitienne” (“La Suite Veneciana”), 1980, en el que sigue, a modo de detective privado, a un hombre elegido al azar en un viaje a Venecia; “Le Bronx” (“El Bronx”), 1980, en el que interpela a ocho paseantes para que le muestren su lugar preferido de aquel barrio; o “Les Anges” (“Los Ángeles”), 1984, en el que 23 personas explican a Sophie dónde están los ángeles en la ciudad de Los Ángeles.

Imagen 9
“Le Rituel d’anniversaire”,
1980-93: vista de la
instalación en el Camdem
Arts Centre, Londres,
1998.

Image 10
“Le Rituel d’anniversaire”,
1980-93: detalle del
primer aniversario.

Image 11
“Le Rituel d’anniversaire”,
1980-93: detalle del
último.

En un segundo grupo, entre los proyectos en los que el objeto sustituye al otro, se halla “Le Rituel d’anniversaire” (“El Ritual de Aniversario”), 1980-1993, colección de los regalos de sus amigos de catorce cumpleaños consecutivos. Y como ejemplo de vestigios y/o lugares en sustitución del otro, baste citar dos proyectos de 1996: “L’Erouv de Jérusalem” (“El Erouv de Jerusalén”), en el que veinte personas narran episodios privados vinculados a espacios públicos de la ciudad, y “Souvenirs de Berlin-Est” (“Souvenires del Berlín Este”), en el que doce individuos rememoran sus recuerdos vinculados a los símbolos de la antigua Alemania del Este destruidos y de los cuales restan todavía indicios en el Berlín Este.



Como ya se ha mencionado, en sus publicaciones, un breve texto escrito por la artista precede todas y cada una de sus propuestas, razón de más por la cual deben considerarse dichos textos para una correcta revisión de su obra. Con las siguientes palabras, Calle presenta "Les Aveugles":

"Hice este trabajo en Francia y Australia. No sé por qué pregunté sobre la belleza. Simplemente, me encontré con un grupo de ciegos en la calle y uno le decía a sus amigos: 'Ayer vi una película preciosa'. Tardé dos años en terminar esta obra. Tenía miedo del elemento de crueldad implícito en preguntarle a una persona ciega qué es la belleza. Además en esta obra volvemos a encontrar la idea de mirar sin ser mirados. No se trata aquí de una investigación sobre la idea de belleza. No me interesa demostrar que los ciegos pueden ver."¹¹

El proyecto, pues, surge (coincidiendo también en su génesis con la mayoría de los trabajos incluidos en esta tesis¹²) a partir de una no menos supuesta anécdota personal e inmiscuye, como también se advirtió al inicio del capítulo, la autobiografía en su discurso artístico o, en otras palabras, el azar

Imagen 12
"Les Aveugles", 1986.
Nº 6. "Los peces me fascinan. Soy incapaz de decir por qué. No hacen nada de ruido. Pero eso no tiene ningún interés para mí. Es su evolución en el agua lo que me gusta, la idea de que no están sujetos a nada. A veces me quedo de pie como un imbécil, porque es hermoso, eso es todo".





*« La fourrure de Lynx. Il y a quelque chose d'absolu dans cette fourrure.
L'alliance d'une infinie vigueur de bête fauve que l'on sent encore vivante
et l'infinie douceur de son poil. Ça ne peut être que beau, c'est une
certitude. »*

en el arte. Calle queda impresionada por el acontecimiento, tal y como relata en la anterior presentación. En ella se refiere, acto seguido, al transcurrir del proceso de la propuesta, aludiendo así a un largo tiempo compartido, por el proyecto y por su autobiografía. Tras ello, menciona su temor por un posible mal causado a terceros, en este caso, a un grupo de invidentes. Y para finalizar, nos apunta algunos conceptos abordados por el proyecto en cuestión, entre ellos "la idea de mirar sin ser mirados"¹³; una idea que la autora retoma y reiterará, pues aparece en muchos de sus trabajos posteriores. Como ejemplo, conviene mencionar el primer proyecto oficialmente conocido de la artista, "Les Dormeurs". Calle lo describe como una propuesta en la que solicita a los otros "que se dejen fotografiar, que se dejen mirar"¹⁴. Y la mayoría de sus imágenes reflejan a los participantes durmiendo, es decir, mirados pero sin la posibilidad de mirar a su vez. Una expresión, la de mirar sin ser mirados que encuentra su paralelismo en esta otra: "el construir sin ser el constructor", una manera de hacer muy propia de Calle.

Imagen 13
 "Les Aveugles", 1986:
 Nº 7. "La piel de lince,
 hay algo de total en esta
 piel. La alianza del vigor
 infinito de esta fiera que
 se siente viva todavía
 y la infinita suavidad
 de su pelo. Eso no puede
 ser más que hermosos.
 Es una certeza".

Para finalizar, sus palabras niegan el aparente tema de estudio del proyecto: no se trata de alcanzar una definición del concepto de belleza. En otras palabras, no entra dentro de sus objetivos contribuir al metalenguaje del arte, aunque ineludiblemente lo hace al abordar conceptos como los de la visión y la propia belleza.

Por un lado, hallamos unas tentativas de definición de lo bello por parte del invidente. Paradójicamente éste, igual que el vidente, emplea verbos vinculados al acto de mirar: ver, mirar, imaginar, ser...¹⁵

Lo bello enunciado por la mayoría de invidentes resulta, de entrada, excesivamente estereotipado. Los tan vilipendiados tópicos esconden a veces concepciones colectivas, construcciones culturales archiconocidas, aunque no por ello aceptadas por todos y cada uno de nosotros. Veamos, pues, los tópicos vinculados a lo bello enumerados por los ciegos de Calle. La belleza se atribuye a paisajes naturales o artificiales, a la arquitectura de interiores, a seres vivos, a las personas queridas y a las relaciones que mantenemos con ellas¹⁶.

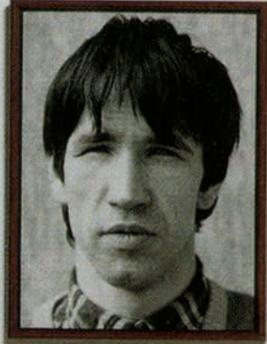
Lo bello también se asocia al color, quizás por aquello de que vemos y soñamos en color. Los invidentes vinculan, curiosamente, sólo tonos amables, desde el punto de vista de la expresión del color, a la belleza: el verde, el color "rubio", el azul o el blanco¹⁷.

Y no sólo atribuyen la cualidad de bello a ciertas tonalidades, como cabe esperar de una concepción vehiculada con la visión y, por ende, con el arte. Sino que también, y ello resulta doblemente curioso, los ciegos presuponen belleza en las manifestaciones artísticas¹⁸.

Pero si las definiciones de los invidentes podrían considerarse tópicas, no lo son menos las equivalencias fotográficas generadas por Calle en cada subconjunto. En cada uno de ellos, en el plano superior, el retrato del invidente encabeza la composición y a su derecha se sitúa la definición de belleza correspondiente. En el plano inferior se hallan dispuestas las representaciones elaboradas *ad hoc* por la artista a partir de las definiciones.



*Quand on me dit qu'un homme est blond et qu'il a les yeux bleus, je me dis qu'il est beau. Je pense que c'est beau, les blonds. Peut-être parce que c'est rare. Et le mot "bleu", rien qu'à le dire, c'est beau.
De mon mari, on m'a dit qu'il était beau. Je l'espère.
De la Côte d'Azur, on m'a dit que la montagne se reflète dans la mer et que les paysages se mélangent. Ça doit être beau.*



Pour moi, la plus belle chose, c'est ce tableau. Mon beau-frère m'a dit :
C'est un bateau. Je te le donne si tu veux. Je n'en avais jamais eu en
tableau. Il y a un léger relief. Je sens trois mâts et une grande voile. Je le
touche souvent le soir. Les matras, il y a des émissions sur la mer, j'écoute
la télé et je regarde ce bateau.
Les yeux aussi, ça doit être beau. On m'a expliqué que c'est bleu, vert et
que ça fait des reflets avec le soleil, qui font mal aux yeux. Ça doit être
douloureux à regarder.



Imagen 14
 "Les Aveugles", 1986:
 Nº 8. "Cuando me dicen que un hombre es rubio y que tiene los ojos azules, me digo que es hermoso. Pienso que es hermoso lo rubio. Quizá porque es raro. Y la palabra 'azul' solamente pronunciarla, es hermoso".

Imagen 15
 "Les Aveugles", 1986:
 Nº 9. "Para mí lo más hermoso, es este cuadro. Mi cuñado me ha dicho: 'Es un barco...'. Hay un ligero relieve. Yo siento tres mástiles y una gran vela... El miércoles, hay programas sobre el mar, escucho la tele y miro este barco".

Imagen 16
 "Les Aveugles", 1986:
 Nº 23. "De la belleza he hecho mi luto. No tengo necesidad de imágenes en el cerebro. Como no la puedo apreciar, siempre he huido de la belleza".

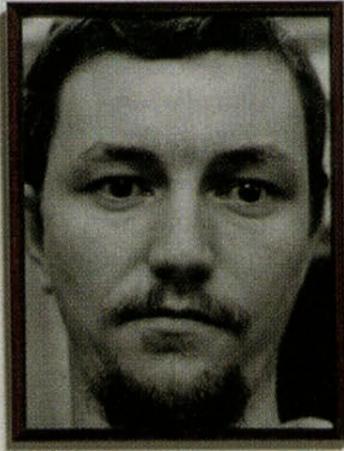
En un nivel superior, encontramos, pues, el rostro del invidente, símbolo de su identidad. Recuérdese que el rostro identifica tanto a una persona como su nombre propio, sus huellas dactilares o su firma. Y a la derecha de éste, Calle dispone la transcripción impresa de una definición enunciada por él. El signo lingüístico se utiliza, en este caso, como signo de reautenticación, tanto del individuo como del concepto que transmite, situados ambos en este plano que representa lo real o verídico. El blanco y negro de esta parte superior se atribuye al documento o a la supuesta realidad, espejado con el color del plano inferior, reservado para la imagen fotográfica o espacio de la ficción. La fragilidad de los elementos en blanco y negro suspendidos en el muro contrasta con el asentamiento de los elementos en color, sostenidos por un estrecho estante blanco, un recordatorio del puntal preciso para cualquier tipo de artificio. La redundancia en la representación del mismo concepto redimensiona el testimonio de cada invidente, anclando y expandiendo el tópico a un tiempo.

Pero pese al funcionamiento autónomo de cada subconjunto, éstos, a su vez, aparecen numerados, lo que concede linealidad a la lectura de la obra. Y, así, el último de ellos aporta la clave de interpretación mencionada al principio de este capítulo. El registro nº 23 supone una clara muestra de duelo. Vivir con la limitación enunciada por este invidente equivale a un luto continuo, a una tristeza fija que reclama ser clausurada.

De idéntica manera y por esa insistencia de Calle en confundir su trayectoria vital y artística¹⁹, las palabras del ciego nº 23 pudieran atribuirse a la propia artista, quien por boca ajena se lamenta de la pérdida de la belleza acaecida en el arte tras su negación absoluta por el conceptualismo.

Tanto el ciego nº 23 como Calle, y como conclusión de este capítulo, lloran una pérdida. Según el invidente, su existencia carece de belleza a causa de la ceguera. Para Calle, el arte conceptual ha desterrado la belleza de la producción artística actual. Sin embargo, justamente por su ausencia, la belleza se torna más inaccesible, más oculta y al mismo tiempo más preciada. Así, "Les Aveugles" nos reencuentra con esa gran denostada, la belleza, que se nos desvela como una de las necesidades acuciantes, no ya sólo relativa a la experiencia estética, sino también para el ser humano.

Por qué nos hemos quedado ciegos, No lo sé, quizá un día lleguemos a saber, la razón, quieres que te diga lo que estoy pensando, dime, Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo, no ven²⁰.



« Le beau, j'en ai fait mon deuil. Je n'ai pas besoin de la beauté, je n'ai pas besoin d'images dans le cerveau. Comme je ne peux pas apprécier la beauté, je l'ai toujours fuie. »

NOTAS

1. Véase la nota 3 de la introducción.
2. Manel Clot en el texto "Relatos privados, dispositivos ficcionales y autobiografías retóricas", incluido en el catálogo *Sophie Calle. Relatos*, Fundación la Caixa, Barcelona, 1996, pág. 21.
3. Paul Auster, *Leviatán*, traducción de Maribel de Juan, Anagrama, Barcelona, 1993, pág. 75.
4. Sophie Calle y Paul Auster, *Sophie Calle: Double Game*, Violette Editions, Londres, 1999.
5. Vid. *La poética de lo neutro*, de Victoria Combalá, Ediciones De Bolsillo, Barcelona, 2005 (primera edición de 1975).
6. "Una hacedora de historias", en el texto de Hervé Guibert, reeditado en el catálogo *Sophie Calle. Relatos*, Fundación la Caixa, Barcelona, 1996, págs. 14-15.
7. Manel Clot en el texto "Relatos privados, dispositivos ficcionales y autobiografías retóricas", incluido en el catálogo *Sophie Calle. Relatos*, Fundación la Caixa, Barcelona, 1996, pág. 31.
8. Cfra. la exposición se titula precisamente "Sophie Calle. Relatos".
9. Catálogo *SOPHIE CALLE. M'AS-TU VUE*, Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, París, 2003.
10. *SOPHIE CALLE. M'AS-TU VUE*, op. cit. nota 9.
11. *Revista poética Almacén*, en <http://librodenotas.com/almacen/Archivos/003320.html>.
12. Véase, por ejemplo el segundo capítulo, dedicado al proyecto "Signs..." de Wearing.
13. *Sophie Calle. Relatos*, op. cit. nota 2, pág. 33.
14. *SOPHIE CALLE. M'AS-TU VUE*, op. cit. nota 9, pág. 145.
15. "Lo más hermoso que he visto es el mar, el mar hasta perderse de vista" (Nº 1); "...Hay que verlos desde la Galería de los Espejos, asomándose desde arriba..." (Nº 3, en alusión al lugar ideal desde el cual contemplar los jardines de Versalles).
16. Entre los paisajes se cuentan: "Versalles" (nº 3), "el cielo estrellado" (nº 5), "la Costa Azul", un "paisaje desolado" próximo a 60 km. de Cardiff (nº 11)... Entre los interiores: "una habitación de hotel lujosa, llena de tapices y cuadros" (nº 5), "mi habitación" (nº 14), "mi casa" (nº 21)... Entre las especies animales: "los peces" (nº 6), "la piel de lince" (nº 7), "los corderos" (nº 10). Y entre los seres queridos: "un hombre rubio y de ojos azules" (nº 8), "el hombre con el que vivo" (nº 19), "mi hijo" (nº 20), "mi madre" (nº 10)...
17. "El verde es bonito, porque cada vez que algo me gusta, me dicen que es verde. La hierba es verde, los árboles, las hojas, la naturaleza..." (Nº 4); "Cuando me dicen que un hombre es rubio y que tiene los ojos azules, me digo que es hermoso. Pienso que es hermoso lo rubio. Quizá porque es raro. Y la palabra 'azul' solamente pronunciarla, es hermoso" (Nº 8); "El blanco debe ser el color de la pureza. Dicen que es bello el blanco. Por eso pienso que es bello. Pero si no fuera bello, sería igual" (Nº 18).
18. "Una marina" (nº 9), "una escultura erótica y bella de Rodin" (nº 12), "el vaciado del Cristo de Vezelay" (nº 22), o "un monumento la Torre Eiffel" (Nº 15)...
19. Recuérdese el carácter de teatralidad que Calle confiere tanto a su entorno personal como a su quehacer artístico, tal y como se recoge en las primeras páginas de este capítulo.
20. José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera*, Santillana, Madrid, 1996, pág. 373.

2. *El relato de un proceso o la historia de un proyecto:*
“Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say” (“Signos que dicen lo que quieres decir y no signos que dicen lo que otra persona quiere que digas”), de Gillian Wearing

GILLIAN WEARING

1963, Birmingham (Gran Bretaña)
Vive y trabaja en Londres

“Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say” (“Signos que dicen lo que quieres decir y no signos que dicen lo que otra persona quiere que digas”), 1992-93

Breve descripción del proyecto:

Durante 1992 y 1993, Gillian Wearing deambula por el centro de la ciudad londinense. Mientras pasea, se detiene en enclaves elegidos al azar, aborda a los viandantes y les propone escribir en una hoja de papel en blanco cualquier asunto o idea que se les ocurra para, acto seguido, fotografiarlos junto a sus palabras en la mano. De este proyecto surge un total aproximado de 600 registros.



La siguiente aproximación a “Signs...” se centra en el proceso del proyecto o en la historia del mismo (antecedentes, primeras tomas, experiencia compartida, etc.). Wearing concibe, como los demás casos de estudio de esta tesis, el proceso como parte fundamental del proyecto, al cual acompaña y conforma a cada paso, aunque éste, la mayoría de las veces, no pueda mostrarse en público. De hecho, Wearing reivindica constantemente la relevancia del aspecto procesual en todas sus conversaciones en las que se alude a este proyecto.

A fin de no historiar lo historiado, se ha elegido elaborar el siguiente relato de este proceso a partir, primordialmente, de las palabras de la propia artista. De ahí que la fuente de este capítulo sean las conversaciones mantenidas entre Gillian Wearing y distintos interlocutores, en las que la artista habla acerca de su proyecto “Signs...”, la mayoría de ellas publicadas entre 1997 y 1999.

En un principio, se pretendía que sólo y únicamente las palabras de la artista narraran por sí solas la historia de “Sings...”. Sin embargo, dado que no por ello la intervención iba a ser menor en la reconstrucción histórica de los hechos y, por tanto, siempre verdad a medias (como sucede en todo intento de reformulación), se optó entonces por un formato en el que las palabras de la misma Wearing se alternaran con las propias, en un efecto ilusorio de creer que verdaderamente existió una conversación con la artista, conversación de la que se extrajo el material que se presenta a continuación.

Empecemos, pues, el relato histórico por los antecedentes de “Sings...”. Éste es, además, el primer gran proyecto de una jovencísima Wearing, quien justo en 1990 finalizó sus estudios de arte en la Goldsmiths’ College de la Universidad de Londres. Tanto durante esta etapa como en sus anteriores estudios Wearing se había interesado indistintamente por la pintura, la instalación y el vídeo, sin lograr resultados satisfactorios. No obstante, no se trataba sólo del cómo o de encontrar la forma de decir, sino que más bien se trataba de qué decir o de hallar el contenido mismo de su obra.

Precisamente el qué o el contenido de sus proyectos guarda una estrecha relación con un particular planteamiento de Wearing respecto a las personas y a las relaciones que se establecen entre ellas. Desde muy joven, Wearing se sintió atraída por la gente y, en particular, por los vínculos que establecían entre sí, interés siempre mediatizado por su propia experiencia personal. Ese será el objeto que se revelará en el proyecto “Sings...”, un tema que emergerá como una reivindicación a lo largo de toda la producción de la artista: la comunicación interpersonal, o relación con el otro, y la intrapersonal, o conocimiento de uno mismo.

Antes de llevar a cabo el proyecto que nos ocupa, Wearing, incluso anhelando con todas sus fuerzas acercarse a la gente, se reconocía abiertamente tímida. Ella misma atribuye a su introversión el inicial retraso en la ejecución de la propuesta. Su mínima capacidad de relacionarse era, al parecer, justo la opuesta a la que precisaba “Signs...” para realizarse. En una conversación sostenida con Donna De Salvo en 1999 la artista se refiere a este tema y nos relata un intento fallido de “Signs...”, unas pruebas en su estudio con frases que ella misma escribió y que hizo sostener a sus amigos para así fotografiarlos. Pero aquello “no funcionó”, en palabras de la artista.

Imagen 1
"Signs...", 1992-93:
"Estoy desesperado".
Esta es la imagen portada
de la publicación de
idéntico nombre y también
la imagen más difundida
del proyecto.

Imagen 2
"Signs...", 1992-93:
"¿Esto qué es?".

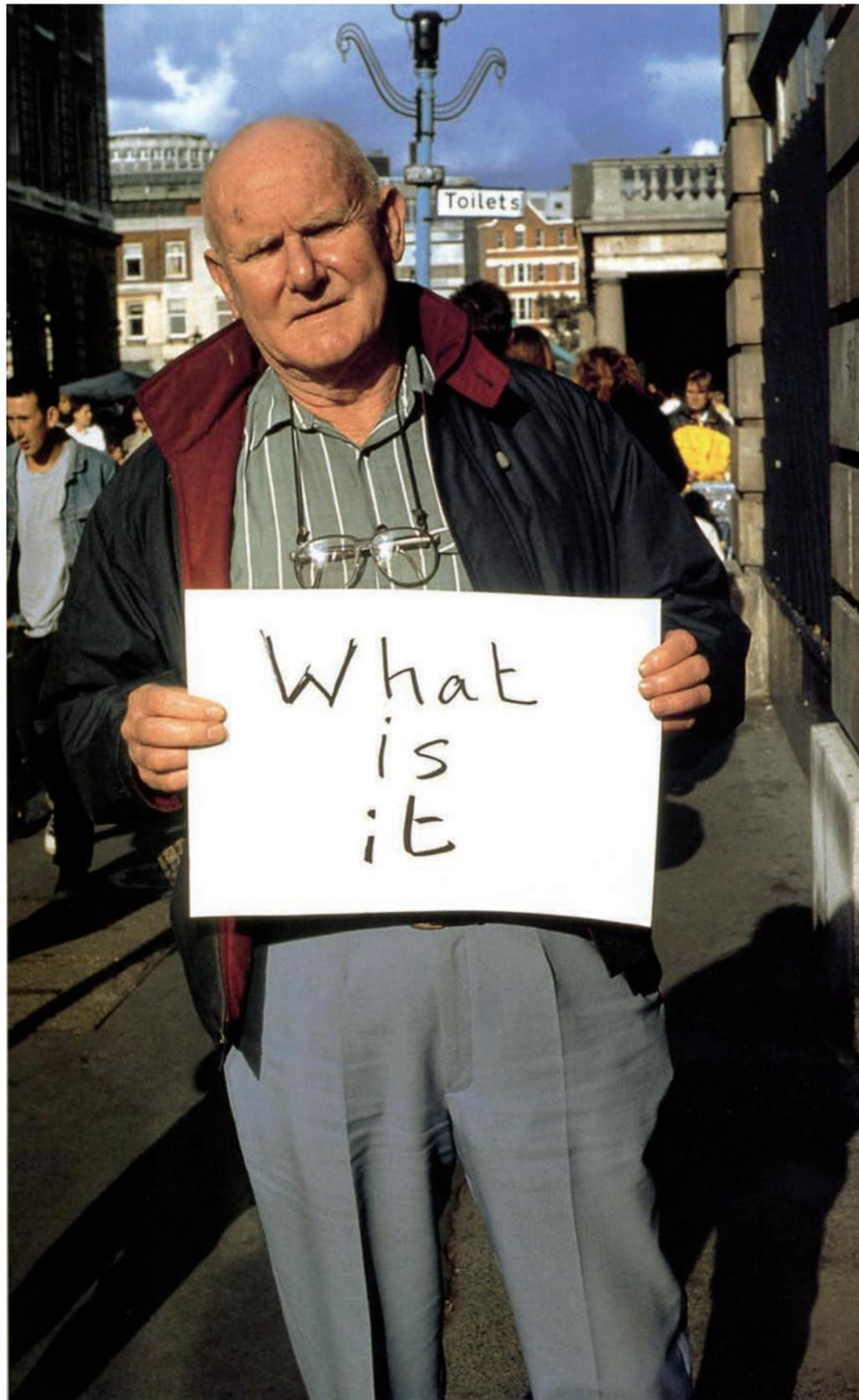




Imagen 3
 "Variable nº 70
 (In Process)", Noviembre
 de 1971, de Douglas
 Huebler: fragmento.

Imagen 4
 "Variable nº 34
 (In Process)", Diciembre
 de 1970, de Douglas
 Huebler: fragmento.

"I was quite shy when I first started that project and I couldn't approach anyone –or thought I couldn't anyway. I originally started off by writing things myself, handing them to people I knew and asking them to hold them up. I set it up indoors and there was no real aesthetic or structure to it. It wasn't working."¹

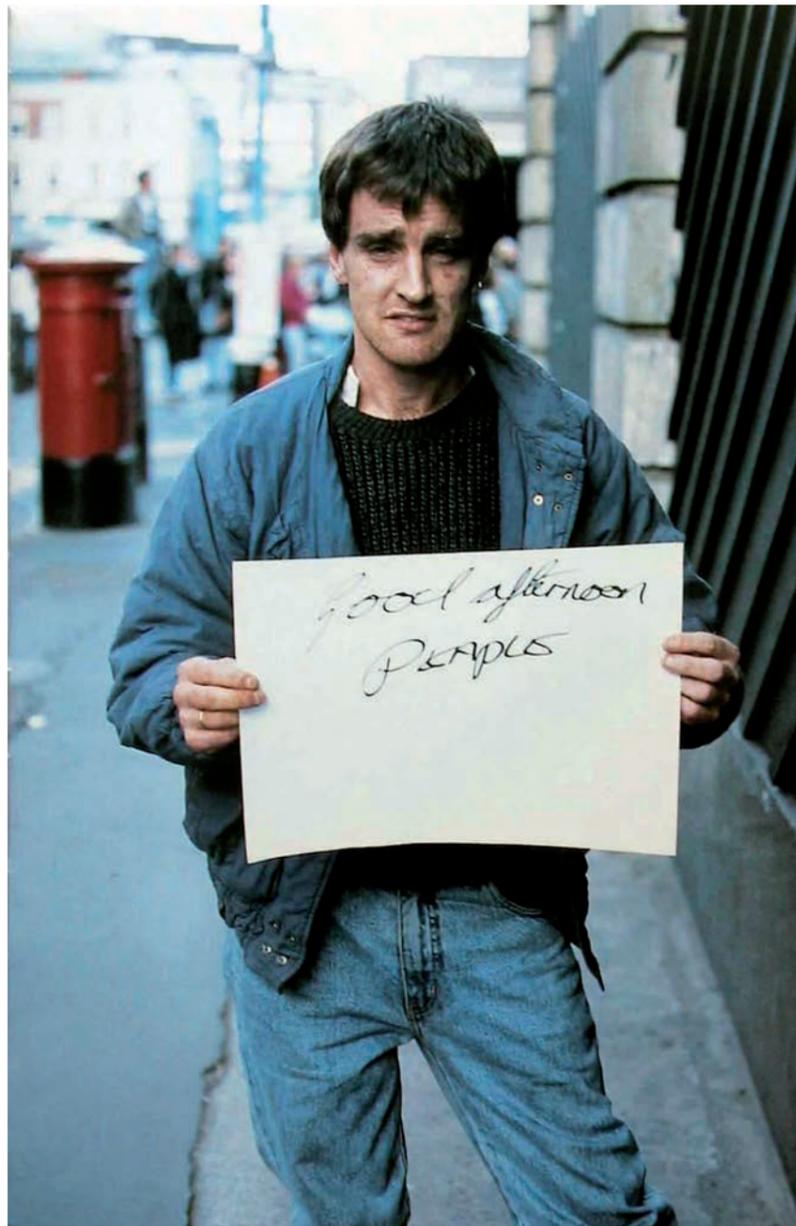
Sin romper el hilo de la narración sobre el curso del proyecto, vale la pena señalar aquí que el primero en destacar el parecido visual entre la propuesta de Wearing y la "Variable Piece Nº70" (1971) de Douglas Huebler (EE.UU.,1924-1997) fue Russell Ferguson². De hecho, las tres últimas frases del párrafo anterior de Wearing podrían asimismo explicar la "Variable Piece Nº70" de Huebler y, ciertamente, la similitud entre ambos trabajos va mucho más allá de un "cierto parentesco visual"³.

Huebler, en su "Variable Piece Nº70", invita a personas a su estudio para hacerlas posar ante la cámara sujetando en sus manos alguna de sus "declaraciones dactilográficas", tales como 'una persona que está aburrida de su vida pero que jamás lo admitiría' o 'una persona que sea tan bonita como un cuadro'. Lo que a menudo se obvia –no en el caso de R. Ferguson, aunque éste se limita a apuntarlo en un pie de foto adjunto a su artículo– es que esas fotografías forman parte de un proyecto más amplio, que Huebler se propuso continuar hasta el fin de sus días, consciente de lo irrealizable de su propuesta, un "proyecto de inventario fotográfico de la especie humana"⁴.

Éste resulta, sin duda, el punto de máxima confluencia entre Huebler y Wearing, aunque con diferentes matices que se escapan del objetivo de este estudio: un interés desmedido por la especie humana o por el hombre, pero no por el hombre en mayúsculas sino por el hombre y la mujer en minúsculas. Ambos comparten una atracción irrefrenable por las personas, por la gente normal y corriente, por el otro.

En el caso de Wearing, su interés por el otro data de la infancia. En varias entrevistas, la artista alude a esa fascinación natural por las personas. Quizás sea durante una conversación mantenida con Ben Judd⁵ en 1997 donde mejor explicita esa pasión personal:

Imagen 5
"Signs...", 1992-93:
"Buenas tardes, gente".



"I always have been interested in people, even when I was a young kid. So it seems for me quite a natural thing that I'm interested in. I'd like to find out as many facets as possible about people. I'm interested in people more than I am in myself, maybe that's what it is."

Inmediatamente después de finalizar sus estudios universitarios, Wearing comienza a trabajar a media jornada en un centro de arte, empleo que le proporciona un mínimo de ingresos. Tras varias tentativas *amateur* en vídeo y movida por esa particular interés suyo por las personas, Wearing se arma de valor y logra vencer su timidez. Al otro lado de la calle donde trabaja se encuentra el Regent's Park. Allí consigue el primer registro para el proyecto que más tarde denominará "Signs...":

Imagen 6
"Signs...", 1992-93:
"Realmente adoro el
Parque de Regent".



"Then one day I happened to go into Regent's Park, and I realized that I just had to do it: I had to pluck up my courage and approach strangers. The first person who came along was this older woman. I asked her to write something down and she wrote, "I really love Regent's Park". From that moment I just knew it would work."⁶

En una entrevista con Leo Edelstein fechada en 1998, Wearing explica más detalles sobre aquella primera experiencia y registro número uno:

"I remember when she wrote it down the way she was looking –she was in her sixties and she had a lovely face– and I thought it was great, and quite banal. She held it up and was winking and I knew without even pressing the button that it worked, and I thought that I'd start asking more people."⁷

El proyecto "Signs..." estaba en marcha y, tras aquel primer registro en el parque, se suceden hasta un total aproximado de 600 registros más, siempre siguiendo el mismo proceder. Wearing salía a la calle, se detenía al azar en una esquina e interpellaba a una persona cualquiera con la siguiente consigna: "Soy una artista y estoy llevando a cabo un proyecto en el que solicito a la gente que me escriba algo en una hoja de papel en blanco".

"I'd stand on a street corner, anywhere. I'd probably be there for about ten or fifteen minutes. I didn't want to stay there for too long, as people would begin to see me as part of the scenery or as that odd girl, and I didn't want them to come back. I stopped people and just said, 'I'm an artist, and I'm doing a project where I ask people to write something on a piece of paper'"⁸.

Tres años después de aquel "I REALLY LOVE REGENT'S PARK" y durante todo el año siguiente tras haber cesado en sus capturas, Wearing sigue considerando aquel material compilado como documentación, sin saber muy bien qué hacer con ella. De hecho, la ausencia de intenciones *a priori* es una constante que se mantiene a lo largo de todo el proceso de trabajo, sin que ello influya de manera negativa en el desarrollo del mismo. Y aunque ésta no sea la manera habitual de trabajar de la artista, ella misma reconoce que en aquella ocasión así ocurrió.

En 1993 una selección de cinco imágenes de "Signs..." se mostraba por vez primera en Londres. Con posterioridad y hasta hoy han aparecido distintas selecciones del mismo proyecto en sucesivas colectivas y monográficas de la artista. Precisamente la primera muestra al público de una parte considerable del proyecto es en Londres, en la Galería Maureen Paley/Interim Art⁹, en 1997. Coincidiendo con esta exposición tiene lugar una publicación que comparte título con "Signs..." y que incluye 46 imágenes del mismo, precedidas por un breve texto de la artista. A continuación se transcribe dicho texto, en el que la propia Wearing nos proporciona una clave de lectura fundamental para la comprensión de su propuesta.

“When most people are stopped in the street they expect to be asked questions usually concerned with either a product, money, a survey, a personality test or directions.

To be asked only to write something, anything, presents a challenge and creates a totally different relationship to the person posing the question. The bizarre request to be ‘captured’ on film by a complete stranger is compounded by a non-specific space; the blank piece of paper, which almost an unexposed film.

Perhaps the fascination in the relations between the person and their slogan in the confidence or diffidence of the people being ‘imaged’ in the first place.

This image interrupts the logic of photo-documentary and snapshot photography by the subjects clear collusion and engineering of their own representation.”¹⁰

Sólo desde una cierta distancia para con el proyecto, Wearing consiguió extraer los significados de su “Signs...”, así como producir una segunda versión del mismo, fechada en 1994 en Nápoles.

Antes de intentar dar un significado a “Signs...”, descifremos cada uno de los signos lingüísticos enunciados por las personas interceptadas por Wearing. Seguidamente se transcriben literalmente los textos de los 46 registros compilados en la publicación antes citada¹¹.

0. I'M DESPERATE
1. I REALLY LOVE REGENTS PARK
2. WHAT IS IT
3. I HAVE BEEN CERTIFIED AS MILDLY INSANE!
4. GOOD AFTERNOON PEOPLE
5. HAVE A GOOD TIME
6. WICKED AND WILD!
7. GIVE PEOPLE HOUSES THERE IS PLENTY OF EMPTY ONE'S. OK!
8. YARD + GRO SAY DIVERT THE DIVERTED
9. MY GRIP ON LIFE IS RATHER LOOSE!
10. I AM PISS OFF, MATEY
11. WORK TOWARDS WORLD PEACE
12. SOUTHWALK COUNCIL HOPELESS
13. CONVENNIENCE CAUSES APATHY
14. THE POLITICAL SITUATION IN ENGLAND IS STABLE
15. I'VE THOUGHT ABOUT BEING A GIGOLO BUT I'M WORRIED ABOUT THE HEALTH RISK'S!

16. I BELIVE IN REINCARNATION. I ANNE WAS QUEEN OF LOUER AND UPPER EGIPT CVII
17. ALEXANDRA
18. I LIKE TO BE IN THE COUNTRY/ THE LAST HOLIDAY ABROAD WAS NICE BUT I CAN'T AFFORD IT.
19. AM I WEARING SOMETHING THAT BELONGS TO YOU?
20. I DO NOT THINK MUCH ABOUT MYSELF JUST BECAUSE I DRINK MUCH BUT THAR...
21. BEST FRIEND FOR LIVE! LONG LIVE THE TWO OF US.
22. QUEER + HAPPY
23. WHAT'S IT LIKE BEEN A SLAVE TO LOVE... ASK A BROKEN HEART
24. GUNSN' ROSES/ HUCKIN EXELLENT
25. PLEASE DON'T FEED ME OR GIVE ME ANYTHING TO DRINK
26. BLACK AND WHITE. UNITE NOT FIGHT
27. YOU CAN'T BERT SO'S ROCK " ROLL
28. TODAY IS A WONDERFULL DAY BECAUSE KRSNA MADE IT
29. WE ARE THE HARDCORE
30. I WILL END THIS SENTENCE BUT NEVER MY THOUGHTS!
31. HELP
32. SEX KILLS DIE YOUNG AND HAPPY ()
- IN TOILET USE THE PAPER AND NOT YOURS FINGERS FROM SIMON...
33. I SIGNED ON ANY THEY WOULD NOT GIVE ME NOTHING
34. I'M DESPERATE
35. WILL BRITAIN GET THROUGH THIS RECESSION?
36. I DON'T WANT TO LOOK LIKE A BOY
37. COME BACK MARY. LOVE YOU. GET BACK MARY
38. I LOVE THE BIG WILLIE
39. FOR GOD SO LOVE THE WORLD THAT HE SENT HIS ONLY BEGOTTEN SON THAT WHO-SO-EVER BELIVES
IN HIM SHOULD NOT PERISH BUT HAVE ETERNAL LIFE
40. IN THIS EMPTINESS WOMEN ARE AN ANSWERE FOR ME
41. SEX ME BABY
42. POLICEMAN NO BLOODY GOOD. DO NOT HELP
43. EVERYTHING IS CONNECTED IN LIFE. THE POINT IS TO KNOW IT AND TO UNDERSTAND IT.
44. ME AND MY BROTHERS SAY BOLLOCKS
45. SAVE WHAT YOU CAN FOR YOURSELF. SAVE THE EARTH FOR YOUR CHILDREN
46. ME

Imagen 7
"Signs...", 1992-93:
"Mi vida se me ha ido de las manos".

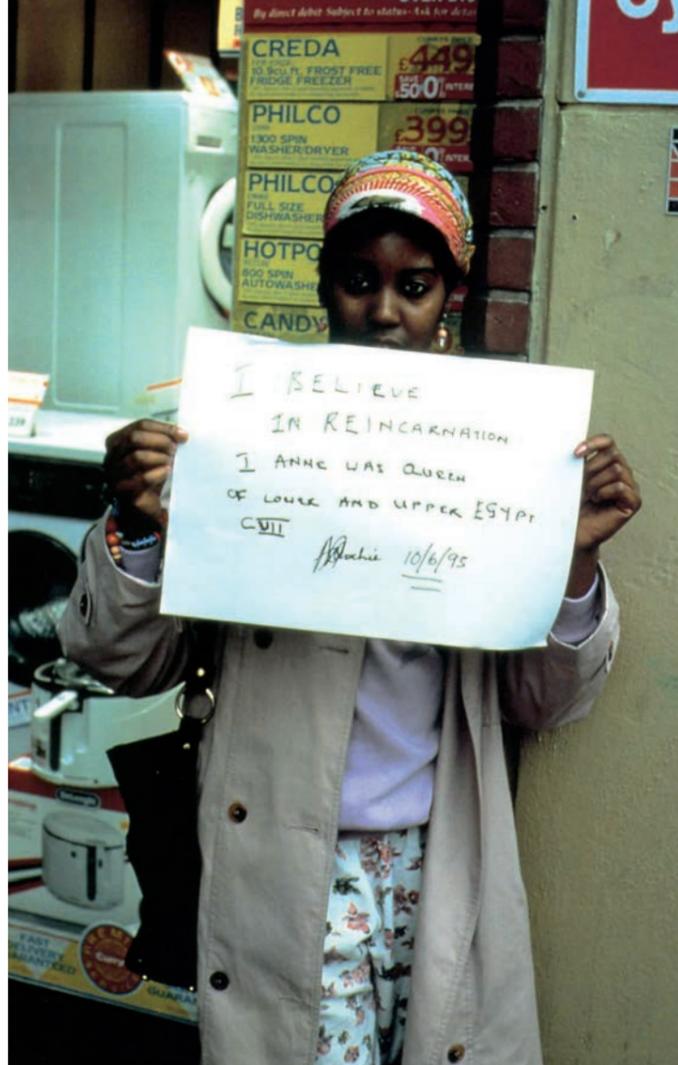
Imagen 8
"Signs...", 1992-93:
"Creo en la reencarnación.
Yo, Anne, era reina del Alto y el Bajo Egipto en el s. CVII."

Imagen 9
"Signs...", 1992-93:
"Trabajar juntos por un mundo en paz".

Imagen 10
"Signs...", 1992-93:
"Por favor, no me alimentéis ni me deis de comer".

Imagen 11
"Signs...", 1992-93:
"Ayuda".

Imagen 12
"Signs...", 1992-93:
"Guns'n Roses/
Jodidamente buenos".





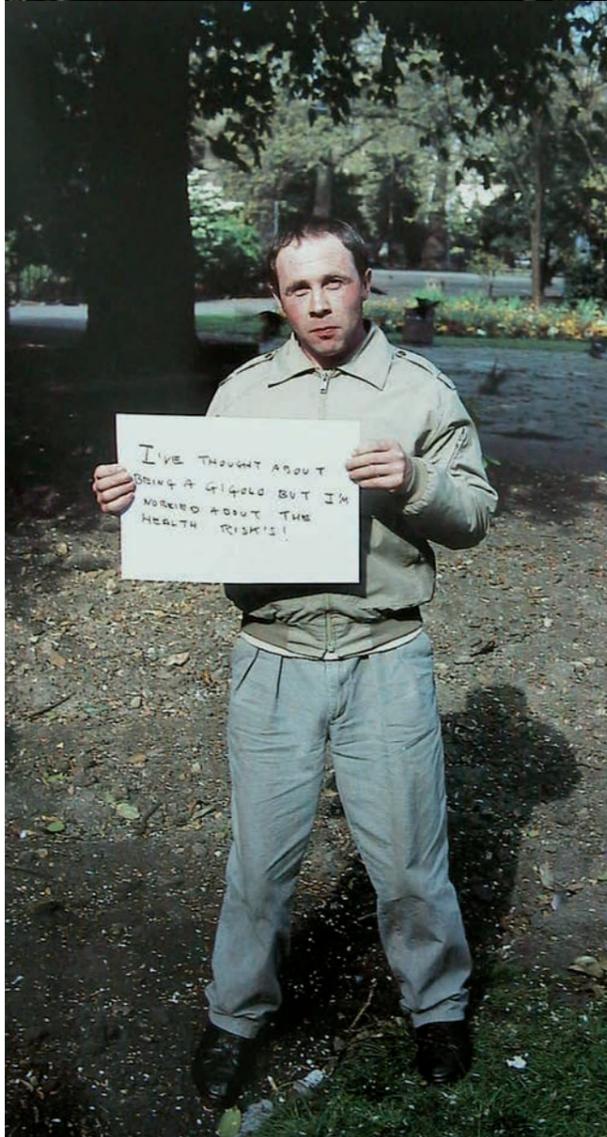
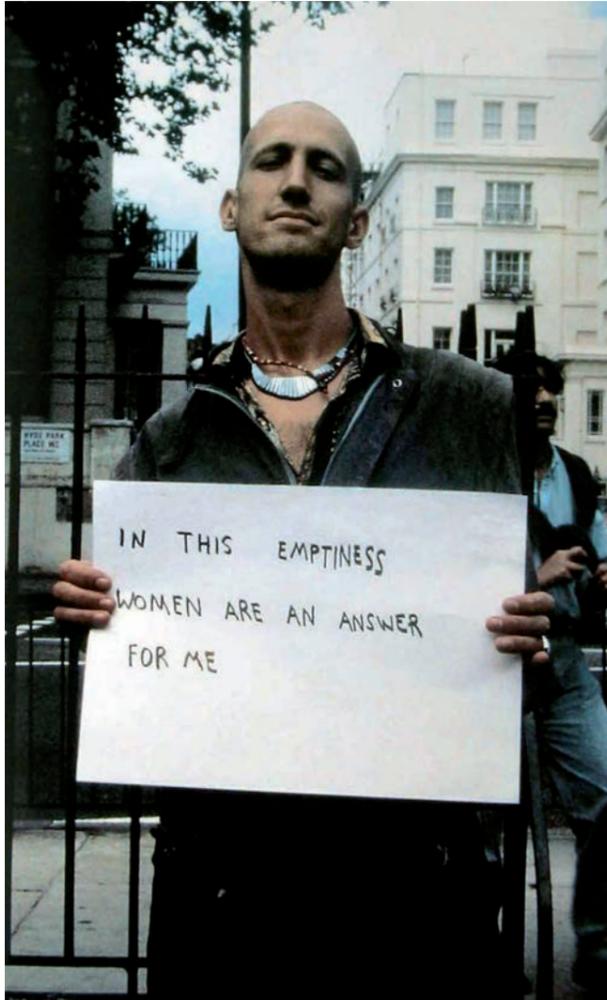


Imagen 12
"Signs...", 1992-93:
"En este vacío las mujeres
son una respuesta
para mí".

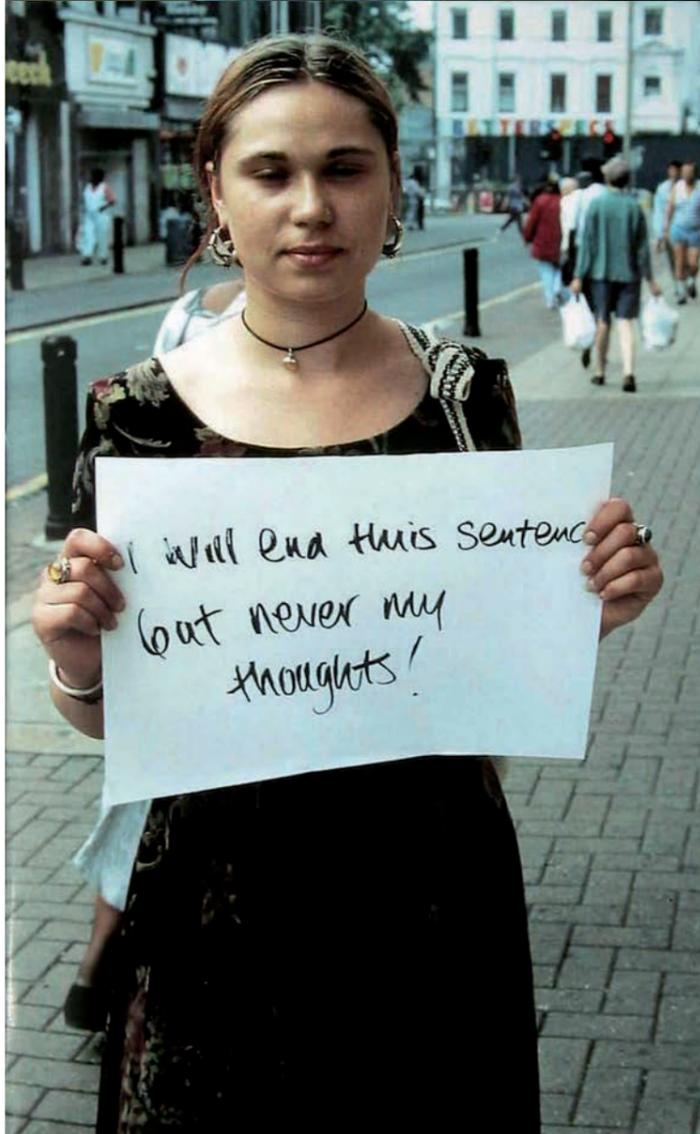
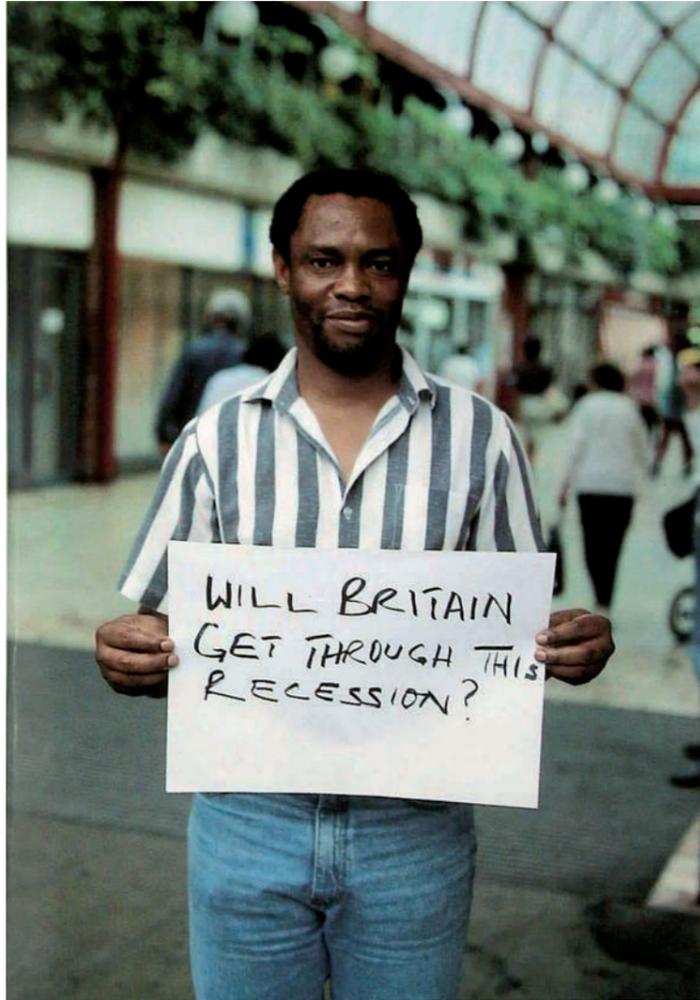
Imagen 14
"Signs...", 1992-93:
"Dios amaba tanto al
mundo que envió al único
hijo que tuvo; quien crea
en él no morirá sino que
tendrá la vida eterna".

Imagen 15
"Signs...", 1992-93:
"He pensado ser gigoló
pero me preocupan los
riesgos sanitarios".

Imagen 16
"Signs...", 1992-93:
"Los policías son
terriblemente malos".

Imagen 17
"Signs...", 1992-93:
"¿Los británicos acabarán
con esta recesión?"

Imagen 18
"Signs...", 1992-93:
Acabará esta frase pero
nunca mis opiniones!"



Ciertamente las personas nos dicen cosas asombrosas. Así lo apunta Wearing al ser interrogada por De Salvo al respecto:

“It was the sign that said, ‘I’ve thought about being a gigolo but I’m worried about the health risks’. When I looked at these photographs of what people had said, I kept thinking. ‘God, you said that!’ For weeks and weeks there were these people saying the most amazing things.”¹²

Las afirmaciones de “Signs...” son en sí mismas sorprendentes y ello confiere excepcionalidad a todos y cada uno de los registros por sí solos. ¿Y por qué? En primer lugar, resultan inesperados porque Wearing parte de la realidad y, como máxima, la realidad siempre supera a la ficción. En segundo lugar, lo verdaderamente extraordinario, la ruptura de la convención, surge desde el mismo punto de arranque del proyecto. Nos referimos a la sencilla y original, a un tiempo, propuesta que la artista lanza a la gente o al público, observador y actor, en este caso, del devenir del proyecto. Como ella explica en su texto, cuando hoy en día alguien para a un desconocido por la calle, le insta a dar una opinión acerca de un producto, a realizar una encuesta o a una limosna, sin más, siempre su demanda persigue un fin mercantil. Wearing, en cambio y a diferencia de lo habitual, aborda a los transeúntes y les propone lo insospechable, lo inimaginable: “Cuéntame cualquier cosa acerca de ti, lo primero que se te ocurra”. Así, la petición de Wearing consiste en todo lo contrario. Ella sólo pide: “Dame de ti”.

Desde la imprevista petición inicial, así como a lo largo de todo el proceso, la imaginación se halla presente y juega un papel decisivo en “Signs...”. La inventiva precede a cualquier empresa artística, o al menos así debiera ser, y Wearing parece intuirlo. La imaginación actúa también en este proyecto como el detonante de un tipo de relación muy especial que se propicia entre la artista y las personas interceptadas durante el transcurso del proyecto. Y como resultado de ello, la imaginación es igualmente la responsable de que se genere la sorprendente serie de respuestas. Wearing está convencida de que la creatividad no es patrimonio exclusivo de los artistas, o si lo es, entonces se debe considerar al otro también un artista.

Wearing calcula que un 85% de la gente que detuvo por la calle accedió a su inusual petición. Y no sólo la aceptaron, sino que además se mostraron honestos ante la cámara de un extraño que les hacía una no menos extravagante proposición. Y, aunque la artista prefería no permanecer durante mucho tiempo en un mismo lugar de la calle para que los futuros participantes no supieran de sus predecesores, también nos explica como las conversaciones, en ocasiones, se prolongaban, llegando incluso con alguno de sus retratados a compartir sus más íntimos secretos¹³.

Nótese que en el párrafo anterior se introduce por primera vez el término “retratados”, antes incluso de emplear el de “retrato”. Debía ser en este orden, y no otro, para respetar el proceso de aprendizaje personal de la artista, que coexiste con el proceso de creación del proyecto. Para Wearing, antes que nada, se halla la fascinación por las personas. “Lo más importante es la

relación que se establece entre nosotros" o "lo más importante es la experiencia compartida" son frases a menudo enunciadas por Wearing en sus conversaciones. Después vino el cómo hacer funcionar una cámara, los asuntos técnicos. Y, finalmente, aparece el género artístico implícito en sus registros: el retrato. "Yes, I'm quite interested in portraiture."¹⁴

Así pues, el retrato de Wearing, como se apuntó al comienzo de este capítulo, prioriza la relación con el otro y se propone principalmente otorgarle voz a ese otro. Éste es el propósito del quehacer de Wearing: dar voz a quienes no disponen de ella.

"Cuando empecé a fotografiar a la gente, pensé que lo que tenía que decir era muy poco y que tenía mucho que aprender de escuchar y observar a los demás. A través de la televisión y de los anuncios nos bombardean con determinados mensajes, y pensé que había muchas cosas que se quedaban en el tintero y que había algunas personas a las que nunca llegabas a oír"¹⁵.

Se trata pues de un retrato con un telón de fondo: Londres 1990. Wearing habla de su vínculo con esta ciudad en la conversación con Leo Edelstein¹⁶:

"(...) when I came to London from Birmingham in 1983 it seemed so cosmopolitan and it's always been fascinating. When I was younger I was always thinking about how much I'd like to be in London. I've always been completely in awe of the place. I've had a bit of a love affair with it. Even though I'm used to living here now, I can still go out and think, what a great range of activity and people."

Pero la elección del centro de Londres como área de intervención del proyecto "Signs..." concede al mismo una carga significativa doble. Para Marc Augé, en el centro de una ciudad europea confluyen el "lugar antropológico tradicional" y el "espacio contemporáneo urbano"¹⁷. Para este autor, ambos, el lugar antropológico y el espacio contemporáneo urbano, aunque en distinta medida, tienen un carácter de itinerarios y recorridos personales, de lugares de relaciones y de intercambios (económicos principalmente, y de monumentos históricos, bien sean religiosos o políticos). La localización, por tanto, de "Signs...", aunque elegida por Wearing sin pretensiones, es una localización física y social de base, inherente a un paisaje humano en movimiento constante, y en consecuencia, el marco ideal para un retrato humano, urbano y contemporáneo.

Justamente, por compartir estos tres calificativos, el público participante del proceso se presta a colaborar de igual modo que el público-espectador se siente identificado con el proyecto durante su exposición. Al contemplar la obra el espectador puede fácilmente empatizar con el otro e incluso ponerse en su lugar, porque no difiere tanto de aquel: humano, urbano, contemporáneo...¹⁸

El resultado es un retrato directo, inmediato, capturado por una mirada que se pretende libre de prejuicios y que se nos traslada como tal. Wearing intenta desembarazar sus registros de *ismos* (clasismos, maniqueísmos...) y hace aparecer ante la cámara a todos iguales y distintos entre sí,

reclamando una mirada creativa que recorra los registros y detecte esa parte izquierda presente en todos sus referentes. Estamos ante un retrato en el que los retratados parece que nos hablan a través del cuadro. Por esta particularidad, varios autores han visto en Diana Arbús (Nueva York, 1923-1971) una precursora del trabajo de Wearing, aunque ésta última explique que precisamente haya sido esta atribución la que le llevó a interesarse y estudiar la producción de la primera, de quien no había tenido noticias hasta después de llevar a cabo su trabajo "Signs..."¹⁹.

Este retrato se denomina –recordemos el nombre tras el abuso de su abreviación a lo largo de este texto– "Signos que dicen lo que quieres decir y no signos que dicen lo que otra persona quiere que digas", y en su título se halla la mejor clave de lectura que la artista puede facilitarnos: "signos" y "no signos", "lo que quieres decir" y "lo que otra persona quiere que digas". La denominación "Signs..." nos habla de la existencia y de la inexistencia de los signos, de presencia y ausencia y, de igual modo, nos habla de esencias y de apariencias, y de nuevo de presencia y ausencia.

Imagen 19
"Signs...", 1992-93:
"Yo".

Es un retrato dual, desde su nombre hasta la configuración de todos y cada uno de los registros, unidades significativas compuestas de un signo lingüístico y de un signo icónico, en contraposición permanente entre sí. Lo que apunta el texto de cada registro parece desmentirlo la imagen del mismo, y viceversa. La dualidad de signos apela a la dicotomía consubstancial al ser humano, a saber: ser/ parecer, no ser/no parecer, lo que somos y lo que deseamos ser, lo que no somos y lo que no deseamos ser, en definitiva, presencia y esencia.

Este retrato, para acabar, apela directamente a una de las condiciones por excelencia de la especie humana: la contradicción. Cuando la reconocemos en los otros, nos reconocemos a nosotros mismos. Esto es lo que en realidad nos dice "Signs...": miremos al otro, más aún, miremos al otro para comprendernos un poco mejor a nosotros mismos.

*Tots som hostes els uns dels altres*²⁰.



NOTAS

1. "Donna De Salvo in conversation with Gillian Wearing", en *Gillian Wearing*, Phaidon, London, 1999, pág. 8. Traducción libre: "Era bastante tímida cuando inicié por primera vez este proyecto y no pude acercarme a nadie –o pensé que no podía, en todo caso. Al principio empecé yo misma escribiendo, entregaba los textos a conocidos míos y les pedía que los sostuviesen. Establecía una relación interna y no existía una auténtica estética en ella. No funcionaba."
2. Russell Ferguson, en "Show your emotions", en *Gillian Wearing* op. cit., pág. 48.
3. Juan Vicente Aliaga, en "Gente normal. Sobre la obra de Wearing", en *Gillian Wearing*, catálogo de la monográfica de la artista, Fundació la Caixa, Madrid, 2001, pág. 11.
4. Entrevista entre F. Paul y Douglas Huebler, 11-14 de octubre de 1992, en el catálogo *Douglas Huebler 'Variable?', etc.*, Fons Regional D'Art Contemporain & Limosin Publications, Limoges, 1992, pág. 119. Traducción libre de la expresión en francés.
5. Ben Judd, "Untitled", en Gillian Wearing, *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*, Interim Art, London 1997. Traducción libre: "Siempre me he sentido interesada por las personas, incluso cuando era una chiquilla. Por ello me parece bastante natural esa atracción. Me gustaría descubrir tantas facetas como sea posible de las personas. Me interesa más la gente que yo misma, quizá se trate de eso."
6. "Donna De Salvo in conversation with Gillian Wearing", op. cit. nota 1, pág. 8. Traducción libre: "Entonces un día me encontré yendo al Regent's Park, y comprendí que tenía que hacerlo: tuve que hacer de tripas corazón y acercarme a extraños. La primera persona que apareció fue una mujer mayor. Le pedí que escribiese cualquier cosa y ella anotó: 'Realmente, adoro Regent's Park'. Desde ese momento, supe que funcionaría."
7. Gillian Wearing en conversación con Leo Edelstein, en "Gillian Wearing", *Journal of Contemporary Art*, Inc, 1998 (www.jca-online.com/wearing.html). Traducción libre: "Recuerdo cómo era su

aspecto mientras escribía –tenía unos sesenta años y un rostro encantador- y pensé que todo era magnífico, y también bastante banal. Ella sostuvo la hoja (de papel), era invierno, y yo sabía, sin ni siquiera haber apretado el botón, que funcionaría, y pensé que empezaría a pedirselo a más personas".

8. "Donna De Salvo in conversation with Gillian Wearing", op. cit. nota 1, pág. 9. Traducción libre: "Me detenía en una esquina de cualquier lugar. Permanecía allí por espacio de unos diez o quince minutos. No quería estar allí demasiado tiempo, ya que la gente empezaría a verme como parte del paisaje o como a esa chica extraña, y no deseaba que regresasen. Paraba a la gente y les decía: 'Soy una artista, y estoy llevando a cabo un proyecto en el que pido a las personas que anoten algo en un trozo de papel'".

9. Galeria Maureen Paley/Interim Art, Londres, Reino Unido.

10. *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*, op. cit. nota 5.

Traducción libre:

"Cuando la mayoría de las personas eran interpeladas en la calle, esperaban ser interrogadas sobre cuestiones usualmente referidas a cualquier producto, dinero, encuesta, test de personalidad o dirección. Pedirles que sólo escribiesen algo, cualquier cosa, suponía un desafío y creaba una relación totalmente distinta con la persona a la que se preguntaba. La estafalaria petición de ser 'capturado' en una película efectuada por un completo desconocido era agravada por un no específico espacio; la hoja de papel en blanco, equivalente a una fotografía no revelada.

Quizá la fascinación relacionada con las personas y con su slogan en la confianza o infidencia de las personas siendo 'imagen' en primer lugar.

Esta imagen irrumpe la lógica del fotodocumental y la instantánea fotográfica por los sujetos libres de la confabulación e ingeniería de su propia representación".

11. El registro nº 0 corresponde a la portada de la publicación, el resto está numerado según orden de aparición en la misma.

Al extraerse las frases manuscritas de los registros fotográficos, alguna de sus lecturas ha resultado incompleta.

"0. Estoy desesperado/ 1. Realmente adoro Regent's Park/ 2. Esto qué es/ 3. He sido diagnosticado como ligeramente loco/ 4.

Buenas tarde, gente/ 5. Pasadlo bien/ 6. ¡Cruel y salvaje!/ 7. ¡Dad a

la gente las casas que están desocupadas, ok! / 8. Yard+Go dicen que "se diviertan los divertidos" / 9. Mi vida se me ha ido de las manos / 10. Me meo fuera (del asunto), Matey / 11. Trabajar juntos por un mundo en paz / 12. Abajo con la institución de los desesperados / 13. La comodidad provoca apatía / 14. La situación política en Inglaterra es estable / 15. He pensado en ser *gigoló* pero me preocupan los riesgos sanitarios / 16. Creo en la reencarnación. Yo, Anne, era la reina del Alto y el Bajo Egipto en el s. CVII / 17. Alexandra / 18. Me gusta estar en el país. Las pasadas vacaciones en el extranjero estuvieron bien pero no puedo permitírmelo / 19. ¿Llevo algo que te pertenece? / 20. No pienso demasiado en mí mismo porque bebo demasiado pero, entonces, cuando encuentro un trabajo... / 21. Las mejores amigas del mundo. Larga vida a las dos / 22. Diferente + feliz / 23. ¿A qué se parece un esclavo en el amor?... Pregunta a un corazón roto / 24. Guns n'Roses / Jodidamente buenos / 25. Por favor, no me alimentéis ni me deis de beber / 26. Blancos y negros, unidos en paz / 26. Tú no puedes doblarlo. Por eso es Rock&Roll / 28. Hoy es un día maravilloso porque Krisna lo ha hecho / 29. Somos los incondicionales / 30. Acabaré esta frase pero nunca mis opiniones / 31. Ayuda / 32. Los asesinos sexuales mueren jóvenes y felices. En el lavabo usa el papel y no tu dedos, de Simón / 33. Yo firmé y ellos no me dieron nada / 34. Estoy desesperado / 35. ¿Los británicos acabarán con esta recesión? / 36. No quiero parecer un chico / 37. Regresa, Mary. Te quiero. Regresa, Mary / 38. Quiero al gran Willie / 39. Dios amaba tanto al mundo que envió al único hijo que tuvo; quien crea en él no morirá sino que tendrá la vida eterna / 40. En este vacío las mujeres son una respuesta para mí / 41. Fóllame, baby / 42. Los policías son terriblemente malos. No los ayudes / 43. Todo está conectado en la vida. El punto es conocerlo y entenderlo / 44. Mis hermanos y yo decimos "cojones" / 45. Salva lo que puedas por ti mismo. Salva la tierra por tus hijos / 46. Yo".

12. "Donna De Salvo in conversation with Gillian Wearing", op. cit. nota 1, pág. 11. Traducción libre: "Era el signo que decía: 'He pensado en ser *gigoló* pero me preocupan los riesgos sanitarios'. Cuando miré esas fotografías de lo que las personas habían dicho, me quedé con esta idea. '¡dios, has dicho eso! Durante semanas y semanas, allí habían estado esas personas afirmando las cosas más asombrosas".

13. "Donna De Salvo in conversation with Gillian Wearing", op. cit. nota 1, pág. 10. "Some wanted to get into a long conversation – there was one person I talked to for about two hours, and he actually went through the whole history of his sex life".

14. "Gillian Wearing", *Journal of Contemporary Art, Inc.*, 1998 (<http://www.jca-online.com/wearing.html>) Traducción libre: "Si, estoy absolutamente interesada en el retrato".

15. "Gillian Wearing conversa con Carl Freedman", op. cit. nota 3, pág. 26.

16. Gillian Wearing en conversación con Leo Edelstein, en 'Gillian Wearing', op. cit., nota 7. Traducción de David Jornet: "...cuando llegué aquí desde Birmingham en 1983 me pareció una ciudad cosmopolita y fascinante. Desde joven pensaba lo mucho que me gustaría vivir allí. De hecho, Londres es una ciudad que siempre me ha atraído mucho, con la que he tenido una especie de historia de amor. Ya me he acostumbrado a vivir en ella, pero cuando salgo aún alucino con la gran variedad de gente y vidas diferentes que coexisten."

17. Marc Augé. *Los "no lugares". Espacios del anonimato*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1998.

18. Y quizás sea un placer, un placer como el que experimentaron nuestros antepasados poderosos (reyes, clérigos y las sucesivas clases sociales en el poder) de verse representados en producciones contemporáneas, tal cual, para compensar a muchas otras representaciones que sólo aluden a las coordenadas espacio-temporales del hombre o a los extraordinarios avances tecnológicos del mismo.

19. "Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia (...) son tentaciones de poseer otra realidad", en Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Buenos Aires, 1980 (1ª edición 1973), pág. 26.

20. Texto "Personas breves", para el proyecto "Intervalo", de Montse Soto, 1993-94, en *Anys 90. Distància zero*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1994.

3. *Work in process* e interrelación de proyectos a través de la crónica de una exposición, “Revelat-s”, y del proyecto “Home Channel”, de Ángel Corral

ÁNGEL CORRAL ROIG

1961, Barcelona
Vive y trabaja en Barcelona

“Home Channel”, 2000-02
3 vídeos de 45 min. c/u.

Colección del artista

Breve descripción del proyecto:

Ángel Corral inicia en el 2000 una singular serie de filmaciones domésticas de amigos y conocidos. El artista instala en sus hogares una cámara videográfica frente a sus respectivos televisores y con ella graba durante 45 minutos sin interrupción todo cuanto allí acontece, reflejado por el monitor de televisión. El proyecto, en vías de realización, cuenta con tres filmaciones entre 2000 y 2002.



Imagen 1
"Home Channel", 2000-
02: vista de la proyección
en la exposición "Revelat-
s", celebrada en la
Fundació Espais de Girona
en 2005.



Imagen 2
"Vosotros y yo", 2001- :
vista de la presentación
del proyecto en la
exposición "Revelat-s".

El 21 de julio de 2005 la autora de este estudio tuvo ocasión de visitar junto al artista Ángel Corral su exposición "Revelat-s", celebrada en la Fundació Espais¹ de Girona. Se trataba de la primera monográfica del artista y abarcaba sus trabajos más significativos entre 2000 y 2005. El punto final a la muestra lo ponía su proyecto "Home Channel" (2000-02), al que, como se anunció en la introducción de esta tesis, se le dedica una mayor atención al final de este apartado.

"Todo está relacionado", insistía A. Corral refiriéndose a su exposición pocos minutos antes de acceder a ella. Y esta afirmación se convirtió en una especie de mantra, que fue repitiéndose a lo largo de la contemplación de todos y cada uno de los proyectos recogidos en la muestra. Óscar Tusquets propone un carmen similar en su ensayo *Todo es comparable*²:

"Uno de los lugares comunes que más puede irritarme es el de asegurar que dos cosas, hechos o circunstancias no tienen nada que ver. En nuestro mundo, y en nuestra persona, todo, desgraciada o afortunadamente, tiene algo que ver: es falso que la obra de un artista no tenga nada que ver con su calidad humana, falso que los negocios no tengan nada que ver con la amistad, falso que el sobresaliente con que calificamos a aquella bellísima estudiante de arquitectura fuese del todo independiente de su apariencia; lo que sucede es que las relaciones que se establecen en la inmensa mayoría de acontecimientos físicos, y no digamos de los humanos, son múltiples, extremadamente complejas, ambiguas y muy difíciles de desentrañar"³.

Aunque sin tanta voluntad de trascendencia, la visita a "Revelat-s" nos invita a desenmarañar las posibles relaciones entre los diferentes proyectos de Corral incluidos en la muestra. Todos los trabajos participaban de la misma idea común enunciada por el título de la exposición: "Revelat-s", basada en representar lo ignorado o secreto de la vida diaria, cotidiana. "En la cotidianidad suceden cosas ordinarias y extraordinarias a un tiempo"⁴. Corral se dedica justamente a la captura de esos indicios para representarlos por partida doble: primero apuntando, señalando, cuáles son y, segundo, volviendo a presentarlos mediante la apropiación de la realidad misma, y en su defecto, de su imagen fotográfica. Su obra, podría decirse, toma muestras de

su entorno, de nuestro entorno, descontextualizadas, apenas reveladas por el artista de una manera visualmente agradable. ¿De qué otra manera sino puede interpelarse mejor al público-espectador?

El día de la visita a la exposición, mantuvimos una larga conversación con el artista. Sorprendió, sin duda, que ésta se iniciase entorno al tema de la belleza, la otra gran denostada. Sin embargo, al releer las notas de aquella conversación, la belleza resultaba un aspecto ineludible en la producción de Corral, no sólo porque el propio artista la refiriese de entrada, sino porque sus propuestas resplandecían ciertamente bellas ante nuestros ojos. Tras el tópico comentario, no por ello irrelevante, de "la belleza es relativa"⁵, Corral confesaba que, aún y sin planearla ni perseguirla, ella formaba parte ineludible de su trabajo. Pudo constatarse. La apariencia bella de su obra constituye el umbral de entrada al universo de este artista. Retomando, pues, la pregunta con la que finalizaba el párrafo anterior, Corral concibe la belleza como el mejor señuelo para atrapar al público-espectador. Sin olvidar, como el mismo artista incidía, que "quizás tras de toda producción plástica se halle un irrefrenable deseo de atraparla"⁶.

"Todo está relacionado" apuntaban también los proyectos por su similitud en los procesos de trabajo empleados. El uso por parte del artista de una dinámica de trabajo proyectual implica necesariamente una conexión entre las distintas propuestas, de igual modo que obliga al espectador a saber de su producción en general para una mejor apreciación de cada una de las propuestas en particular. Porque los proyectos no siempre se suceden linealmente los unos a los otros, sino que a menudo conviven, se simultanean, abordan temáticas y obsesiones similares, se reinterpretan, se solapan, se pelean entre ellos por sobrevivir y se alientan también los unos a los otros. Es la máxima expresión de un proceso de obra abierta que, eventualmente, y con motivo de una presentación pública, sea convocatoria, exposición o publicación, adopta una apariencia formal "x" jamás definitiva.

"Todo está relacionado" se reveló igualmente decisivo a la hora de realizar una correcta aproximación al proyecto "Home Channel", hasta el punto de no poder llevarla a cabo sin tener en cuenta la totalidad de su entorno plástico. Para ello la monográfica brindaba una oportunidad única. Así pues, antes de abordar el proyecto "Home Channel", se realiza un recorrido descriptivo por la exposición "Revelat-s", acompañado de las palabras del artista, procedentes de la conversación mencionada. Según el itinerario trazado, los proyectos incluidos eran los siguientes: "Cajas" (2005-), "Vosotros y yo" (2001-), "Family" (2002), "Carteras" (2000-), "Reality Channel" (1999-2000) y "Home Channel" (2000-2002)⁷.

Precisamente, con la exposición "Revelat-s" y por vez primera, la Fundació Espais decidía incorporar al espacio expositivo sus dos escaparates que franquean su puerta principal, en la calle Pou Rodó. Corral resolvió el encargo e ideó *ex profeso* "Cajas", el primer trabajo plástico de la exposición que el espectador podía contemplar y el primero que nosotros mismos pudimos apreciar también.



Imagen 3
"Cajas", 2005 :
vista de la instalaci3n
en "Revelat-s".

Imagen 4
"Cajas", 2005 : detalle.



Cada escaparate mostraba una caja de caudales cerrada y blanca, dispuesta contra la pared frontal del aparador, asimismo pintada de blanco y reposando sobre un estante blanco apenas distinguible del conjunto por su color. Sobre la pared y encima de cada una de las cajas, un listado relatava su contenido. Esto último se descubría más tarde en sala, donde se hallaba un D5 impreso con estas instrucciones:

"Cajas"

Per a la realització d'aquesta obra necessito la teva col·laboració.

El procés és el següent:

1. Et lliuro una caixa (tipus caixa de cabals) a fi que hi posis els objectes que vulguis, tenint en compte que mai més no els tornaràs a recuperar.
2. Quan hagis "omplert" la caixa, me la retornes tancada, em dones la clau i una relació escrita del que hi ha dins, encapçalada pel teu nom i cognoms.
3. Per últim, destrueixo la clau, per tant la caixa no es tornarà a obrir, marco la caixa amb el teu nom i conservo la llista del seu contingut.

Si vols rebre una caixa, posa't en contacte amb mi al telèfon 619375906.

Cuando se recogen las instrucciones de este proyecto de Corral, con la intención de participar en la obra, no puede evitarse recordar a aquellos artistas que en los 70 hacían igualmente uso del "formato instrucciones". Nos referimos a Marina Abramovic (Belgrado, Yugoslavia, 1946), John Baldessari (Nacional City, California, 1931) o Christian Boltanski (París, 1944), por citar sólo algunos nombres. Asimismo se revisita en la memoria el proyecto expositivo *do it (hazlo)*⁸, que inició en 1993 un por aquel entonces joven comisario independiente, Hans-Ulrich Obrist. A Ulrich justamente se debe la popularización de este tipo de producciones bajo el epígrafe de *art by instruction (arte por instrucción)*⁹. En su primera edición, *Do it* incluyó cincuenta obras formuladas todas ellas en el formato único de hoja de instrucciones. Cincuenta artistas dictaron otras tantas instrucciones para generar obra y éstas se expusieron en sala junto al material necesario para llevarlas a cabo. A continuación el público, siguiendo dichas instrucciones, componía la obra. La multiplicidad de resultados surgía de cuantas variables ofrecía el lugar donde se celebraba la muestra, de los materiales disponibles y sobre todo del público asistente.

Pero el empleo que Corral hace de las instrucciones dista del utilizado en los ejemplos mencionados. Para empezar, Corral no las concibe nunca como un fin en sí mismo, ni tampoco solicita a sus colaboradores que hagan o fabriquen esto o aquello. Corral solicita a sus colaboradores, siempre y sin excepción, que sean testigos y, por tanto testimonios privilegiados, de sus propias vidas. En ocasiones, durante la interlocución, aparecen explícitas las instrucciones a seguir, tal como sucede en el proyecto "Cajas". En otras ocasiones, y como veremos más adelante, éstas se sobrentienden o apenas se concentran en una o dos frases transmitidas de viva voz por el artista. Tras sucederse la interacción con el otro, éste revisa el material compilado y lo formatea de nuevo, cuidando *in extremis*, como se ya se ha referido, la presentación final del proyecto al público.



En el proyecto “Cajas”, Corral invita al público-espectador a guardar *sus cosas* en una caja de caudales, lugar secreto y seguro si tal espacio pudiera existir, pues sólo el/la participante tiene acceso exclusivo a la caja antes de su cierre. Devuelta la caja y el listado de su contenido, cierto o no, a manos del artista, éste resuelve su exhibición, anticipada en parte desde la elección misma del tipo de caja. A través de una homogenización formal, disuelve las diferencias entre los participantes y, en la medida de lo posible, entre los distintos individuos que se nos muestran a través de sus particulares listados identitarios. No deja de resultar paradójico la necesidad de fechar *las cosas de uno* acompañadas de su revelación por escrito, así como su exposición oculta nada menos que en un escaparate¹⁰.

Tras los aparadores, accedemos al espacio expositivo propiamente dicho y, nuevamente, “todo está relacionado”, precisamente por una extraña sensación que asalta al público-espectador al entrar en sala, quien siente “estar como en casa”. Y esta impresión se antepone incluso a la del acceso a la sala. Se trataba de una sensación pretendida y lograda gracias al diseño expositivo, firmado por el propio Corral. Él concibió e hizo construir expresamente un *environnement* para cada uno de sus proyectos, mediante el uso de mobiliario doméstico y la consecuente transformación del lugar de la muestra en un pseudo-hogar, contribuyendo ya desde su intervención en el espacio expositivo a la interrelación de los distintos proyectos.

De tal suerte que, a pocos metros de la puerta principal, se hallaban un par de cómodos sofás alrededor de una mesa baja, tal y como corresponde al salón-comedor de una vivienda. Sobre la mesa, se disponía el proyecto “Vosotros y yo”, dos grandes álbumes que contenían una serie de polaroids iniciada en julio de 2001 y que el público podía hojear, como si estuviese cómodamente sentado en el sofá de su casa curioseando el álbum familiar. En “Vosotros y yo”, el artista fotografía a alguien de su círculo personal e inmediatamente solicita a éste que haga lo propio con él. He aquí un ejemplo de instrucción al uso que Corral advierte al otro unos minutos antes de robarle una instantánea. “Vosotros y yo” constituye sobre todo un autorretrato caleidoscópico del artista. Él se muestra en todas las parejas de polaroids siempre distinto, tan diverso como sus respectivas parejas de reparto entre sí: en ocasiones, se asimila a ellas; en otras, la relación se establece por

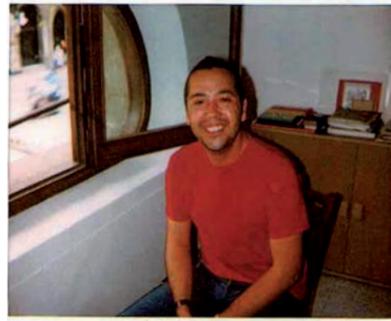


ZURINIE CORONADO
21-09-2002

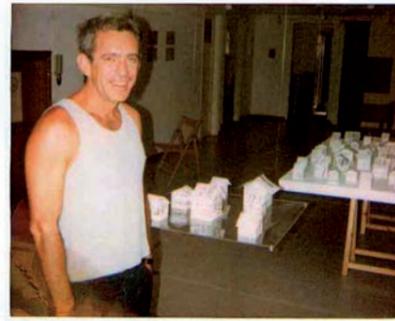


ÁNGEL CORRAL 21-9-02

Imagen 5
"Vosotros y yo", 2001- :
vista de la instalación
en "Revelat-s".



PEPE HOMS 27.08.2002



ÁNGEL CORRAL 27
AGO-02

Imagen 6
"Vosotros y yo", 2001- :
detalle.



ARIADNA VILLEGAS 17.08.2002



Ángel Corral 17/08/02



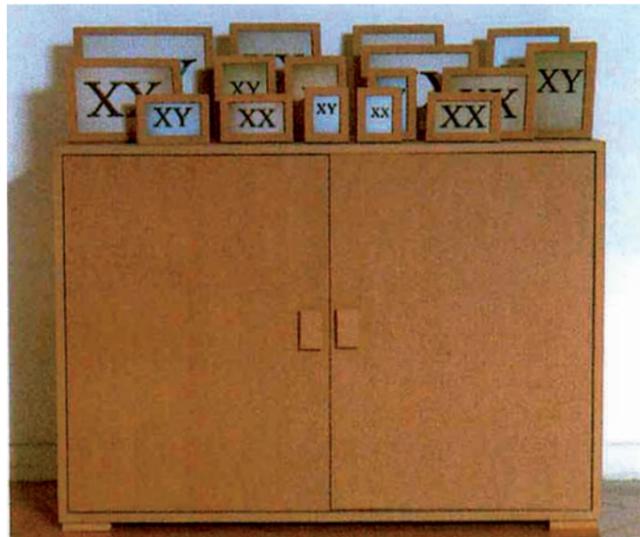
GABRIEL VILLEGAS 16.08.2002





Imagen 7
"Family", 2002:
vista de la instalación
en "Revelat-s".

Imagen 8
"Family", 1998:
vista de la instalación,
La Capella,
Barcelona, 1998.



oposición, por omisión e incluso por evasión (en una de las tomas él sale del cuadro de la imagen). Aparece casi siempre de buen humor, siempre humano, siempre queriendo y siempre querido, siempre el otro. Corral apunta: "esta gente se cruza con nosotros"¹¹. En realidad, nos cruzamos los unos con los otros, y en ese roce nos construimos, nos deconstruimos e incluso nos destruimos para volver a construirnos... y así sucesivamente hasta el momento final. Subyace, pues, la eterna pregunta: cómo nos vemos y cómo somos vistos, ¿somos lo que proyectamos ser o lo que los demás proyectan en nosotros?... En definitiva, nos enfrentamos a mil y un movimientos retinianos que disparan otros tantos interrogantes sobre nuestra imagen y la imagen del otro, sobre la representación subjetivable de nuestra identidad, tanto la propia como la del otro. De nuevo, se interpela a la identidad –*todo está relacionado*– y reaparece la paradoja: mientras el público-espectador contemplaba cómodamente los álbumes privados de Corral, un tercero podía estar a su vez contemplando la escena, pues el *environnement* de "Vosotros y yo" se ubicaba justo detrás de la gran vitrina y tercer escaparate de la Fundació Espais a la misma calle Pou Rodó. En definitiva, se reformula la reiteración del binomio mirar y ser mirado.

Detrás de "Vosotros y yo" se encontraba "Family" (2002), un ejemplo de proyecto que se reinventa a sí mismo con el sucederse de sus ediciones. La primera edición de "Family" se fecha en 1998 y, en aquella ocasión, Corral construyó con sus propias manos un mueble y 16 marcos en DM, así como las imágenes contenidas en éstos. En cada marco aparecía un hombre o una mujer representado/a por sendos pares de cromosomas pintados en negro sobre fondo blanco. Ahora, sobre un armario bajo adquirido, que bien podría pertenecer al mismo salón-comedor mencionado líneas más arriba, reposaba un grupo de cuarenta marcos fotográficos con sus retratos de compra sin extraer: retratos de hombres y mujeres, menores y adultos en solitario, parejas o grupos... Esta vez, Corral se apropia sin reparo alguno de la realidad y simplemente la recontextualiza. Nos permitimos apuntar que, con el paso del tiempo, se acentúa la desmaterialización de su obra¹². El conjunto recordaba la antigua cómoda en la que se apilaban, con el transcurrir de la historia, uno tras otro, los retratos de familia. La ventaja estriba en tratarse ésta de una familia ficticia o, si se prefiere, de una familia construida a voluntad. De hecho, existe otra edición de esta obra datada en 2005 que invitaba al público, mediante unas instrucciones al uso, a intercambiar los retratos existentes por otros, redistribuirlos, reinventarlos... es decir, invitaba al público-espectador explícitamente a jugar con los supuestos componentes de una gran familia, poniendo así en jaque el concepto de familia y, por ende, el de la falsa y comúnmente sobrentendida unidad familiar.

En lo referente a las colaboraciones en la obra de Corral, éstas proceden, a excepción de "Cajas", de su propio grupo de relaciones personales, un círculo que va incrementándose a medida que se suceden sus proyectos. Consciente y agradecido, el artista homenajea sin reparo a los "cómplices y coautores" de sus propuestas. Éste era el siguiente trabajo de Corral en la exposición, o al menos aparecía como tal: un reconocimiento consistente en un gran mural con todos y cada uno de los nombres y apellidos de las personas implicadas en su producción, un enorme vinilo en la pared del espacio expositivo reservado habitualmente para el nombre del artista y el título de la exposición en curso. La autoría compartida y la visión del otro como un amigo, al que se quiere y que nos quiere, son dos constantes de la *praxis* artística de Corral.



Imagen 8
"Carteras", 2000- : vista
de la presentación del
proyecto en "Revelat-s".

Imagen 9
"Carteras", 2000- : detalle.

A continuación, se hallaba el proyecto "Carteras" (2000). De nuevo el otro pero esta vez a través de su versión de bolsillo. ¡Qué disgusto perder la cartera! Como si en ella lo llevásemos todo y, en parte, así es: el primordial DNI, que nos permite circular por el espacio, aunque sea limitado; el dinero o, en su defecto, la tarjeta de crédito, que nos permite todo lo demás, y alguna foto de los seres queridos, en alusión al terreno emocional (no todo debe ser material). Diversidad en la forma, en el color y el tamaño, variedad de contenidos... carteras todas ellas mostradas al artista para ser fotografiadas y abiertas, a su vez, al público. Se evoca por enésima vez la conjunción mirar y ser mirado.

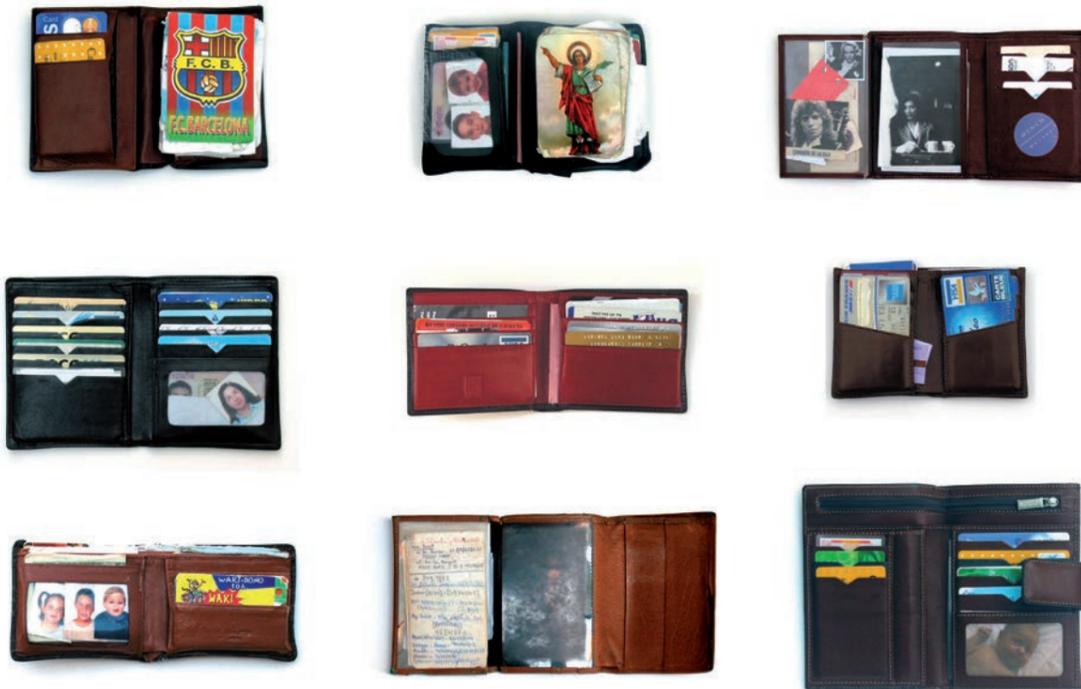




Imagen 14
"Eurosport", 1998:
Vista de la instalación,
Piscinas Bernat Picornell,
Barcelona, 1998.

Imágenes 15-16
"Veotve", 2001: vistas
de la instalación, La Xina
d'Art, Barcelona, 2001.

"Reality Channel" (1999-2000) es el penúltimo proyecto que encontramos en la exposición. Se inició antes que "Home Channel" y sin embargo hoy conviven ambos *work in progress*. En "Reality Channel" Corral fotografía los monitores de televisión apagados de familiares, amigos y conocidos, pantallas en las que aparecen congelados los reflejos de distintos fragmentos domésticos. Entre 1999 y 2000, el artista realizó 31 tomas, una representación de las cuales podía verse en la muestra. La gran caja boba (o el ojo que todo lo ve), aún en reposo, nos dicta la imagen que vemos, nos obliga a volver a contemplar, y así prorroga su poder e influencia más allá del *off*.

Y finalmente, en el fondo de la sala, hallamos "Home Channel" (2000-02). De los tres vídeos que lo conforman, uno se muestra como una retroproyección, pasando casi inadvertida por el exceso de luminosidad circundante y por su bajo volumen. Los otros dos se exhibían en sendos monitores de televisión de 25 pulgadas con respectivos sillones dispuestos enfrente y alfombras a los pies.

"Home Channel" se ideó en un primer momento como una "serie de documentales"¹³ destinada a ser emitida por el canal televisivo creado por el propio Corral: "Veotve" (2001). Cómo no, "todo está relacionado" y resulta imposible referirse a un proyecto sin sustentarse en otro, ahora excluido de la muestra y que, a su vez, surge a partir de otros tantos trabajos del autor vinculados al medio televisivo. La evolución de la televisión transcurre, en cierto modo, paralela a la historia de Corral fundiéndose con su trayectoria artística e infiltrándose en su producción. Baste citar propuestas como "Eurosport" (1998), "Cien imágenes" (2000) y "Apagar" (2000-01) hasta llegar al mismo "Veotve".

"Veotve" se presentó al público en octubre de 2001, en la Xina d'Art de Barcelona. El nombre del proyecto (o canal televisivo) "hace referencia a la relación que se establece entre el espectador y la televisión: *yo la veo y ella me ve*"¹⁴. 'Veotve' es una cadena dirigida a esos segmentos de la población que son espectadores activos, que utilizan el mando, que miran la televisión con inteligencia y que se siguen sorprendiendo como cuando eran niños"¹⁵. "Veotve" es una versión actualizada de la televisión que no todos hemos conocido. Las reminiscencias de los inicios de la televisión, o la ausencia de toda artificiosidad, tan extraña a la imagen televisiva actual, se hallan presentes en la forma del *merchandising* de la marca y en los eslóganes promocionales de la cadena. Es una televisión que, sin tapujos, nos habla de nosotros a través de ella, una televisión y un medio amigos.

La primera pieza de “Home Channel” constituye un nuevo autorretrato del artista, porque Corral suele recurrir a él mismo para realizar las primeras pruebas de la mayoría de sus propuestas¹⁶. Atardece y el artista aparece recostado en el sofá del salón de su domicilio hojeando un diario y fumando un cigarrillo. Al referirse a este vídeo, Corral asegura que, aunque éste fuera el primero de la serie, no por ello es el más representativo de la misma. El artista confiesa haber sido consciente durante los 45 minutos de grabación de que sus actos se estaban registrando y que, pese proponerse actuar con naturalidad, no consiguió olvidarse de la presencia de la cámara en ningún momento. En las demás piezas no resulta así, reconoce también el propio artista. Con los otros cómplices de este proyecto, a los diez o quince minutos de filmación la cámara se vuelve invisible. A ello contribuye el modo en que se lleva a cabo la filmación. Corral instala una cámara en cada domicilio, inserta una cinta y la deja a punto para pulsar el *recording*. Abandona el lugar y es entonces cuando el participante en cuestión pone en marcha la grabación. Transcurridos diez o quince minutos, nadie recuerda que el aparato continúa funcionando y se aprecia una cierta relajación en los gestos de los todos los protagonistas. Un par de horas después, Corral regresa a recoger la cinta tras una llamada telefónica previa. Con este procedimiento captura un total de 45 minutos de registro. La edición consiste apenas en incluir los créditos; la filmación se mantiene íntegra.

Pasamos a la segunda proyección, que recoge la primera hora del día para una mujer de mediana edad, una amiga de Corral que vive sola. “Trabaja en una cadena de producción” cuenta Corral para destacar su carácter de persona ajena al mundo del arte. Así asciende a la categoría de hacedores artísticos a los colaboradores de sus proyectos ajenos al ámbito del arte, y en contrapartida, retorna a los artistas al plano terrenal. Es una manera de compensar y de desacralizar una práctica excesivamente cargada de *divinismo*. El escenario de la filmación vuelve a ser el salón comedor de un hogar, por el que la mujer transita para acceder a la ducha, en el que desayuna y al que finalmente regresa para preparar el bolso antes de salir a trabajar.

Y en el tercer registro aparece la cocina ahora de un piso de estudiantes, los cuales, por otra parte, entran en el plano en ocasiones contadas. Se sabe más de ellos porque se les escucha hablar continuamente y se oye el sonido de sus enseres sobre una mesa en el cuarto contiguo. “Son jóvenes, comen mucho y hablan mucho”, dice Corral. Son cuatro y están desayunando. Asistimos a un almuerzo largo, a un despertar de jóvenes estudiantes, a conversaciones de iniciación.

Del visionado de estas tres piezas de “Home Channel” se desprende que resulta bien distinto el lugar vital que ocupa la televisión en los hogares correspondientes, aunque su ubicación sea siempre un enclave destacado en el salón o la cocina. El lugar vital, en cambio, cambio, varía porque se observa distinto el grado de proximidad de esta para los unos y para los otros. El invento revolucionario para los mayores deja de ostentar su peso preponderante en el domicilio de los más jóvenes, el grupo de estudiantes. Tanto para Corral como para la mujer protagonista del segundo vídeo, la televisión está ahí como un referente amigo, como el más veraz informador de los grandes acontecimientos del mundo y, a la vez, la pantalla con la que cotejar el quehacer diario. En cambio, para los estudiantes, la televisión parece casi no existir. El aparato es para ellos un simple ruido de fondo.



Imágenes 10-13
"Reality Channel",
1999-2000: selección.



Imagen 16
"Homme Chanel", 2000:
fotogramas del registro n°1.



Imagen 17
"Homme Channel", 2000:
fotogramas del registro nº3.

Los jóvenes encuentran su reflejo los unos en los otros, explicándose entre sí lo que los adultos tan sólo somos capaces de admitir frente a nosotros mismos o bien lo que únicamente confesamos al espejo cuando por más que lo intentamos no somos capaces de hallar nuestro reflejo en nadie más. Quizás el arrinconamiento del aparato guarde una relación directa con su gradual pérdida de credibilidad y de fidelidad. Una fidelidad reivindicada como una máxima por el canal 'Veotve' de Corral, que desde su título mismo se define, tal y como se recordará, como *yo la veo y ella me ve*, es decir, como mirar y ser mirado.

Porque, y para cerrar este apartado, además de la inevitable crítica al excesivo maniqueísmo del medio televisivo, el propósito final de los proyectos de Corral, sin excepción, es el de fijar la mirada sobre nosotros mismos y salvaguardar la preciada cotidianeidad. Al referirse a su proyecto "Vosotros y yo", Corral expresaba: "Cuánto odio olvidarme de las facciones de las personas que se cruzaron en mi vida y me dejaron huella"¹⁷. Ésta es la carencia que intenta subsanar la totalidad del trabajo de este artista: acabar con el olvido, el olvido del otro y el de uno mismo. ¿No es este el *leitmotive* de cualquier álbum familiar? Lo es. Como así mismo es el *leitmotive* de los retratos sobre la cómoda, de las fotografías de los interiores domésticos, de las vídeosecuencias de escenas cotidianas, presenciadas por un instrumento tecnológico que, lo mismo que todo lo demás, está en vías de extinción. A modo de conclusión pues, puede afirmarse que Corral reclama preservar todos y cada uno de estos indicios, porque el olvido de ellos nos conducirá irremediabilmente al olvido de nosotros mismos. Mirarlos y mirarnos; salvarlos y salvarnos. Lo uno y lo otro están conectados o, en palabras del artista, "todo está relacionado".

*en la tarde herida/y en la vida abierta/pasa algo sencillo/
se acabó la siesta*¹⁸.





Imagen 18
"Home Channel", 2000:
fotogramas del registro nº2.

NOTAS

1. La exposición "Revelat-s" del artista Ángel Corral tiene lugar en la Fundació Espais d'Art Contemporani (Girona) del 17 de junio al 10 de septiembre de 2005. Las palabras del artista que recorren este texto son extractos de una larga conversación mantenida a lo largo de aquel mismo día.

2. Oscar Tusquets Blanca, *Todo es comparable*, Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1998.

3. *Todo es comparable*, op. cit. nota 1, pág. 8

4. Conversación mantenida con A. Corral, 21 de julio de 2005.

5. Ídem nota 4.

6. Ídem nota 4.

7. Todos los proyectos, asegura el artista, están abiertos. Cuando aparece la fecha de inicio y clausura al lado del nombre del proyecto ésta alude a que el material ha sido compilado entre esos años, pero en ningún caso se trata de un cierre definitivo.

8. En 1993, Hans-Ulrich Obrist inició un proyecto de comisariado bajo el nombre de *do it*, fruto de un encuentro entre Christian Boltanski, Bertrand Lavier y él mismo. La primera aparición pública del proyecto, que después itineraría por cincuenta museos, fue posible gracias a la financiación del Ministerio de Asuntos Exteriores francés. Tras el éxito de la primera entrega hubo una segunda, igualmente itinerante, cuyas obras aparecen publicadas en un catálogo de 1997 bajo el mismo título *do it*. El proyecto incluía cincuenta obras de formato único: una hoja de instrucciones. De esta manera, cada artista dictaba los pasos a seguir para la realización de una obra de arte, que precisaba de la participación inexcusable del público-espectador. *Do it*, que cuenta hoy con una segunda edición publicada (coordinada por Hans Ulrich Obrist, comisario de la misma, y publicada junto con *Revolver*, Frankfurt/Main, 2004), plantea y plantea varios asuntos tanto en lo que se refiere a la propuesta de comisariado como relativos a la propia obra de arte; entre ellos, el tema de la autoría.

9. Traducción libre de la expresión inglesa.

10. El cuestionamiento de Corral sobre la veracidad del signo lingüístico nos recuerda la preocupación de Wearing en su proyecto *Signs...*, que se interroga, a su vez, sobre la representatividad de los signos, tanto lingüísticos como icónicos.

11. Libro de obra del artista, 2005.

12. Vid. *La poética de lo neutro*, de Victoria Combalá, Ediciones De Bolsillo, Barcelona, 2005 (primera edición de 1975).

13. Libro de obra del artista, 2005.

14. Libro de obra del artista, 2005.

15. Libro de obra del artista, 2005.

16. Lo mismo que Wearing en su proyecto "Signs...".

17. Ídem nota 4.

18. "Fin de siesta (Tango para un fin de siesta)" en Mario Benedetti, *Canciones del más acá*, Visor, Madrid, 1989, pág. 48.

4. Entre la continuidad y la ruptura del documentalismo¹: “Pretty Ribbons” (“Lazos bonitos”), por Donigan Cumming

DONIGAN CUMMING

1947, Danville (EEUU)

Vive y trabaja en EEUU.

“Pretty Ribbons” (“Lazos bonitos”)

1982-1993

Breve descripción del proyecto:

Desde 1982 hasta octubre de 1993, Donigan Cumming fotografía intermitentemente los últimos años de vida de Nettie Harris, una mujer que, aunque por entonces ya anciana y viuda, cuenta con una extraordinaria e intensa vida a sus espaldas, como periodista, modelo, actriz y madre de tres hijos. Una selección de estas fotografías aparece incluida en la publicación del mismo nombre². Asimismo, en series de entre siete y diez imágenes ha itinerado dentro de varias colectivas a nivel internacional³. En su conjunto el proyecto muestra la decrepitud fisiológica de un cuerpo que contrasta fuertemente con la actitud vital de quien no se rinde ante la inminente extinción.

Durante el último verano de Nettie, y de modo paralelo al proyecto fotográfico, D. Cumming emprende una filmación videográfica de la misma N. Harris que incluye a sus seres queridos. El material editado con el título de “A Prayer for Nettie” (“Una oración por Nettie”) data de 1996 y dura 33 minutos. Este documento constituye, ante todo, un homenaje póstumo, así como una elegía de quien el artista considera la gran modelo de su vida. Un ejemplar de “A Prayer for Nettie” pertenece a la Mediateca de la Fundación “la Caixa” de Barcelona.





Imagen 1
"Pretty Ribbons",
21 de mayo de 1992.

Imagen 2
"Pretty Ribbons",
7 de junio de 1989.

Imagen 3
"Pretty Ribbons",
7 de junio de 1989.



Una conocida sentencia de Diana Arbús reza: "una cosa no se ve porque es visible sino que es visible porque es vista". Éste es uno de los aspectos sobresalientes de "Pretty Ribbons" y razón por la que se ha elegido este proyecto para vehicular el presente texto. Donigan Cumming materializa las palabras de la fotógrafa norteamericana a través de esta propuesta. Con ella nos interpela nitidamente sobre una realidad a la que irremediamente todos nos hallamos abocados: el período de vida previo a la muerte. Podemos fingir que el tema no nos atañe, en igual medida que nuestra sociedad –y/o sistema– nos permite escudarnos en sus primordiales valores al uso: juventud, belleza y dinero (ser joven, guapo y rico equivale a ser feliz). Todo aquello que no converja con esta incuestionable tríada debe reservarse a lugares bien apartados: hospitales, geriátricos y tanatorios proliferan en las periferias de pueblos y ciudades, allá donde no alcance nuestra vista. Lo que no se ve no existe. Enfermedad, vejez y muerte, si no perturban, no existen. Rehuyéndolas, evitamos tener que nombrarlas. Y bien es sabido que todo aquello que carece de nombre tampoco existe. Prohibido nombrarlas, primer principio de la aseveración de un tabú.



En este sentido es de justicia admirar la valentía manifiesta en la empresa “Pretty Ribbons”, tanto por lo que respecta al artista D. Cumming como a la modelo Nettie Harris. El crítico habitual de Cumming, Hans Michael Herzog, refiere el proyecto en términos de “acte de franchise –aussi bien de la part du modèle que du photographe”⁴ al contextualizarlo en las coordenadas sociales de su –nuestro– tiempo. Trátese de valentía o de franqueza, lo cierto es que este tipo de proyectos nos conceden la oportunidad de posicionarnos en las antípodas de esos sobrevalorados principios que gobiernan la aldea global, al tiempo que remodelan nuestra mirada en un sentido más crítico respecto del modelo imperante.

Por fortuna, esta manera de hacer no es exclusiva de Cumming, pero quizás que encamine el conjunto de su obra en esa dirección sí que resulta altamente significativo. En esta misma línea trabajaba Diane Arbús (Nueva York, 1923-1971), otra artista comprometida con su contemporaneidad y cuyas palabras abrían este apartado. Arbús dedicó la práctica totalidad de su obra a aquellos grupos sociales más apartados o marginados de nuestra sociedad, a quienes ella misma daba en llamar “freaks”⁵, un calificativo que, paradójicamente, se ha popularizado con una acepción peyorativa, gracias a su difusión por la “tele basura”.

Y ya inmersos en el tema que propiamente nos ocupa, la ancianidad, podría recordarse aquí, aunque lo haga de manera tangencial, un trabajo de Dona Ann McAdams (Queens, Nueva York, 1954). Esta artista, más conocida por su tarea como documentalista de las primeras *performances*, cuenta, entre su producción personal, con una serie de retratos de enfermos mentales, fruto de una estancia-taller en un pueblecito de Coney Island en 1983. Este proyecto, a su vez, incluye una serie de retratos de personas mayores esquizofrénicas.

Expresamente centrado en la materia de la vejez, se halla el proyecto “Cárcel de los sueños” de la artista de adopción mexicana Vida Yovanovich (La Habana, Cuba, 1949). Coincidencia o no, el proyecto “Pretty Ribbons” transcurre a caballo entre el trabajo de McAdams y el de Vida Yovanovich. Recuérdese que “Pretty Ribbons” acontece entre 1982 y 1993. Justo este último

Imagen 4
Dona Ann McAdams,
1983: Serie de retratos.

Imagen 5
Vida Yovanovich,
"Cárcel de los sueños",
1993.

Imagen 6
Vida Yovanovich,
"Cárcel de los sueños",
1993.

Imagen 7
"Pretty Ribbons",
25 de mayo de 1990.





Imagen 8
Vida Yovanovich,
"Cárcel de los sueños",
1993.

Imagen 9
Vida Yovanovich,
"Cárcel de los sueños",
1993.

Imagen 10
"Pretty Ribbons",
21 de noviembre
de 1986.



año, V. Yovanovich emprende su "Cárcel de los sueños", un excelente retrato de un grupo de ancianas que cohabitan en un asilo cercano a la Villa de Guadalupe (México). Este proyecto finalizó en 1997 y se llevó a cabo gracias al apoyo otorgado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 1994, así como al premio Casa de las Américas (La Habana, Cuba) en 1993. "Cárcel de los sueños" se formaliza en una serie fotográfica de 45 imágenes seleccionadas por Pablo Ortiz Monasterio y una publicación de idéntico nombre⁶.

"Pretty Ribbons" y "Cárcel de los sueños" son dos proyectos que giran alrededor de un parejo sujeto de investigación. Sus dos artistas delatan, a través de sendos trabajos, una curiosidad extrema acerca de ese período de vida en el que la persona está dejando de existir y comenzando a bosquejar su deceso, en la antesala de la muerte. Sin embargo, pese a tratar un mismo asunto, Cumming y Yovanovich proceden de modos distintos, porque sin duda parten de visiones personales bien diferenciadas.

Y aunque no sea la intención de esta tesis abordar en profundidad la producción de Yovanovich, resulta oportuna aquí el cotejo entre esta propuesta suya y el proyecto protagonista de este capítulo. Su comparación deviene necesaria por cuantas similitudes y diferencias mantienen entre sí. En líneas generales, se puede afirmar que "Pretty Ribbons" y "Cárcel de los sueños", o mejor dicho sus autores, legitiman a través de estas propuestas dos posturas complementarias frente al tema de la vejez o, expresado de manera más coloquial, son la cara y la cruz de una misma moneda.

Ya desde el propio título de las obras puede apreciarse tal complementariedad. Casi siempre, una denominación enuncia el contenido parcial o total de una obra y, en este caso concreto, éstos prefiguran esa clara confrontación de visiones. Antes o después, puede y/o debe atenderse a las diferencias de procedencia y/u origen de los artistas, el lugar específico o escenario donde se desarrollan los proyectos, las culturas de la cuales son portadores tanto autores como colaboradores y/o coautores, etc. Pero pese a todo ello, cabe insistir en que la particular visión de cada autor se halla subyacente en el nombre que otorga a sus trabajos.

"Cárcel de los sueños" está formado en primer lugar por un sustantivo de connotación negativa al tildar la etapa de la vejez de cárcel o prisión, que ata o priva de libertad a un individuo. Y, en segundo lugar, el complemento del nombre agrava el perjuicio, dado que la reclusión no priva sólo de libertad física sino que, todavía más, despoja al individuo inclusive de su libertad mental, de su libertad para soñar. El nombre del proyecto es, pues, una apelación nostálgica en tanto que muerte anunciada de unos sueños latentes condenados a extinguirse a la par que los cuerpos que los sustentan. Esta primera reflexión surge a partir de la consideración del tema global enunciado por el título de la obra junto a una observación detenida del retrato grupal de ancianos. No obstante, si incluimos en el análisis los autorretratos de la artista al lado de octogenarias del geriátrico, el título propone otro significado plenamente autobiográfico y que, con mucho acierto, ha descrito Elena Poniatowska, quien relata la situación "como los años que aprisionan a la fotógrafa que vive en carne propia el encarcelamiento de sus sueños"⁷.



Imagen 10
"Pretty Ribbons":
20 de mayo de 1992.

Imagen 11
"Pretty Ribbons":
23 de octubre de 1991.

Imagen 12
"Pretty Ribbons",
27 de mayo de 1992.

Imagen 13
"Pretty Ribbons",
21 de noviembre
de 1991.

Imagen 14
"Pretty Ribbons",
13 de abril de 1992.





En el extremo opuesto se sitúa "Pretty Ribbons", título que de ningún modo debe interpretarse de manera literal, tal y como nos advierte Herzog⁸. Su nombre apela, principalmente y entre todos los significados posibles, a los vínculos (lazos) que N. Harris mantiene con las personas queridas que comparten con ella ese abiertamente reconocido momento final de su vida, en el que tiene reservado un lugar muy especial D. Cumming. "Lazos bonitos" nos dibuja el puente que se tiende entre el artista y su modelo; nos habla de un tiempo vivido y compartido, es decir, de una excepcional relación forjada entre ambos durante el transcurrir de más de una década.

De hecho, la relación entre Nettie y Donigam, el encuentro entre ambos, funciona como el verdadero impulsor y promotor del proyecto. No es de extrañar, por tanto, que una expresión metafórica del término *relación* designe el nombre del proyecto "Pretty Ribbons". El encuentro entre Cumming y Harris se concibe a *modo de* una prologada conversación, durante once años de sus respectivas vidas, a la que tan sólo logra poner fin el fallecimiento de la propia Harris, en 1993.

Imagen 15
"Pretty Ribbons",
10 de abril de 1992.

Para concluir con la cuestión de las distintas perspectivas de los dos artistas, si "Cárcel de los sueños" computa los datos en términos de nostalgia y de pesimismo, "Pretty Ribbons" lo hace en términos de encuentro, relación o acontecimiento compartido, en otras palabras, se plantea en términos vitalistas, que no optimistas. Y esta confrontación de visiones sobre una misma etapa vital convierte estas propuestas en miradas complementarias.

Desde que se conocieran en 1982, Harris colaboró con Cumming en varios de sus proyectos. El artista ha proclamado en repetidas ocasiones su profunda admiración por Nettie Magder Harris, a quien siempre se refiere como la mejor modelo de su vida: "Nunca he conocido ni creo poder volver a conocer a alguien como Nettie otra vez"⁹. Y Harris no sólo resulta una modelo de excepción sino también una mujer de una personalidad extraordinaria, tal y como atestiguan algunos de sus datos biográficos. Nettie Harris nació en 1912 en un suburbio de Ontario (Canadá), un barrio de pocas familias judías. Fue la segunda de una familia de once hijos. Se inició pronto en la práctica periodística, su verdadera vocación, en el Toronto Star, entre los años 30 y 40. A su marido, Ted Harris, lo conoció mientras cubrían un congreso en Montreal. Él fue durante varias décadas editor del desaparecido Montreal Herald. La pareja tuvo tres hijos, todos ellos también periodistas. Tras la muerte de su marido, trabajó un tiempo como investigadora para la CTV y, hasta el final de sus días, compaginó su labor de periodista con la escritura independiente, publicando en periódicos y revistas.

El mérito no fue tanto que una mujer se dedicase al periodismo hacia mediados del siglo pasado, como su voluntad de compromiso con su entorno social más próximo. Mientras sus coetáneas frecuentaban clubs sociales, Harris, por ejemplo, se dedicaba a través del periodismo de investigación, a destapar un caso de corrupción tras la muerte sospechosa de un magnate americano de la época. Mantuvo ese compromiso hasta el final de sus días. Poco antes de morir, vivía pendiente de una máquina de escribir que utilizaba para ayudar a sus compañeros



Imagen 16
"Pretty Ribbons",
17 de mayo de 1989.

Imagen 17
"Pretty Ribbons",
28 de enero de 1990.

Imagen 18
"Pretty Ribbons",
28 de enero de 1990.

de la residencia de día que frecuentaba. Le fallaba la vista ante la pantalla del ordenador pero era una excelente taquígrafa y escribía la correspondencia de sus compañeros impedidos. Falleció en noviembre de 1993, a los 81 años de edad¹⁰.

La relación entre Cumming y Harris estaba garantizada, una relación en la que –valga la manida expresión– el primero propone y la segunda dispone. Ella elige las poses y los atuendos, dirige los *attrezzo*s y reorganiza todos y cada uno de los detalles de las composiciones. Y se revela extremadamente lúcida a la hora de dejarse representar como si fuese consciente del testimonio que constituye y de su gran trascendencia como referente único, no ya sólo en el ámbito estrictamente artístico, sino, y sobre todo, para el extrartístico, como un último y definitivo testimonio de compromiso con la sociedad. Su representación se halla en el polo opuesto al *cliché* hartamente reproducido por la misma Yovanovich, en su trabajo mencionado, o por la subsidiaria Tanit Plana en sus propuestas "Vídua" & "Residència"¹¹. Esta última reedita el estereotipo descrito de manera singular por Laurent Graff en referencia a otra imagen de la vejez, en este caso literaria. Con las siguientes palabras describe Graff a Mireille, la anciana coprotagonista de la novela *Els dies felïços*¹²:

"Es diu Mireille i va arribar fa un parell de dies. Afectada de càncer, ha triat passar el temps que li queda fora de l'hospital. És una velleta com tantes altres, que l'edat i l'aspecte redueixen a un prototip, a una imatge, a un clixé, com si no hagués tingut una vida anterior, com si no tingués història. Les seves arrugues no són una marca del temps, sinó un fet sense pasta ni futur, només indiquen la proximitat de la mort. Ella només és el que sembla avui, ancorada en la vellesa, sense cap demà que permeti veure-la d'una altra manera"¹³.

La Harris de Cumming no se corresponde con este *topos*. Por un lado, no existen tantos referentes ni predecesores ni coetáneos similares. Y por otro, Harris es ciertamente única; es esa otra piel en la que deseáramos, sin duda, enfundarnos en nuestra propia vejez y desprender, como hace ella, ante la inminencia de la muerte, ese exultante olor a vida.



Sin embargo, se establece cierto paralelismo entre el punto de vista del otro coprotagonista de *Els dies felïços*, Antoine, y el coautor de "Pretty Ribbons", Cumming, hacia sus respectivos sujetos de estudio. Así, cuando Antoine anuncia su decisión de dedicarse a Mireille, parece que sea el propio Cumming quien explicita su principal propósito para, con y desde Harris: "És com si avui la triés solemnement (a ella), a tall d'experiment, per tenir-ne cura i seguir-la fins a la mort. A través d'ella vull intentar copsar l'extinció de la vida"¹⁴; "escortar la mort en la seva lenta progressió fins al seu apogeo"¹⁵. Por su parte Mireille, de manera similar a Harris, "sembla haver entès la meva motivació i el meu interès creixent per ella. Però no m'ho retreu. Acepta la meva presència al seu costat i es presta a l'experiència sense escandalitzar-se."¹⁶

Y con el fin de alcanzar tal objetivo, Antoine, al igual que Cumming, se comporta "com un veritable voyeur, espiant pel forat del pany el que passa a l'altra banda de la porta¹⁷ intentant captar el més petit moviment de l'altre costat"¹⁸. Los dos persiguen también "ser allà quan ella peti"¹⁹ y cada cual, a su manera, lo logra.

En lo concerniente al supuesto documentalismo atribuido al proyecto "Pretty Ribbons", cabe destacar los once años que Cumming comparte con Nettie. El artista articula una especie de álbum de fotos biográfico, capturando con cierta regularidad la cotidianeidad de Nettie, fechando las imágenes a pie de foto, aparentando retratar todo su entorno sin descuidar el mínimo detalle... De esta manera contribuye a una reconstrucción pseudofidedigna del período final de Harris. Sin embargo y al mismo tiempo, la dimensión artística de Cumming se revela en "Pretty Ribbons" a través de una latente reivindicación de la subjetividad, inherente a cualquier tipo de representación, inclusive la documental, y que en este caso recae a partes iguales entre el artista y la modelo. No creemos errar al interpretarla como una invitación recíproca, ya que permite a Cumming un gran margen de maniobra en la captura de las imágenes y a Harris en las recreaciones de las escenas, el vestuario y la teatralización. Los actos verdaderamente ordinarios de un día de Nettie no se recogen en ningún momento; en su lugar aparece una cotidianeidad extraordinaria, fruto de un reiterado abuso de subjetividad por parte de ambos y, por supuesto, de una excepcional complicidad entre artista y modelo.

La coexistencia de la continuidad del género documentalista y la ruptura, de la práctica artística, es enunciada por el propio Cumming como un rasgo predominante en toda su producción y que se manifiesta ya desde este primer trabajo:

“Tout mon travail s’inscrit plus ou moins librement dans le cadre du documentaire social; il s’agit d’un travail qui interprète les attitudes sociales et les réactions individuelles. Ce que j’inclus dans cette catégorie du documentaire social, ce sont tous les aspects du travail artistique: la vie affective de l’œuvre dans sa totalité (de sa production jusqu’à sa réception), les questions liées aux réactions de la critique et du public en général, l’éthique professionnelle, les dispositifs narratifs, la symbolique, la rhétorique, le mythe, ainsi de suite. La continuité qui anime mon travail tient à la volonté de soulever des questions sur la pratique documentaire -à mettre en jeu les attentes- et ce, même lorsque je présente la réalité des conditions sociales. En somme, ce travail commente, et souvent de manière très critique, la tradition documentaire qui le nourrit et lui sert de cadre. L’artifice manifeste et la résistance à l’orthodoxie en sont les principaux signes de rupture -la fiction s’infiltra dans la maison de la vérité et vice et versa”²⁰.

Imagen 19
“Pretty Ribbons”,
27 de abril de 1991.

Recuérdese que el título de este capítulo parafrasea el concedido por el artista a una reciente charla suya acerca de su obra²¹ y en la que hacía hincapié sobre este aspecto. Precisamente en un punto intermedio o a medio camino entre estos dos ámbitos, en reformulación constante, se encuentra el trabajo de Cumming.

De hecho, esta coexistencia ya advertida por Cumming es la que genera “Pretty Ribbons”, una propuesta instalada en una dualidad permanente. En ese *impasse*, entre la continuidad y la ruptura se perfilan las imágenes de “Lazos bonitos”. Desnuda, Harris se representa como un cuerpo demacrado y desahuciado aunque enérgico y vigoroso a la vez, una estructura ósea deformada pero aún sustentadora de unos órganos vitales en funciones, un útero desprendido (prueba de ello son las fotografías de Nettie en pañales) que convive con unos órganos sexuales en activo (como observamos en las imágenes de ella junto a sus varios amigos y/o amantes, una piel tatuada de arrugas y despegada de su osamenta, aunque también tersa y bronceada, un rostro igualmente ajado pero enarbolado por una mirada lúcida y ávida de nuevas experiencias.

Vestida, Nettie nos enseña su esmerado maquillaje –en ocasiones, incluso desnuda su rostro aparece levemente empolvado–, una multitud de accesorios²² y su singular colección de atuendos. Su armario se compone de vestidos de diario, un sinfín de jerséis y sensacionales trajes de fiesta, todo de antaño. Su colección podría definirse como un *revival* de un tiempo pasado, difícil de precisar en una década concreta. Pero cuando ella se los enfunda y los exhibe, cuando los luce, su persona les concede la actualidad suficiente para que los podamos percibir como el *prêt-à-porter* más vigente.





Imagen 20
"Pretty Ribbons",
27 de abril de 1991.

Imagen 21
"Pretty Ribbons",
27 de abril de 1991.



El *impasse* se aprecia igualmente en los escenarios de las imágenes. La escena sucede casi siempre en casa de Nettie o en sus alrededores más próximos, incluyendo éstos últimos las habitaciones de sus amigos. En cualquier caso la fisonomía de los decorados coincide. Lo añejo y sórdido del habitáculo (estampados de papel rancios, un cuarto de baño abandonado y sucio, pese a tener colgado un rótulo que expresa claramente la obligación de dejarlo tal y como se encontró...) y del mobiliario (en general, antiguo y deteriorado, mantas y alfombras roídas, un colchón desgastado, montañas de ropa y demás objetos ornamentales...) contrasta con la condición de habitable y de habitado que desprenden todos estos ambientes o lugares propiamente dichos.

La aparición de Nettie desnuda y vestida es una dicotomía reeditada con asiduidad por Cumming. Harris es fotografiada desnuda al lado de su refrigerador (la imagen más conocida del proyecto) y en idéntico encuadre vestida. También Nettie aparece con y sin ropa recostada sobre un colchón ajado en posición fetal. Cumming alude con esa doble representación al *áster ego* de Nettie para con Nettie misma. De igual modo sucede con la alternancia entre una Nettie ora con los ojos muy abiertos o despierta, ora con los ojos cerrados, simulando dormir, que nunca profundamente dormida.

Imagen 22
"Pretty Ribbons",
8 de junio de 1990.

En proporción, pocas veces Nettie dirige sus ojos a la cámara, aunque, cuando lo hace, es de frente y sin ningún temor, ni hacia su concurrencia *in situ* (el artista y su cámara) ni hacia su posterior público-espectador (nosotros). Su mirada es, como ya se apuntó, inteligente, viva y audaz. Por el contrario, a menudo mantiene sus ojos levemente cerrados. Sus "ulls clucs"²³ confieren a la imagen un aire más inquietante, si cabe. Esa mirada sellada nos remite a un juego vacilante entre un mirar sin ser mirado y una mirada introspectiva. Se trata de una invitación a mirar más allá de la fotografía, de la imagen representada, de lo que parece ser o de lo que creemos que somos, un viraje hacia el corazón²⁴.

*Los gestos
Reducir los gestos.
El de los ojos,
entreabiertos para
la claridad, y a veces
cerrados. Prolongar
el tiempo entre el abrir
y el cerrar.
Reducir los ciclos
del párpado²⁵.*



NOTAS

1. El título de este apartado se toma de una conferencia del artista de nombre "Donigan Cumming. CONTINUITÉ ET RUPTURE", abril de 2000. La conferencia fue pronunciada con motivo la tournée francesa de idéntico nombre, una serie de tardes de videos organizadas por el Centre Cultural Canadiense y Tansat Vidéo, presentadas en París, Hérouville Sant-Clair, Strasbourg y Marsella, del 25 de octubre al 2 de noviembre de 1999. Véase http://www.hoschamp.qc.ca/article.php3?id_article=46.

2. *Pretty Ribbons*. Donigan Cumming, edición de Hans-Michael Herzog, Edition Stemmlé, Zurich, Switzerland, 1996.

3. Este capítulo se refiere en concreto a la selección de fotografías del proyecto "Pretty Ribbons" incluida en la exposición "Miradas impúdicas", celebrada en el Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", del 13 de abril al 25 de junio de 2000. De igual modo se incide en la citada publicación, la cual, al incluir un mayor número de imágenes del proyecto, proporciona una revisión más amplia del mismo.

4. Hans Michael Herzog, en el artículo "The body/Le corps", publicado en la Revista *European Photography*, 59, primavera/verano de 1996, edición y publicación de Andreas Müller-Phle, Göttinger, Alemania, pág. 17. Traducción libre: "acto de franqueza –tanto por parte del modelo como del fotógrafo".

5. Marisela Murcia, en el artículo titulado "Diane Arbus", publicado en la Revista *poética Almacén* (<http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/004030.html>), nos explica los dos referentes fundamentales en el trabajo de Arbus: Lewis Carrol, que con su publicación *Alicia en el país de las maravillas* "le ayudó, en el inicio, a imaginarse otros mundos", y *Freaks (La parada de los monstruos)* de Tod Browning, 1932, que "le brindó la oportunidad de reafirmarse en sus ideas y seguir investigando". El "freak" equivale a la persona marginal, los referentes de la mayoría de su obra, es decir, enanos, travestís, enfermos mentales,... El artículo prosigue con palabras de la propia artista quien define con las palabras siguientes su atracción por lo "freak": "Freaks ha sido lo que más he fotografiado. Fue una de las primeras cosas que fotografié y ha sido terriblemente motivador para mí. Simplemente, solía adorarlos. Aún adoro a algunos de ellos.

Con esto no quiero decir que sean mis mejores amigos, ellos me han hecho sentir una mezcla de vergüenza, temor y asombro. Existe una especie de leyenda acerca de los freaks. Como esa persona que en un cuento de hadas te detiene y te exige que resuelvas un acertijo. La mayoría de la gente se pasa su vida temiendo pasar por una experiencia traumática. Los freaks nacieron con sus traumas. Ellos ya han pasado su prueba. Son aristócratas."

6. Vida Yovanovich, *Cárcel de los sueños*, prólogo de Elena Poniatowska, Centro de la Imagen/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997. Nótese la coincidencia también de ambos proyectos en su formalización para la presentación pública.

7. Elena Poniatowska, <http://www.zonezero.com/exposiciones>

8. *Pretty Ribbons*. Donigan Cumming, op. cit. nota 1, pág. 8: "The 'pretty ribbons are not to be taken literally; the viewer of these photographs will search for them in vain. Yet they may perhaps be found in the slowly developing ties of tenderness between the photographer and his model".

9. En un artículo de prensa que anuncia el fallecimiento de Harris, incluido en *Pretty Ribbons*. Donigan Cumming, op. cit. nota 1, pág. 121.

10. Véase el artículo op. cit. en la nota anterior.

11. Véase obra fotográfica de Tanit Plana en las webs: <http://www.maria.com.es/web/index.php?idfot=2> y <http://www.latanit.com>.

12. Laurent Graff, *El Dies Felices*, Edicions La Campana, Barcelona, 2005. Sintetizo el argumento: Antoine es el personaje principal de la novela, un hombre de 35 años, quien un buen día decide abandonar su trabajo, mujer e hijos –por este orden– para, previo pago de un nicho, retirarse de por vida a una residencia de ancianos llamada Els dies felices. Allí conoce a Mireille, una viejecita que, a causa del diagnóstico de un cáncer irremediable, opta por abandonar el hospital y pasar sus últimos días en la misma residencia a la que acude Antoine. Desde el ingreso de Mireille en la residencia, Antoine se dedicará en cuerpo y alma al cuidado y cariño de Mireille.

13. *El Dies Felices*, op. cit nota 13, págs. 70-71.

14. *El Dies Feliços*, op. cit nota 13, págs. 71-72.

15. *El Dies Feliços*, op. cit nota 13, pág. 71.

16. *El Dies Feliços*, op. cit nota 13, págs. 84-85.

17. Se establece una dicotomía: "el forat del pany" de Antoine equivale al visor de la cámara y "el que passa a l'altra banda de la porta", al encuadre fotográfico de Cumming.

18. *El Dies Feliços*, op. cit nota 13, pág. 85.

19. *El Dies Feliços*, op. cit nota 13, pág. 85.

20. Donigam Cumming, "Donigan Cumming. CONTINUITÉ ET RUPTURE", op. cit nota 1, pág. 4. Traducción libre: "Todo mi trabajo se inscribe más o menos libremente en el marco del documentalismo social; se trata de un trabajo que interpreta las actitudes sociales y las reacciones individuales. Lo que yo incluyo en esta categoría del documentalismo social son todos los aspectos del trabajo artístico: la vida afectiva de la obra en su totalidad (desde la producción hasta su recepción), las cuestiones vinculadas a las reacciones de la crítica y del público en general, la ética profesional, los dispositivos narrativos, el simbolismo, la retórica, el mito, así sucesivamente. La continuidad que anima mi trabajo valora la voluntad de cuestionar la práctica documental – al poner en juego las previsiones- y esto, hasta cuando presento la realidad de las condiciones sociales. En suma, este trabajo comenta, y a menudo de manera muy crítica, la tradición documentalista que lo alimenta y sirve para él de marco. El artificio manifiesto y la resistencia a la ortodoxia son sus principales signos de ruptura –la ficción se infiltra en la casa de la verdad y viceversa".

21. Op. cit. nota 1.

22. De aquí viene precisamente esa interpretación literal que se ha concedido, equivocadamente, al proyecto "Lazos bonitos" en alusión a la indecible cantidad de lazos y demás abalorios con los que Nettie aparece, a menudo, ataviada en las imágenes del proyecto.

23. "Ulls clucs" es el nombre de un proyecto de Pere Formiguera presentado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, en 2002. Por otro lado, Pere Hormiguera, quizás no por este proyecto en particular, pero sí, por ejemplo, por los incluidos

en su publicación *Cronos*. Pere Formiguera (Ed. Actar & Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 2002), guarda una estrecha relación con el proyecto "Pretty Ribbons" en cuanto al tratamiento de la coordenada temporal se refiere.

24. "No es veu bé més que amb el cor. L'essencial és invisible als ulls". Cita de Antoine de Saint-Exupéry, *El Petit Príncep*.

Al considerar la nota anterior se observa que no es casual que una cita que encabeza el proyecto de "Ulls clucs" de Pere Formiguera pueda poner punto final al capítulo de Cumming, "Pretty Ribbons".

25. Chantal Maillard, *Hilos*, Tusquets, Barcelona, 2007, pág. 115.

5. Diversidad testimonial (bien atendida y entendida):
“Living Solo” (“Viviendo solo”), de Adrienne Salinger

ADRIENNE SALINGER

1956, Los Ángeles (EE.UU.)
Vive y trabaja en Syracuse

“Living Solo”, 1996
Serie de 8 fotografías en tiraje cromogénico (53,3x63,5 cm/u.)¹
Stephen Wirtz Gallery, San Francisco.

Breve descripción del proyecto:

En una travesía de seis meses de Este a Oeste de los Estados Unidos, Adrienne Salinger solicita a diversos individuos el testimonio de una circunstancia vital particular: vivir a solas. Para el registro de estas existencias, la artista retrata a los *singles* a través de una imagen fotográfica, en el rincón predilecto de su hogar, y de una grabación videográfica de sus correspondientes relatos autobiográficos.

Con posterioridad, el proyecto se formaliza en una serie de ocho *corpus* (grupo enmarcado) conformados por la imagen fotográfica y un texto, extracto éste último de la autobiografía capturada en vídeo. Asimismo, el proyecto aparece en formato de publicación impresa, la cual incluye un total de 50 de estos *corpus*.



Estuve casada durante la guerra porque el espíritu de los tiempos era casarse. Los chicos querían tener a alguien a quien dejar y todas esas cosas. Yo me casé con alguien que era muy agradable. Apenas lo conocía, pero creía que era muy sofisticado porque había estudiado en la Universidad Americana de Beirut. Fue dos meses a Fort Wayne y después estuvo embarcado en alta mar dos años.

Nuestra casa era un refugio para las novias de la guerra. Solíamos sentarnos alrededor de la mesa de comer y escribíamos cartas a nuestros amores. No teníamos ni idea de qué era la guerra realmente. Íbamos a ver películas y mirábamos en los telenoticias aquellos pobres chicos rotos en pedacitos. Y decíamos: "Oh, querida, espero que no sean los nuestros". No conocíamos la estupidez de la guerra.

Estuve casada veintisiete años, pero quise dejarlo desde muy pronto. Yo deseaba amarlo. Él no podía ayudarse a él mismo con su pasado igual que yo tampoco con el mío. Fui a cuatro abogados antes de conseguir divorciarme. Fue muy sórdido. Claro que era una persona decente, sabe. No bebía, ni me maltrató, excepto emocionalmente.

La gente creía que era un hogar feliz porque tenía una casa muy hermosa.

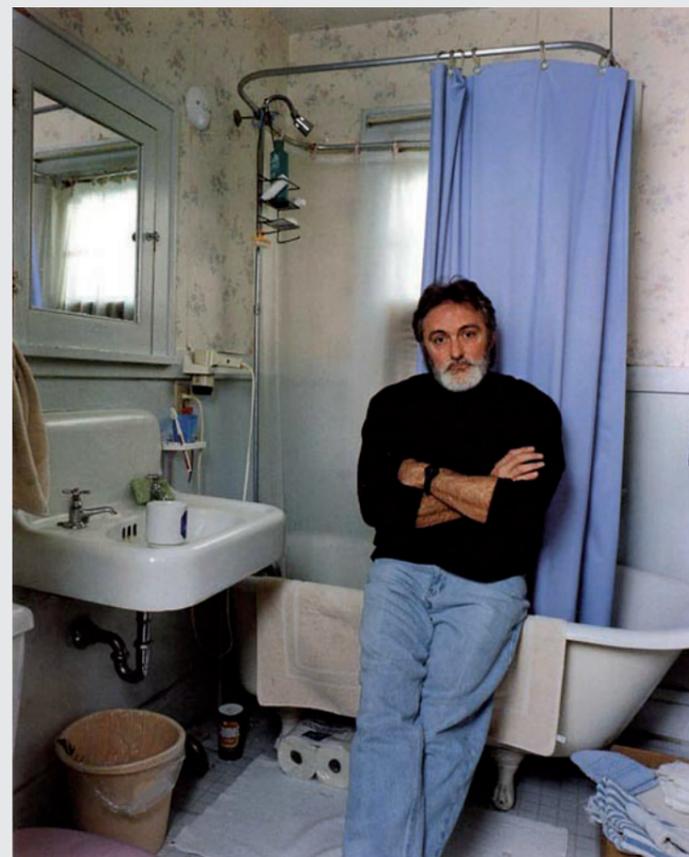
Empecé a trabajar decorando interiores. Tenía clientes fabulosos. Me temo que no soy una persona práctica. Si iba a un Salón de Muestras, lo compraba todo a golpe de vista, pero no desperdiciaba nada. Prácticamente no sacaba beneficios.

Alquilé este lugar, pero lo convertí en un hogar sin reparar en nada. Se dirá que es extravagante. Bueno, invierto en vivir. Es un buen alquiler. Ellos son muy buenos conmigo porque saben que yo lo cuido. Tengo un jardín. He cubierto la terraza. La he tapiado.

Cuando tengo dinero, lo gasto. Cuando no lo tengo, lo busco. Al final, ¿cuál es la diferencia? Ciertamente no envidio a nadie. Si he envidiado algo alguna vez, fue un matrimonio feliz. Y ahora no envidio ni eso.

Imagen 1
"Living Solo", 1996:
Abby Bayouth.

Imagen 2
"Living Solo", 1996:
Albert Fanning.



Mis amigos te dirán que yo no soy demasiado revelador. Evito hablar de mí mismo. Todos tenemos dos caras. Yo intento con todo mi empeño tener una sola.

Hay cinco niños en nuestra familia. Yo soy el cuarto. Sin embargo, no hablo con mi familia, y mi familia no habla conmigo. Hubo una disputa después de la muerte de mi madre. Ellos creyeron que yo la estafé y maltraté cosas de su propiedad. Yo tenía firma como apoderado. Hice algunas cosas porque había discutido con ella, y la familia nunca estuvo realmente interesada en conocer la historia completa. Yo cuidé de ella durante un corto año mientras ella agonizaba de cáncer. Ellos nunca entendieron que me endeudé por ello. Es su problema, no el mío. Yo duermo bien. Duele mucho, claro, y es solitario. Mientras mi madre estuvo enferma, yo estuve en contacto con cada uno de ellos cada semana, les ponía al día, les pasaba informes, les dije el poco tiempo que le quedaba para irse y, cuando ella estaba a punto de morir, que debían venir todos a casa. Lo hicieron. Mi mamá fue una gran dama. Fue una dama terrible. Oh, tu sonrisa es muy hermosa, solía decir. Yo no encontraba atractivas (...)

Para iniciar la aproximación a este proyecto, se traen a colación las palabras de la propia A. Salinger, recogidas en el prólogo de la publicación de idéntico nombre, "Living Solo"². En él, la artista nos explica que, cuando éste ve la luz en 1998, en Estados Unidos veinticinco millones de personas viven solas en aquel país, aproximadamente una cuarta parte de su población. Por entonces las previsiones del U.S. Census Bureau apuntaban igualmente que la cifra seguiría creciendo en años venideros. Como dato subsidiario de este fenómeno, podríamos aludir aquí a la reciente aparición de los denominados Salones de *singles*, que han pasado a formar parte del

programario de Ferias Internacionales de varias ciudades europeas y que están destinados a un *target* integrado por solteros, viudos y divorciados. La primera edición del Salón parisino data de 2003 y la quinta edición del barcelonés tendrá lugar en 2008.

Pero, tal y como cabría suponer, este proyecto no versa exactamente sobre la soltería. De hecho, y también en el prólogo mencionado, Salinger comenta que, en el momento en el cual invita a los *singles* a participar en esta obra, la mayoría de ellos, aún viviendo solos, mantenían relaciones de pareja y algunos se hallaban, incluso, en trámites de afianzar compromisos estables. Por tanto, “Living Solo” no refiere tanto cómo vive una persona *made in U.S.A.* en solitario, sino cómo se construye y qué apariencia adquiere el espacio personal cuando su configuración es competencia exclusiva de uno mismo. De la misma manera, “Vivir Solo” pone de manifiesto lo poco o nada coincidentes que resultan la cara pública y privada de una persona, los escasos y frágiles *links* que vehiculan cómo somos en la intimidad, cómo es nuestro entorno privado en tanto que extensión directa de nuestro ser, y cómo aflora la *vita privata* en nuestro rol público o social. La artista explica esto mismo con las palabras siguientes:

“This book (intercambiable por ‘proyecto’) is about how people define themselves in their spaces when they don’t have to compromise. The photographs and texts show the diversity and courage of individual life. Our living spaces reveal a lot about us. What we own and display is often at odds with our public identity. Environments emerge that celebrate the tastes, hobbies, and impulses of the individual –environments that, if the spaces were shared, might otherwise be relegated to the basement. There is no stereotype”³.

Una propuesta anterior de Salinger, aunque de menor difusión, comparte con “Living Solo” un objetivo similar e idéntica metodología y proceso de trabajo. Se trata del proyecto “In My Room: Teenagers in Their Bedrooms” (“En mi habitación: Quinceañeros en sus dormitorios”), publicado en 1995⁴. “In My Room...” aborda igualmente cómo somos, cómo nos vemos y/o cómo deseáramos ser vistos, bajo el pretexto temático y problemático, en este caso, de la adolescencia. Esta obra agrupa un total de 43 retratos de púberes en sus cuartos, junto a sus respectivas confesiones.

Ambos proyectos, “In My Room...” y “Living Solo”, parten de la experiencia autobiográfica de la artista. Si, para “In My Room...”, Salinger evoca tiempos pasados y recuerda cuán singularmente vividos y sentidos fueron los dormitorios de sus, entonces, jóvenes colegas, las permisiones y restricciones habidas en cada uno de ellos y, sobre todo, rememora –no sin cierta nostalgia– la privacidad de aquel primer “coto”; en “Living Solo”, la artista constata su reincidente circunstancia de vivir a solas y se pregunta acerca de cómo viven sus coetáneos una situación similar –nada menos, recordemos, que alrededor de 25 millones de norteamericanos.

Esta incógnita, verdadero *leitmotiv* de “Living Solo”, conduce a la artista a enfrascarse en un viaje de medio año por los Estados Unidos, desde California a Nueva York, durante el cual fotografía y entrevista a personas de entre 22 y 91 años de edad. Este trayecto vital y artístico permite legitimar a Salinger que no existe el estereotipo⁵, puesto que resulta imposible dibujar un único



Fui contable y estadista durante 22 años, y me sentía muy infeliz con mi trabajo. La única cosa que me mantenía en funcionamiento era mi trabajo voluntario: éxito junior, en los 50; trabajo con los Boy Scout, en los 60; tutor en los 70; cuidar a mi madre a los 80. Siempre he estado implicado en el trabajo voluntario.

Mi jefe, quien era 30 años más joven que yo, se impacientaba porque yo no aprendía con los ordenadores lo suficientemente deprisa. Entonces un día me levanté y di un salto en el aire desde mi posición. Nunca lo había hecho antes. Me rompí la pierna, pero no dije nada ni dañé a nadie. Bueno, eso asustó a la gente, porque yo siempre he tenido un carácter apacible. Fui despedido al día siguiente. Había trabajado todas esas horas para la compañía sin cobrarlas. Veintidós años. Despedido.

Empecé a trabajar en Comidas sobre Ruedas como coordinador y conductor en 1990. Finalmente, la primavera siguiente, fui reconocido por lo que había hecho en el centro señor: en abril, mi nombre se propuso como "maduro del

año". Estaba abrumado. Tengo el reconocimiento aquí detrás. Fue el punto culminante de mi vida. Me entrevistaron, y escribieron sobre mí. Y dijeron: "ésta es una persona divertida". Hasta parecía bailar. Era algo nuevo para lo que me preparé en poco tiempo.

Me asustaban las cosas con bordes afilados. Había sido así toda mi vida. Oh, como las tijeras y los cuchillos y los tiburones. Un siquiatra me hizo sentir que tenía miedo del sexo, de las relaciones. Yo recortaba mis artículos del periódico con ese divisor negro del cuaderno. De todas formas, era probablemente más rápido que las tijeras. Nunca me arriesgué a tener una relación. Aún soy virgen. Y no he tenido más que dos citas con una mujer hasta que Carol llegó a mi vida a mis 64 años.

Durante 42 años he hecho ejercicios calisténicos veinte minutos cada día. El otro día los realicé durante 4 millas. Caminé de acá para allá por la casa. Fui desde la puerta del garaje en la cocina hasta el extremo del cuarto de baño, regresé, e hice un segundo recorrido. Lo puedo hacer en un minuto. Son 265 pasos. Bueno, lo alargué. Cuarenta recorridos es una milla. Dos veces 40 son 80. Si hago tres de esos caminos de 20 minutos, son 3 millas. Y claro, sólo hago una milla cada vez. Me quité el suéter. No tengo donde poner mis chanclas. Puedo escuchar la Sexta de Beethoven. O puedo escuchar *rhythm and blues*. Cuatro millas son 160 vueltas a mi casa.



Yo nací en una colonia de artistas en California. Mi padre me llamó Lisa Danielle para que, cuando fuese una artista famosa, tuviese un bonito nombre.

Yo misma pinté esas naturalezas muertas al estilo del Oeste. Que la gente los ponga en sus paredes es como la ventana de sus almas que realmente quieren enseñar. Quizás es un rancho, quizás son caballos, o un cielo sin nada en él. Siempre he querido vivir en un rancho, y tener un caballo. Cuando no tenía niños, quería dejar algo detrás que hiciese el mundo más hermoso o al menos un lugar un poco más completo de lo que sería si yo no hubiese estado aquí.

Después de veinte años de matrimonio, me separé de mi marido hace tres años y medio. Ambos nos enfadamos demasiado y nos agotamos.

Coleccionábamos armas, y era bastante posible que se convirtiera en un tiroteo en la calle un día, y yo no tenía tantos escrúpulos en tirar tan fácilmente del arma como él.

Él solía atravesar períodos en los que podía no hablarme. Creo que el más largo duró cuatro meses. Sabía cuando iba a ser largo, cuando iba a alargarse, porque él podía empezar a cerrar la puerta del dormitorio, lo cual suponía que yo me trasladaba al sofá o al estudio para dormir, y él sacaba toda la comida de la nevera que yo había comprado y la colocaba a un lado, y entonces salía y compraba otro galón de leche, lechuga, atún –sus cereales sí podían estar junto a mis cereales. Sus platos se mantenían separados de los míos como si yo fuese a contaminar su vajilla, y él podía vivir así desde unos pocos días hasta cuatro meses cada vez.

Finalmente le dejé y alquilé una pequeña casa de dos habitaciones. Yo tenía fuertes creencias sobre la familia y el compromiso. Si te aproximas literalmente a la *Biblia*, supones que vivirás básicamente la vida de Cristo. Y si lo entiendes como un compromiso vital más bien que como un modo para superar los malos momentos, el camino cristiano es abandonar tu vida y sacrificarte. Pero de alguna manera sentí que tenía que dejar mi vida y dejar mi vida hasta que no quedase nada. Solía pasar que, si alguien decía que estaban divorciados, yo solía colocarlos en una categoría: "Oh, alguien ha roto su compromiso, alguien ha fallado". Y ahora cuando veo a alguien divorciado, pienso: "Alguien ha tenido el coraje de cambiar y vivir con ello"

Al principio yo tenía miedo y sentimiento de culpa. Estoy viviendo en un rancho desde hace dos años y espero hacia el verano tener mi propio rancho. Sólo tiene un acre y medio, pero tengo dos caballos y dos perros ovejeros.



Mi hermana y yo llegamos de Viena en noviembre de 1939. Nuestros padres estaban bajo la impresión de que todo amainaría. Nosotros éramos siempre optimistas, de una forma u otra. Era un planteamiento judío. En los campos, la gente tenía una cierta cantidad de optimismo, y algunos sobrevivieron. No te puedes defender contra una ametralladora. Mis padres decían: "No te preocupes, no nos harán nada". Ya solo salir a la calle en Viena era peligroso. No había ni un almacén al que pudieses correr para protegerte. Si te disparaban en la calle, no podías hacer nada. Cada paso era miseria. Miseria. Entonces tuvimos que ir a la Gestapo. Tuvimos que pagar un impuesto como castigo. Tuvimos que pagar un impuesto en metálico para salir de allí. ¿Tengo que contarte más? Las cosas más monstruosas que te puedas imaginar, ellas las usaron y aplicaron. Sabes, cuando hablo de ello, lo vivo de nuevo. ¡Y yo tuve suerte!

Mi hermana y yo cogimos cualquier trabajo que estuviese disponible. Fui niñera, criada. Estábamos en 1939, la parte final de la Depresión. Tenía un trabajo por sólo cinco dólares a la semana. Para mi hermana y yo, fue una aventura.

Me pregunto a mí misma: "Cómo me he convertido en una superviviente por segunda vez? Tuve a Hitler, y ahora he sobrevivido a mi pobre marido y a mi hermana. Muy pocos fueron tan afortunados como yo. Eso se siente como una culpa, sí, absolutamente. Un sentimiento de culpa complejo de los supervivientes porque se están continuamente preguntando: "¿por qué nos hemos salvado y seis millones no?"

Estuve casada 46 años. Mi pobre marido murió. Antes sufrió un ataque al corazón y una pequeña apoplejía, pero se recuperó por completo. Fue capaz de conducir de nuevo. Pero en seis meses murió –yo todavía pienso que fue una apoplejía. Pero ellos dijeron que fue un paro cardíaco. Aquí en la mesa del comedor, tuvo un colapso. La ambulancia llegó en seguida, claro, y no pudieron revivir su corazón. Luego le llevaron al hospital más cercano. Su corazón empezó a latir de nuevo, pero su cerebro se había ido. Yo rogué. Quería que regresara bajo cualquier circunstancia. Ellos dijeron: "no puedes, no puedes". Hará diez años. Y mi pobre hermana murió dos días después. Tuvo un problema de corazón dos días después.

Tienes que pagar un precio por envejecer; no hay duda. No tienes la misma energía, la fuerza de antes para hacer las cosas. Se me caen las cosas. Es un choque. Lo hago lo mejor que puedo para no ser un estorbo para mí misma, Dios no lo permita, o para mis hijos. Ellos son muy buenos, muy atentos. No puedo alabarles lo suficiente por ello.

Estoy sola. Por otro lado, hay millones de mujeres como yo. Y ellas pueden arreglárselas. Y yo tengo que aprender a hacerlo, también. Tienes que aprender a aceptar la desdicha a veces. Eso es la vida. Vivo confortablemente. Puedo leer. Puedo caminar. Tengo amigos, pero el círculo se está cerrando.



Me casé a mis veinte y pocos. Éramos novios desde la niñez. Nos casamos en 1964, y un año y medio después le diagnosticaron esclerosis múltiple. Normalmente, no progresa tan rápido, pero la suya fue bastante rápida. Un tipo de esclerosis que la hizo declinar con rapidez. Tuvo algunos períodos de remisión, pero al final fueron muy cortos. Y murió en agosto de 1970.

Para el funeral trajimos su cuerpo de regreso desde New Rochelle. Decidimos que nadie tenía que ir de negro –los portadores del féretro no iban de negro, pedimos a los acomodadores y a las chicas de las flores que llevaran ropas de colores y trajes de cualquier otro color. Una de las cuñadas llevaba un *dashixi* coloreado. Muy afro. Mi suegra llevaba un traje azul en polvo. Mi madre llevaba un traje rosa. Y el servicio fue

más como un *bon voyage*. Y así no fue tanto un final, y no hubo tristeza, lloros o lágrimas.

Einstein dijo que la energía nunca se pierde, solo cambia de forma. Hay alguna forma de transición espiritual en el momento de la supuesta muerte. El cuerpo es en realidad un caparazón, un vehículo para algo mucho más importante que la carne y el hueso. Cuando no es demasiado útil, regresa a la tierra de la que una vez salió. Y entonces el espíritu sigue su viaje hacia donde quiera que nosotros creamos que van los espíritus.

Creo en la reencarnación. No en el sentido de reconocer físicamente a alguien de una vida anterior, pero sí de reconocer alguna afinidad en tu espíritu anterior. Conocemos a gente, y tenemos esa especial afinidad con esa persona. No entendemos qué es. Sólo creemos que nos *gusta*. Y en muchas ocasiones se trata del reconocimiento de experiencias pasadas.

Yo disfruto de mi espacio. Es mi santuario. Hay muchas cosas que están más allá de esa puerta. Tenemos que aprender a vivir, tenemos que viajar, tenemos que comer, tenemos que hacer millones de cosas. Pero si hubiera un lugar en el mundo en el que deberíamos ser capaces de *parar* y tener un momento de paz, debería ser en casa.

perfil del vivir a solas en Norteamérica. Por contra, este proyecto atestigua que vivir solo es uno más de los, recientemente denominados, fenómenos transversales (junto a, entre otros, la familia monoparental o el hijo único) que caracterizan su, y por expansión, nuestra sociedad.

También los procederes de ambos proyectos coinciden con la manera de hacer de Wearing en su “Signs”, tratado en el segundo capítulo de esta tesis. Al igual que aquella, Salinger sale a la calle y dice hallar a sus *teenagers* “in malls, restaurants, at the gym, through each other, and from friends”⁶ y a sus *singles* “in Laudromats, waiting in line for a clothing sale in a snowstorm, in bookstores, on the street”.⁷ En los lugares más anodinos, la artista interpela a sus colaboradores y les solicita el documento de una etapa vital (la adolescencia) a los unos y el de una circunstancia vital (el vivir solo) a los otros. E, invariablemente, la respuesta que obtiene es: “Why not?”⁸. Tras su consentimiento, la artista acompaña al cómplice correspondiente a su hogar, a la búsqueda y captura de lo que ella contempla como un valioso registro testimonial.

Imagen 3
“Living Solo”, 1996:
Judo Hostettler.

Imagen 4
“Living Solo”, 1996:
Lisa Danielle.

Imagen 5
“Living Solo”, 1996:
Lisbeth Ungar.

Imagen 6
“Living Solo”, 1996:
Mel White.

Salinger contempla a cada copartícipe como a un testigo de excepción y su relato es considerado una preciada transferencia de información emotiva, sentimental y vivencial, de la que ella se propone aprehender hasta el más ínfimo detalle. Así pues, con el propósito de lograr el mejor de los registros y para terminar con las semejanzas entre “In My Room...” y “Living Solo”, la artista se provee, en ambos casos, de un equipo de trabajo integrado por “una cámara fotográfica de visión 4x5, un equipo estroboscópico, y un vídeo para fijar el audio sin perder el lenguaje del cuerpo y su matiz”⁹. La carga con tan sofisticado utillaje no puede por menos que desvelarnos la preocupación de ésta por una exploración minuciosa en sus escrutinios. Asimismo, la artista atiende, con sumo cuidado, a todos y cada uno de sus colaboradores, porque su proyecto “Living Solo” entiende la aproximación al fenómeno de vivir solo a través de la entrega de una diversidad de testimonios de hombres y mujeres en relación con su existencia a solas. La realidad tan sólo parece rastrearse en tanto que mención posible de la diversidad de posiciones frente a lo real¹⁰, o así nos lo propone la artista. De ahí el título concedido a este capítulo: “Diversidad testimonial (bien atendida y entendida): ‘Living Solo’, de Adrienne Salinger”.

De igual modo, a través de su equipo de trabajo, descubrimos una artista consciente de antemano de la complejidad intrínseca a toda transmisión testimonial, en tanto que acto comunicativo. A continuación, se citan algunos aspectos relativos al acto de la comunicación, y que Salinger advierte previos a la óptima captura de los registros. Parafraseando a Albert Serrat, responsable de una publicación de aparición reciente sobre el pensamiento neurolingüístico, la comunicación se lleva a cabo “mediante las palabras concretas que emitimos, el tono, el volumen y el ritmo de la voz, y también con la expresión corporal: posturas, gestos, miradas, tics nerviosos, etc.”¹¹. Este autor atribuye a los componentes del acto comunicativo, en proporciones redondeadas para facilitar su manejo, los porcentajes siguientes: las palabras equivalen a un 10%, el tono de voz a un 40% y la expresión corporal al 55%. “Las palabras son el *contenido* del mensaje, mientras que las posturas, los gestos, la expresión corporal y el tono de voz son el *contexto* en el cual el mensaje queda enmarcado; y todos juntos dotan de sentido a la comunicación”¹². Serrat añade que, en muchas ocasiones, la desconsideración del mencionado *contexto* provoca la vacuidad del *contenido* del mensaje.



Imagen 7
"Living Solo", 1996:
Joan Harrison

Mi madre era divertidísima. Recuerdo una vez que estábamos conduciendo por algún lugar de Country Squire (...)

Crecí en un enclave judío, en una ciudad obrera de Long Island. Éramos una familia extraña. La familia con un vagón de estación en su césped delantero, montones de pósters políticos engalanando el pórtico. Niños corriendo con el pelo y los dientes sucios. Cuando el higienista llegó a la escuela y preguntó quién no se había cepillado los dientes aquel día, yo supe que vendría; estaba bastante segura de que la mano de mi hermano Wayne se dispararía hacia arriba y diría: "Yo nunca me cepillo los dientes". Era una familia rara.

Mi madre era realmente una creativa, fabulosa madre. Hasta que se despedazó. Cuando mi padre cayó enfermo, ella no se lo tomó bien.

Yo tenía 8 años. Mi padre era mucho mayor que mi madre. Nunca se ganó realmente la vida. Mi padre tenía un corazón delicado, muchos ataques cardíacos y un riñón extirpado. Montones de infecciones respiratorias. Tenía un bypass.

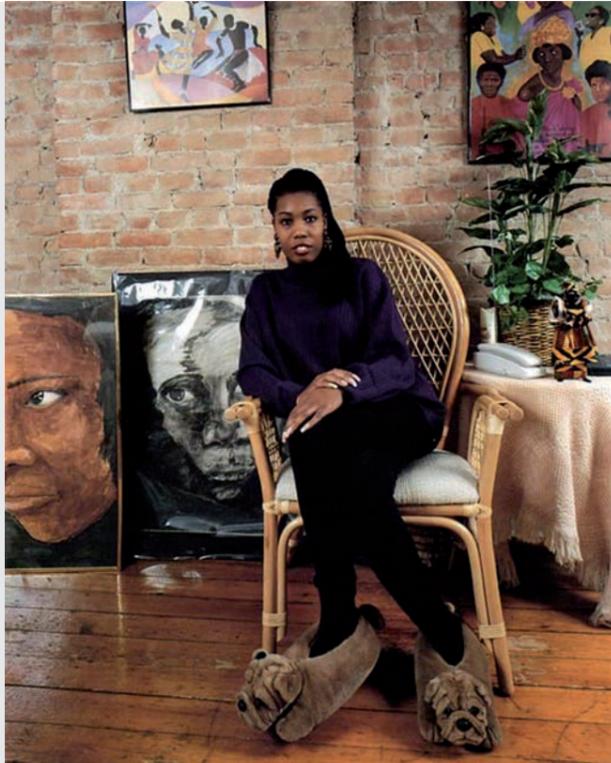
Ella finalmente abrió un pequeño almacén de productos para la cama y el baño llamado Shower City. Lo llamábamos "mierda agria". Era un mercadillo de interior. No era exactamente de clase alta ver a tu madre vendiendo asientos de baño de vinilo.

Yo empecé a descubrirme a mí misma en el instituto, cuando me di cuenta de que era elegante, inteligente y que, si quería que se me considerara así, tendría que esperar a ser grande.

Qué ocurrió. Lo puse en práctica en Pen, y efectivamente ellos me dieron una educación completa. Fue mi liberación, definitivamente. Y ahora estoy muy en deuda con esa escuela y trabajo mucho para ello. Ellos vieron algo en mí que yo realmente no sabía qué estuviese. Y tenían razón, creo.

Ahora soy vicepresidenta de miniseries de la CBS. Compró proyectos que funcionan dos o más noches, cuatro o más horas. Superviso el guión y su desarrollo. Suele ser *la crème de la crème* de la televisión. Creo que muchos de los mejores productos producidos corresponden al formato de las miniseries. Estoy en constante producción. Es muy excitante. Adoro mi trabajo. Pienso que la televisión es un medio calumniado, y yo creo que hay televisión brillante cada noche de la semana. Ahora concibo que también hay mucha mierda. Pero yo la veo. Yo disfruto.

En general yo soy buena sistematizando. Soy una eficiente experta. Me acicalo mucho. Probablemente me acicalo en exceso. Podría ser. Quizás gasto demasiado tiempo buscando pelos en la sopa. Me gusta estar atractiva. No soy demasiado atractiva –fui una veinteañera realmente poco atractiva. Estaba regordeta, mi cara era gorda. Mucha gente me dijo que mejoraría con la edad, y creo que es cierto.



Fui a la Universidad de Tuskegee, en Alabama, que era una facultad sólo de negros. Fue un sentimiento poderoso, conmovedor educarse en un medio en el que la raza no era un problema. Yo crecí en Long Island, en un barrio de clase media-alta. Fui la única negra desde tercer a duodécimo curso. Sola en una clase de quizás 450. *La chica negra*. Esto me creó un enorme deseo de ser la mejor en todo. La mejor cantante, la mejor atleta, ser animadora; yo tenía que estar en el equipo, estar en el grupo, estar en todo.

En Halloween, mi amiga llegó al instituto vestida como la Tía Jemima, y llevó el disfraz todo el día. No dije nada. Recuerdo a la gente evitándome. Al final nos reunimos en la cafetería. Se acercó a mí y tenía esa botella de sirope de crepes de la tía Jemima y la llevaba en sus manos. Nos fotografiaron. Yo estoy sonriendo en la fotografía.

Mi madre me dijo que ellos podrían decir que eran mis supuestos amigos pero que publicarían esa foto. Yo hablé con mi madre de ello, y le aseguré que no publicarían esa foto porque eran mis "amigos". La publicaron en el anuario.

Tuve muchos problemas con mi familia por eso. Mis padres habían crecido en el segregacionista Sur. Yo había tenido modelos positivos, había escuchado historias y mi padre había marchado con Martin Luther King. Gente negra. La foto para mis padres fue una bofetada en la cara. De todos modos en mi historia como persona, esa fue una ocasión para mí de levantarme, y la perdí.

Yo dejé de ser social en ese momento. Mi idea era que los blancos no podían ser de fiar. Yo les había dado todas esas oportunidades, y ellos me conocían, sabían que yo era de buena familia, sabían que yo era una persona agradable. Eran mis amigos. Era profundo.

Y esta es la razón principal por la que fui a Tuskegee.

La vida a los 25 es una serie de catarsis para mí. Me estoy despertando a todas esas cosas diferentes. Tenía una auténtica aversión cuando fui por primera vez a Siracusa a vivir sola. Asociaba vivir sola con la soledad. Ahora realmente me gusta. Me gusta escucharme. Elaborar mis planes vitales y metas en mi propio espacio personal, donde el único ruido es el ruido que yo hago.

Mi novio dice que yo me siento en mi casa y me pongo en adobo. Como una manera de empaparse en todo ello.

Creí en La Habana. Teníamos dinero, pero no de un modo ostentoso. Mi padre era un piloto de coches de carreras. No es como si hubiésemos vivido en un palacio con criados. Teníamos comodidades, creo, y solíamos viajar mucho.



Mi padre era del tipo de gente con séquito. Siempre creí que él era realmente *cool*. Lo adoraba. Me hubiera llevado a todas esas fiestas. Me llevó a París, Niza y Miami.

Yo fui único, así que no necesité ni tuve acceso a otros chicos. Y cuando jugaba con ellos, yo lo que quería de verdad era regresar con mi padre o mi madre. Porque en realidad ellos eran mucho más divertidos. Y también yo era del tipo voyeur en todas esas fiestas y quería verlo todo. Los otros chicos realmente no hacían para mí: la idea de tener "compañeros" y todo eso.

Cuando tenía cuatro años, fuimos a la playa en La Habana, y allí había un hombre que había inventado el daiquiri. Apareció y empezó a hacer todos esos daiquiris. Y yo empecé a bebérmelos. Mi padre me dio un montón, así que yo estaba totalmente trompa. Mi primer recuerdo de estar borracho. Los daiquiris. Mi padre era una persona muy sociable.

Fui al instituto en Filadelfia. Estudié arquitectura en BBAA. Me gradué como el alumno que pronuncia el discurso de despedida, así que tuve una beca para ir a la escuela y fui a Penn. Era un gran lugar para estar en ese momento, para estudiar arquitectura. Fui a Penn durante ocho años; era como estar en un club de campo. Era estupendo. Escuela de estudiantes y licenciados.

Durante mucho tiempo me interesó la práctica de la arquitectura. Ahora enseño. He trabajado durante 15 años. Tenía una compañía llamada Studio 300. Cada vez que quería trasladarme, teníamos que cambiar el nombre del estudio y reimprimirlo todo. La gente puede pensar que era una locura, pero era estupendo. Era siempre un número, pero cambiaba cada dos años. Hice mucha arquitectura, muebles, interiores. Lo creas o no, he hecho desde rascacielos hasta armarios para personas. He pasado por la gama completa. La medida no es problema. Me gusta todo.



Me divorcié cuando mi hijo tenía seis años. Mi primer marido era alcohólico. Mi segundo marido murió hace sus buenos 40 años. Era bastante joven; alrededor de 35 años. Era diabético. Y también fumaba mucho. En aquellos días, la gente fumaba, ya sabes. Entonces me casé de nuevo. Y me divorcié. Era una especie de playboy y eso no fue lo último.

Entonces tuve otro compañero. Vivíamos juntos. Murió hace ocho años. Estuve siete años con él, y fue probablemente la parte más maravillosa de mi vida. No pudimos casarnos porque él estaba casado y su mujer no quería darle el divorcio. A nuestra edad, pensábamos ¿para qué? Con todos los costes de la disputa, nos habría quitado probablemente dos o tres años de nuestra divertida vida juntos, porque viajábamos por todos los Estados Unidos. Tuvimos una época estupenda. Pasamos mucho tiempo en México. Nos encantaba pescar. Siete años de auténtica felicidad.

Teníamos un RV, y estábamos listos para ir a Alaska. Teníamos todos los planes hechos. Él estaba trabajando en el RV, llegó por la tarde y discutimos sobre nuestro viaje. Dijo: “sabes, tengo que dedicarme al RV para fijar el silenciador”. Y, “creo que me iré temprano a la cama”. Y le dije: “de acuerdo, yo también me iré pronto a dormir”. Se duchó, se arrastró hasta la cama: era la *felicidad* absoluta. Me besó e hicimos un alto para ese viaje. Antes de que yo me durmiera, su mano salió disparada y me pegó fuerte con ella. Yo salté de la cama y encendí la luz, él estaba muerto. Tuvo un ataque masivo al corazón. Eso fue un tremendo shock.

Nos amábamos. Todo era estupendo. Tienes que pensar en todas las cosas bonitas que tienes. Pero fue el momento más devastador de mi vida. Lo fue por completo.

Empecé a dibujar cuando era muy joven. Mi padre era barbero. Tenía su barbería y solía poner en ella mis dibujos al carboncillo. Allí había una artista muy conocida entonces. Su marido era doctor. Fue durante la Depresión y las cosas no iban bien. Ocurrió después de que dejara el instituto. Se ofreció a darme clases y a dejarme ser su protegida, si me instalaba en su casa y la ayudaba con las tareas del hogar y esas cosas. Lo hice. Ahí empecé a pintar. Era el miembro más joven en entrar en Las Mujeres Pintoras de Washington por entonces. Estuve en exhibiciones con jurado. Creía que no me casaría, que sería alguien en el arte. Pero me casé, nació mi hijo y tuvimos una clase de vida totalmente diferente.



Empecé a trabajar con trece años. Quería ser independiente, crearme mi propio camino. Trabajaba en un almacén de ultramarinos. Después empecé a trabajar en una fábrica. Trabajé en una planta de limpieza en seco un par de años. De ahí fui a trabajar a un hotel.

Empecé con la ropa blanca de las habitaciones. Entonces fui interno. De ahí pasé a manejar los ascensores; fui ascensorista seis años. Fue un buen cambio para observar, y fue el principio para lograr conocer a la mayoría de los residentes que vivían en ese hotel.

De ahí me puse en el mostrador de recepción e hice eso durante cinco o seis años. Teníamos ancianos. Teníamos jóvenes que llegaban de Connecticut y New Jersey para buscarse una salida después de la escuela. Personas que estaban empezando en el campo de la música y de la actuación. Y ahora he visto a esas mismas personas en películas hechas para la televisión y anuncios.

Tengo una forma de funcionar que hace que la gente se sienta cómoda. Soy muy buen oyente. Las personas siempre han dicho que tengo una sonrisa ganadora y una disposición muy alegre, y creo que eso me ha ayudado. Siempre he tenido una sonrisa en la cara o un alegre “buenos días” o “cómo está usted” y ese tipo de cosas. Creo que fue importante. Me sentía feliz de poder sentarme y hablar con ellos y ayudarles a solucionar sus problemas. Y eso fue también un tipo de aprendizaje.

Entonces desde esa posición me mudé aquí. Empecé a trabajar en la limpieza de residencias para una mujer. Algunos clientes me preguntaron: “Robert, ¿por qué trabajas para ella?”. La gente me empezó a decir: “No la necesitas. Cuando recomendamos tus servicios, siempre decimos: “Pregunta por Robert, porque él es un chico maravilloso y hace un buen trabajo”. Así que no estuve mucho tiempo sin sentarme y decir: “Sí, ¿por qué no?”. Y empecé mi propio negocio con tres clientes. Ellos llamaron a sus amigos y eso empezó una reacción en cadena. Tenía dos casas por día. Lo creas o no, nunca había pensado que disfrutaría con lo que estoy haciendo, pero realmente me gusta.

He estado viviendo solo durante diez años. He tenido relaciones y he vivido con ellas, pero creo que soy más feliz viviendo solo. Me gusta el hecho de no tener que dar explicaciones por llegar tarde o no querer comer a una hora determinada.

Cuando estuve enfermo hace un par de semanas, no hubo nadie aquí para prepararme nada. Tenía que hacerlo todo por mí mismo. Aprendes a cuidar de tí mismo. Es horrible cuando estamos enfermos, pero es parte de ello.

En este sentido, Salinger no está dispuesta a asumir riesgos. Por ello, la artista aborda con esmero tanto el *contenido* como el *contexto* de los registros de "Living Solo". El *contenido* o las palabras se graban en vídeo, del mismo modo que el –que podríamos denominar– *contexto ergonómico*, es decir, las expresiones faciales y corporales, las graduaciones tonales de la voz... sin olvidar el uso complementario de la cámara estroboscópica para una mejor incidencia sobre éste último. El *contexto espacial*, o lugar específico donde se enmarca también cada transmisión, se reserva para la cámara de foto fija. Es decir, Salinger se asegura el éxito del *contenido* de sus registros al fijar sobre todo su atención en el propio *contexto* de los mismos, en tanto que actos comunicativos.

Imagen 8
"Living Solo", 1996:
Nicole Volta Avery.

Imagen 9
"Living Solo", 1996:
Osvaldo Valdes.

Imagen 10
"Living Solo", 1996:
Rea Williams.

Imagen 11
"Living Solo", 1996:
Robert Harris.

Imagen 11
"Living Solo", 1996:
Roger Greenwalt.

Imagen 12
"Living Solo", 1996:
Vivian Grace.

De igual manera, la voluntad de la artista de recrear la situación comunicativa la conduce a la adopción de un idéntico punto de vista en la toma de todos y cada uno de los registros. Salinger, lo mismo que el objetivo de sus cámaras, se sitúa en cada escena frente del interlocutor, manteniendo una conversación *tête à tête* con el otro. Los *singles* conversan con la artista y con las cámaras, indistintamente, y ese diálogo se traslada al público - espectador, durante la contemplación ulterior de la obra, suplantando éste el lugar de la artista y el de la cámara también. El *single* dialoga directamente con él; es decir, semeja interpelarnos a nosotros mismos, el público, haciéndonos copartícipes de sus revelaciones, convirtiéndonos en destinatarios de sus confidencias. Salinger sabe que, de este modo, se traslada aquel original encuentro, o acto comunicativo primigenio, de la artista con el otro al público-espectador.

A posteriori, tanto para el formato expositivo como para la publicación impresa de "Living Solo", el proyecto se materializa a través de unidades significativas o *corpus*, tal y como se aventura en la descripción inicial de la obra, conformados a partes iguales de signo lingüístico y de signo icónico, del relato autobiográfico transcrito íntegra o parcialmente junto al retrato fotográfico del individuo en el lugar elegido de su morada.

Habitualmente, el signo lingüístico de los *corpus* constituye un murmullo de traumas o avatares, a través del cual se enumeran los usos y costumbres del vivir a solas en la Norteamérica de los 90, y por extensión, en el Occidente finisecular. Más aún, me atrevería a afirmar que reflejan en un mayor grado el *American Life Style* que no el vivir a solas propiamente dicho. Los testimonios resultan en extremo diversos y las vivencias difieren entre sí considerablemente, pero, en general, aunque en algunos casos esta situación viene precedida de una ruptura emocional, vivir solo no se concibe como un supuesto negativo.

Estos textos suponen igualmente un repaso por las preocupaciones cotidianas que nos atañen a todos: la salud propia y la de nuestros allegados, situaciones conyugales pasadas o futuras, situación laboral o carrera profesional, inmigración, racismo, conflictos bélicos, religiones y demás creencias; tantas y tan variadas en cuanto que corresponden a una amplia diversidad de personas con nombre propio¹³ que las refrendan: un chef empresario de mediana edad, una estudiante de dibujo y pintura octogenaria, una guionista de series televisivas, una periodista, un economista, un asistente social, un galerista... Múltiples y distintas concepciones vitales, todas ellas con un segundo denominador común: la pertenencia a un estrato socioeconómico medio, imprescindible para poder vivir a solas en un sistema como el nuestro¹⁴.



Soy músico dentro de una infraestructura permanente de músicos, lo cual significa que soy productor: busco el talento y lo desarrollo y durante el último año y medio todas mis cosas han sido contratadas por una compañía grande.

Estoy a punto de ser como uno de los grandes. El espectáculo del rock es el fuego junto al que nuestros primeros ancestros se

sentaban alrededor. El mundo es lastimosamente indiferente a cualquier cosa que no gire en torno el ADN. Lo que yo hago es como Barney para los adolescentes. Es la banda sonora para los rituales de celo adolescentes, esa es su energía y es donde ayuda a girar sobre el ADN y solo, en tanto que va en esas direcciones, ese aspecto tiene una base económica.

Me gustan las estrellas y los éxitos. Primero, las estrellas; después, los éxitos. Las estrellas son mágicas para mí. Sé que sé como lograr éxitos. Puedo escribir éxitos, puedo producirlos, puedo grabarlos. Pero una estrella, no. Una estrella es mágica. Las hace Dios. Las encontramos, sabes, si tenemos suerte.

Escogemos mirar la realidad a través de nuestras estrechas lentes. Y la mía está muy guiada por el sexo/arte. Marx dijo que todo era economía. Pero soy muy sexo/arte. Ese soy yo.

Sé que no estoy loco. Podría conseguir un punto desde el que sienta haber aprendido todo lo que puedo desde la cordura; esa es una hermosa cosa interesante para aprender. Mira, yo no demonizo automáticamente la experiencia de la locura. Eso es lo que estoy diciendo. Sería una elección. Sería una incógnita. Es como el conocimiento sobre la muerte. No puedes saber lo que es ser un sicótico. Por definición. No puedes tener un conocimiento de ello.



El motivo por el que mis matrimonios no funcionaron fue porque estaba demasiado metida en cócteles. Y mi segundo matrimonio fue muy brutal; hubo mucho abuso en él. Mucho abuso físico. Cuando dejé ese matrimonio, tenía dos niñas pequeñas, y nosotras lo abandonamos. Mi tercer matrimonio fue el más largo, y tuve otra hija. Me criaron para creer que se supone que has de estar casada y que has de tener a alguien en tu vida.

Tomé mi primera bebida a los trece. A los quince bebía hasta desmayarme. A los dieciséis estaba casada. Él tenía veintiuno cuando nos casamos, así que fue mi comprador. Era muy sofisticado.

Beber era tan parte de mi vida que yo nunca imaginé que tenía problemas porque bebía, yo creía que bebía porque tenía problemas. Fue un cruce entre cenas, disfunciones y mal funcionamiento mientras crecía.

No estuve ahí para mis hijos. Me podían llamar al bar. Creía que eso era "estar ahí" para ellos. Sabían donde encontrarme. Fue realmente triste porque mi hija mayor estaba en la facultad hacia el final de mi período de bebida, ella quería venir a casa para visitarme y tuvo que ir al bar a ver a su mamá. Mi hija mediana se enamoró y trajo a su novio al bar para conocer a su mamá. Nos aveníamos, pero ellas tenían que venir adonde yo estaba, y lo hacían. Mi hija menor, que tenía dieciséis cuando yo empecé la recuperación, dijo que su objetivo en la vida era ser lo bastante mayor para venir al bar y beber conmigo. Fue realmente triste.

Fue difícil entrar en contacto con mis sentimientos. Era más duro que encerrarlos en la botella. Podría decírtelo todo sobre mí, todas las cosas que he hecho, de las que no me siento particularmente orgullosa, y no tendría secretos. Aprendí que estamos tan enfermos como nuestros secretos. Pero lo que yo no descubrí hasta después de cinco años de rehabilitación es que mis secretos son los sentimientos. Puedo decirte lo que he hecho, pero no puedo decirte cómo me siento por ello.

Y en lo que atañe al *contenido icónico*, o imagen fotográfica, nos hallamos frente a un retrato de un individuo en un lugar preciado de su casa y, cabe destacar, en una actitud paradójicamente significativa. Recordemos que con la cámara estroboscópica la artista captura los cambios modales de sus testimonios durante sus correspondientes declaraciones, como parte del –que hemos dado en llamar– *contexto ergonómico*. No obstante, a través de esa fotografía, Salinger atrapa la fisonomía de las palabras, su semblante y, más allá aún, la cara sin palabras, el rostro de cada silencio. Me explico: Salinger fotografía a todos sus *singles* en un impasse de aquella comunicación biunívoca entre el otro y la artista explicada más arriba, en un viraje en el rumbo de una conversación, durante un cambio gestual y/o de posición, es decir, durante una pausa en el transcurso de una confesión. Salinger los retrata durante ese silencio imprescindible de toda conversación¹⁵ que se precie. Y a través de la captura de ese gesto congelado, de ese silencio detenido, es desde donde los personajes se expresan porque su quietud nos habla.

Imagen 15
"Living Solo", 1996:
Michael Ingbar.

La objetivación del individuo, al anclarlo en las coordenadas espaciotemporales, se funde entonces con el resto de objetos que le rodean: sus cosas, su casa, y toda la composición de la imagen se interpreta como un retrato completo y complejo en el que destaca, sobre todo, ese marco circundante del individuo que lo arropa y lo conforma. La persona, su no decir, los objetos, el lugar y sus palabras, todo el conjunto nos aporta un retrato altamente representativo de cada testimonio, que difiere claramente de tantos otros retratos de individuos en interiores¹⁶.

Otro asunto bien distinto es qué paisaje humano espeja el conjunto de testimonios reunidos por Salinger en este proyecto. Es decir, si existe algún otro denominador común, además de la circunstancia del vivir a solas, de los testimonios de "Living Solo". Y a nuestro entender, no deja de ser un tanto desolador, valga la redundancia, que el panorama nos presente a un grupo de *singles* que comparten entre sí poco más que otra de las ya también clásicas condiciones de la especie humana, la insoportable levedad del ser¹⁷.

Pero, principalmente y para finalizar, se impone el rasgo más destacable de este proyecto, apuntado desde el título mismo del capítulo: el tan esmerado tratamiento que la artista confiere a la diversidad testimonial. El éxito de este proyecto guarda una relación directa con este empeño. Pues, ciertamente, ésta es la manera más honesta de atestiguar una condición o circunstancia vital.

*El caso es desprender al yo
de su tema. Colgar la imagen,
formando galería con las otras.
Digo no me compete -¿digo?, ¿quién
dice?-, al menos, me desprendo¹⁸.*



Hace años estuve involucrado en una muy, muy controvertida filosofía llamada Cienciología dianética. Estuve involucrado en ella desde 1970. Hice casi todo lo que puedes hacer en la cienciología. Tuve el 90% de los consejeros disponibles en todos los niveles. Hay solo un millar de personas que hayan hecho las cosas que yo he hecho para la cienciología.

En la cienciología, creemos en el mandamiento de llegar a ser realmente un individuo, y ser quien tú eres sin dejar que nadie te pise; tienes que ser capaz de aumentar tus capacidades siendo consciente de las otras personas. Si piensas en ello, es un concepto muy simple. La ética en la cienciología se define como la contemplación de la óptima supervivencia.

Es caro. Pero si comparas el coste de un curso con el coste de la matrícula en una facultad, es muy barato. Porque en la facultad vas a clase durante un período de tiempo, tú estás pagando por ese tiempo, no estás pagando por el provecho que obtienes de él. Cuando realizas un curso en Cienciología, pagas la matrícula por el resultado final que obtengas de ese curso.

Ciertos cursos pueden costar 15.000 dólares y llevarte dos años hacerlos. Además hay consejeros. Eso puede ser caro: 100 ó 200 dólares la hora. Te conviertes en miembro de la Asociación Internacional de Cienciólogos. Y los miembros restantes tienen derecho a un 10% de todo lo que obtengas.

La dianética se ocupa principalmente de enfermedades psicosomáticas, de actitudes no deseadas, de emociones, penas, sensaciones. Cosas específicas. Y se ocupa completamente de ellas. Soy feliz. Adoro mi vida. Me divierto mucho. Todavía tengo algunas mierdas. Mi propio pasado ya no tiene demasiado efecto sobre mí en la actualidad. Mientras que el presente *puede* tener efecto sobre mí. Y esa es la razón por la que necesito más entrenamiento.

Tengo un montón de exnovias. Mi problema es que soy un idealista. Yo realmente quiero enamorarme de una persona. Y realmente creo que podría, pero aún no lo he hecho. Me comprometí con una y a medias. Mi relación más larga ha durado dos años. Es terrible, lo sé. Creo que es porque me aburro fácilmente. A unas las dejo, no eran las adecuadas para mí; otras me dejan, y siento que esas eran las adecuadas para mí. Así sigo. Me siento como si perdiera algo. Lo siento así. Cuando tengo una relación, empiezo a mirar a otras mujeres y me pregunto cómo serán en la cama.

Adoro la variedad y la excitación de las cosas nuevas.

NOTAS

1. Esta es la serie de imágenes que incluía la mencionada exposición "Mirades impúdicas", celebrada en el Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" de Barcelona en el 2000. En este capítulo se referirá indistintamente esta serie y la selección de registros recogida en la publicación de idéntico nombre, pues, en este caso, no difieren en exceso el formato expositivo del proyecto del elegido para su publicación.

2. "Introduction", de Adrienne Salinger en *Living Solo*, Andrews McMeel Publishing, Kansas City, 1998.

3. *Living Solo*, op. cit. nota 3, pág. XII. Traducción de Esther Barrachina: "Esta obra trata sobre la manera en que las personas se definen a ellas mismas en sus espacios cuando no tienen ningún compromiso. Las fotografías y los textos muestran la diversidad y el coraje de la vida individual. Nuestros espacios vitales revelan mucho de nosotros. Lo que nosotros poseemos y exponemos con frecuencia está en desacuerdo con nuestra identidad pública. Surgen environments que celebran los gustos, las aficiones y los impulsos de lo individual –environments que, si los espacios son compartidos, podrían, de otro modo ser relegados a lo básico. No hay estereotipos".

4. Adrienne Salinger, *In My Room: Teenagers in Their Bedrooms*, Chronicle Books, San Francisco, 1995.

5. *Living Solo*, op. cit. nota 3, pág. XII.

6. *In my Room*, op. cit. nota 5, pág. 5: "I meet teenagers in a variety of ways –in malls, restaurants, at the gym, through each other, and from friends". Traducción libre: "Encuentro a los adolescentes en una variedad de lugares: en paseos, restaurantes, en el gimnasio, yendo hacia el otro y desde sus amigos".

7. *Living Solo*, op. cit. nota 3, pág. XII: "I met people (...) in Laundromats, waiting in line for a clothing sale in a snowstorm, in bookstores, on the street". Traducción libre: "Encontré a las personas en lavanderías, esperando en la cola de la venta de ropa durante una nevada, en librerías, en la calle".

8. *Living Solo*, op. cit. nota 3, pág. XII. "And invariable they said, 'Why not?'" , Op. Cit. Nota 2, pág. XII. Traducción libre:

“E invariablemente ellos dicen: ‘¿Por qué no?’”.

9. *Living Solo*, op. cit. nota 3, pág. XII: “I use a 4x5 view camera, strobe equipment, and video to capture the audio without losing the body language and nuance”.

10. *Marta Rosler: posiciones en el mundo real*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ Actar, Barcelona, 1999.

11. Albert Serrat, *PNL per a docents. Millora el teu coneixement i les teves reaccions*, Graó, Barcelona, 2005, pág. 19. Traducción libre del fragmento: “per mitjà de les paraules concretes que diem, el to, el volum i el ritme de la veu, i també amb l'expressió corporal: postures, gestos, mirades, tics nerviosos, etc.”.

12. *PNL per a docents. Millora el teu coneixement i les teves reaccions*, op. cit. nota 12, pág. 22. Traducción libre: “Les paraules són el contingut del missatge, mentre que les postures, els gestos, l'expressió corporal i el to de veu són el context en el qual el missatge queda enmarcat; i tots plegats donen sentit a la comunicació.”

13. Todos y cada uno de los coparticipes aparecen enumerados al final de la publicación con sus nombres propios, edad y dedicación ocupacional. *Living Solo*, op. cit. nota 3, págs. 103-106.

14. Como asunto curioso, valga añadir que en el proyecto se da un alto porcentaje de participantes vinculados al ámbito de las artes, imagino que debido al mayor calado que puede tener una propuesta como ésta en el mismo colectivo al cual su promotor se adscribe. Todo lo dicho se extrae de una lectura pormenorizada de los compendios autobiográficos que Salinger hace a partir de las grabaciones en vídeo de los testimonios y que figuran transcritos al lado de la imagen fotográfica de los testimonios.

15. La conversación entendida como un encuentro, como un intercambio. Véase Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, Pre-textos, Valencia, 1980.

16. La obra “Cuartos”, de Rochelle Costi (Caxias do Sul, Brasil, 1961), es un proyecto próximo al “Living Solo” de Salinger. Esta artista retrata los entornos domésticos de sus coetáneos, en una búsqueda constante por capturar las particularidades de estos ambientes y, por extensión, las maneras de hacer

o de vivir de sus compatriotas, desvelando, principalmente, las diferencias entre las distintos estratos sociales que conforman su sociedad. El documento de los lugares nos habla indiscutiblemente de hábitos y costumbres, de cultura y de sociedad. La presencia del individuo que mora en esos lugares se hace prescindible por cuanto éste previamente ha dejado su impronta en cada rincón de su hábitat.

17. Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, Tusquets editores, Barcelona, 1986.

18. Chantal Maillard, *Hilos*, Tusquets, Barcelona, 2007, pág. 48.

6. *Pars pro toto* para una versión actualizada de un imaginario: "Mujer joven (99-01)" de Montse López

MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ

1970, Barcelona

Vive y trabaja en Barcelona

"Mujer joven (1999-01)", 2001

Instalación (medidas variables) integrada por una serie de 28 fotografías en b&n (55x35 cm./u.), una serie de 28 fotografías en color (55x35 cm./u.), un audio (7 min.)/ un vídeo (7 min.) en bucle y 28 textos, transcripciones escritas de los 28 audios respectivos.

Colección de la artista

Breve descripción del proyecto:

En la ciudad de Barcelona entre 1999 y 2001, Montse López retrata la intimidad de la mujer joven contemporánea, para lo cual solicita a un grupo de treintañeras los siguientes registros: una fotografía en b&n de su bajo vientre; una fotografía en color de este mismo fragmento corporal en el espacio predilecto de cada una de ellas y en una situación íntima o personal, y una grabación en primera persona sobre un asunto igualmente de carácter privado.

El proyecto se dispone en el espacio expositivo como una instalación compuesta de veintiocho imágenes extraídas del primer registro; otras veintiocho, del segundo, y un montaje audiófónico realizado a partir del tercero (los veintiocho audios completos se transcriben íntegramente y aparecen como documentación adjunta en el montaje).

Por último, durante la inauguración de la exposición, se convoca nuevamente a las mujeres a fin de grabarlas en su deambular por un espacio público. Esta filmación se superpone al audio anterior, y el vídeo resultante se incorpora a la sala a los pocos días, completándose de esta manera la instalación.



Imagen 1
"Mujer joven (1999-01)",
2001: detalle del registro
portada del proyecto.



Imagen 2
 "Mujer joven (1999-01):
 detalle de registro en b&n.

El título de este capítulo, "*Pars pro toto* para una versión actualizada de un imaginario...", se refiere a tres aspectos vinculados directamente con el proyecto "Mujer joven (99-01)" y sus derivas. Seguidamente se enuncian en tanto que elementos conductores del presente apartado. En primer lugar, *pars pro toto* alude a la diversidad de registros (o suma de las partes) que configuran cada uno de los testimonios del proyecto (el todo). Pues, tal y como reza en la descripción precedente, cada uno de los 28 testimonios de mujer se halla integrado por cuatro registros distintos. *Pars pro toto* también puesto que estos testimonios (partes) recogidos por este proyecto trazan un solo imaginario femenino (todo) digno de mención. Y finalmente, este título también nos habla de las derivas del propio "Mujer joven (99-01)" y del consiguiente imaginario esbozado. Para explicar este último significado se tendrán en consideración otras dos propuestas de la artista: "transs 03- " y "-MASCULINE/+FEMENINE (04-)". Así "Mujer joven (99-01)" es la primera entrega de una trilogía de proyectos que, desde distintas perspectivas, revisitan el tema del imaginario femenino. Es entonces, al contemplar la concatenación de los tres imaginarios proyectados por la trilogía (*summa partis*), cuando podemos observar que juntos reeditan, a su vez, un imaginario (*totum*) múltiple y excepcional.

Queda claro, por tanto, que el presente capítulo se articula alrededor de la propuesta "Mujer joven (99-01)", y que otorga una especial atención al imaginario que éste perfla. El tema del imaginario pudiera asociarse a cualquier otro de los casos de este estudio, pero se opta por vincularlo a este en concreto por diversos motivos. En primer lugar porque este proyecto cuenta con esa búsqueda del lugar identitario femenino desde su planteamiento inicial; es decir, este es uno de sus objetivos *a priori*; y, en segundo lugar y en correlación con el tercer significado del título recién apuntado, porque este genera un imaginario que se redimensiona junto a los otros dos trabajos de la artista y que versan asimismo sobre la feminidad.



Imagen 3
"Mujer joven (1999-01)":
detalle de registro
en color.

En clara coincidencia también con algún otro proyecto de esta tesis¹, M. López, a través de "Mujer joven (99-01)", pretende contrastar su propia experiencia vital, el sentir/vivir mujer joven, con la de un grupo de coetáneas, en un lugar concreto, Barcelona, y en un momento dado, año 2000. Esclarecer qué significa ser mujer joven en el aquí y ahora de entonces es la razón de ser de este proyecto. Para ello López interpela a veintiocho treintañeras, incluyéndose a sí misma como una componente más del grupo, acerca de sus correspondientes intimidades, con la esperanza de que el conjunto de testimonios espeje cómo siente y vive esa mujer joven. Y así sucede que, tal y como preconiza el título de este capítulo, en su principal acepción, la antología de privacidades consigue trazar, *pars pro toto*, una versión actualizada de un lugar común o imaginario femenino.

"Mujer joven (99-01)" es una obra de autoría compartida, puesto que pudo llevarse a cabo gracias a la participación intensa y desinteresada de una cincuentena de mujeres. Durante su acontecer fue urdiéndose una valiosísima red de relaciones a su alrededor, un flujo constante de ir y venir de saberes y acontecimientos, centenares de referencias y un sinfín de interrogantes...; todo lo cual contribuyó en gran medida a fortalecer, en primera y última instancia, el proyecto mismo. Las colaboradoras iniciales de dicha red proceden del círculo de amistades más cercano de la artista, de Barcelona y *rodalies*. Ciertamente, el grupo se irá ampliando conforme el proyecto avance, pero sus primeros contactos proceden de ahí y esta circunstancia contribuyó a la elaboración de un imaginario, sino más sincero, sí más próximo, basado en la confraternidad perteneciente a todo ámbito de relaciones personales. No podía ser de otro modo, si se tiene en cuenta que la petición es, nada menos que, la intimidad de la otra.

La artista explicita en el título de la obra la referencia temporal como un merecido homenaje al transcurrir de un tiempo tanto artístico como vital. Pues pese a que este proyecto cuenta con un esbozo preliminar de 1995, fue entre 1999 y 2001 cuando se produjo más del 60% de su totalidad, para finalizar en 2001 con su presentación pública.

Seguidamente se recoge un texto introductorio² de “Mujer joven (99-01)” sobre el porqué de su título y el desencadenante accidental de su origen:

“Al pensar sobre qué nombre conceder a este proyecto, me resultaba imposible no recordar un *slogan* facilón de cierta publicidad machacona (“Así somos, así somos...”), o el nombre de varias exposiciones de artistas mujeres (“Mujercísimas” o “Com ens veiem. Imatges i arquetips femenins/ Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos”) o el título de L. Etxebarria, *Nosotras que no somos como las demás*, etc., etc. Esta propuesta tiene algo de todos estos nombres pero, sobre todo, tiene de mujer y de joven, por lo que se impone el título descriptivo “Mujer joven”. Porque si de algo no duda una mujer joven, alrededor de la treintena, es precisamente de ser mujer y de ser joven, por este orden –y sin sospechar apenas que está a un tris de dar esquinazo a su juventud.

Ser mujer y ser joven te toca. Te toca, lo mismo que te toca un fin de semana en la playa o un televisor de 14 pulgadas en un concurso radiofónico. Te ha tocado ser... Las posibilidades de combinatoria son infinitas. Tan sólo son variables de la condición humana y cada una ellas acarrea implícitos y determinantes de formas de ser o vivir. Por ejemplo y sólo por el mero hecho de ser mujer joven, en este país y en lo que a materia laboral se refiere, de entrada, se te incluye en una franja social de discriminación por partida doble³.

En la juventud –etapa a la que algunos se refieren como “el no va más”–, una mujer comienza a explorar todas sus posibilidades gracias, en parte, al abandono definitivo de la adolescencia. Siguen pesando ciertos *handicaps* culturales asociados a la condición femenina desde tiempos remotos. Es también el momento de plantearse más en serio lo del futuro profesional y es el *boom* de los embarazos y partos. En paralelo, también a esta edad, empiezan a evidenciarse todo tipo de patologías físicas y psíquicas relacionadas, en gran medida, con el aparato reproductor femenino, condición femenina por excelencia. Cierta vez, una crítica⁴ dijo que cuando a una mujer no le baja la regla es como si se le rompiera el alma. Entonces ¿por qué nadie nos fotografía los ovarios?

Podría interpretarse “Mujer joven (99-01)” como una contestación automática a la pregunta retórica de Nelly Schnaith. De alguna manera, la máxima aspiración de la autora era compensar el déficit y fotografiar y fotografiar ovarios, el bajo vientre en su defecto, y erigirlo en el gran pretexto de este proyecto; el bajo vientre entendido como el paradigma y asimismo sinécdoque capaz de “designar la totalidad orgánica”⁵ de la mujer, en especial, en cuanto éste cubre o envuelve: el aparato genital femenino –nuestra sociedad asigna el atributo de fémina a un individuo según disponga de unos y no



Imágenes 4-7
 "Mujer joven (1999-01)":
 varias vistas de la
 instalación del proyecto
 en La Capella,
 Barcelona, 2001.

de otros genitales—, pero, también y por encima de todo, el bajo vientre sentido como el fragmento corporal femenino espejo, “representación” o “prótesis del alma”⁶, un alma obviamente femenina.

Según el original supuesto de J. J. Millás de concebir el cuerpo como la sustitución del espíritu o, si se prefiere, recordando la correspondencia endémica entre forma y contenido, el proyecto proporciona una multiplicidad de morfologías femeninas en clara correspondencia con otras tantas concepciones del sentir en femenino, las cuales, finalmente agrupadas, actualizan el imaginario femenino.

Además, cada testimonio femenino joven, a su vez, estaría representado por diversos registros, simulando una especie de movimiento centrífugo a partir del epicentro del bajo vientre. De la mujer joven se deseaba aprehender su cuerpo, su voz, su lugar, sus cosas y sus quehaceres. He aquí el primer significado del título de este apartado: *pars pro toto*. Pues, como ya se ha apuntado, cada uno de los veintiocho testimonios de “Mujer joven (99-01)” se compone, por separado, de una diversidad de registros que desea captar todas esas variables de la condición de mujer joven. A fin de visibilizarlas, se detallan a continuación los diversos tipos de registros solicitados a las copartícipes, acompañados de las subsiguientes modificaciones realizadas para la instalación final del proyecto.

El registro inicial, correspondiente a la primera serie fotográfica en b&n de la instalación, se ideó con la intención de obtener una imagen a caballo entre una supuesta ficha médica y un insólito documento identitario. El cuerpo desnudo, es decir, la sucesión de bajo vientres presentados a través de un mismo encuadre, fondo neutro, iluminación pareja... servía para presentarnos la diversidad morfológica de los casos de estudio, a los cuales otorgamos, de entrada, el idéntico apelativo de mujer joven.



Imagen 8
"Mujer joven (1999-01)":
detalle de registro
en color.

Como se acaba de mencionar, para la inclusión de este registro en el montaje expositivo fue preciso, previa selección, su digitalización y manipulación posteriores a fin de sistematizar al máximo el formato.

El segundo registro, la serie de fotografías en color, estaba coprotagonizada por un encuadre menos rígido del mismo fragmento corporal y la situación en el contexto que cada mujer determinaba para sí. Las instrucciones, en este caso, daban a elegir un lugar y una acción o acontecer de carácter personal y/o privado. Y con ello reaparecía la multiplicidad de enclaves y situaciones, al tiempo que se amplificaba la diversidad proporcionada por el primer registro.

La casa se muestra, en este segundo registro, como el entorno predilecto de esta mujer, cediendo, tal vez, al peso de la tradición histórica, quién se lo asigna como su dominio por excelencia, pero seguramente también en consonancia con cómo se concibe el hogar desde la perspectiva de "el animal público"⁷. Tan sólo una de ellas optó por un local semipúblico, al carecer de casa propia. El *domus* se nos muestra, en estas imágenes, bien como hogar en proyecto, bien como la vivienda en construcción y, episódicamente inclusive, como la morada consumada; como el marco ideal de las relaciones sociales más cercanas, con especial mención de las materno-filiales (doblemente casual resulta que, al elegir una mujer figurar junto a otra persona, ésta sea siempre una hija, en femenino), como enclave doméstico escenario de rutinas, como espacio de pensamiento, de meditación y de descanso.

Así, se impone la casa y tanto o más sus cosas, es decir, cuantos objetos la pueblan y adornan. "Vivimos rodeados de objetos, de cosas (...) Muchas de ellas son prácticamente invisibles. Pero la



Imagen 9
"Mujer joven (1999-01)":
detalle de registro
en color.

mayoría configuran nuestra cultura y nuestros modos de ser y de percibir; sus formas, sus funciones, su propia existencia es prácticamente inseparable de nosotros mismos"⁸. El referente del cuerpo femenino comparte plano, en estas tomas, con un mueble o su utensilio apreciado, de procedencia diversa, bien de último diseño adquirido o bien antiguo, recibido en herencia...; un lecho y un despertar, el primer café de la mañana frente a una cocina de alquiler, una pintura y la esperanza de un no nato en el vientre, una mesa de escritorio y una previsión salarial, una butaca azul y un viaje a través de un álbum de fotografías, unas rosas amarillas y la reedición de un encuentro, una hamaca y una tregua, un espejo y una ficción... En definitiva, lugares y enseres cotidianos que remiten a usos y costumbres; es el entorno y por tanto parte importante también de la identidad femenina contemporánea, que se nos desvela a través de este segundo registro.

La actividad o el trajinar sin fin, adjudicado también a la condición femenina por esta misma tradición histórica, se refleja en las imágenes a través de cierto movimiento latente en todas ellas, consecuencia del uso deliberado de una velocidad baja en las capturas.

Y, en lo referente a su formalización ulterior, tan sólo debe añadirse que el archivo fotográfico del cual se extrae la serie de 28 unidades incluidas en la instalación final asciende a más de 2.000 imágenes.

Para el tercer registro, se solicitó a cada una de ellas, vía instrucciones escritas, la grabación en primera persona y en solitario de algún pensamiento igualmente íntimo o personal. Estos audios servirían a varios fines. En primer lugar, en una versión íntegra y transcrita se incluían, en formato impreso, en la instalación como documentación complementaria. En segundo lugar, se editó un montaje audiófónico, compendio de 28 fragmentos (uno por colaboración) para un primer



Imagen 10
"Mujer joven (1999-01)":
detalle de registro
en color.

momento del montaje del proyecto en sala. La estructura de éste semeja el monólogo a 28 voces de una sola mujer que repasa los diversos avatares de su vida, pudiendo entenderse éste como una única *vita privada*: veintiocho mujeres en una. Y, en tercer lugar, a este audio se adjuntaron las imágenes grabadas en vídeo de las mismas jóvenes (correspondientes al cuarto registro), en su deambular por la exposición de sus retratos y voces mixturadas, el día de su inauguración.

Retomando y para resumir el *modus operandi* de la metodología que nos ocupa, puede afirmarse que "Mujer joven (99-01)", como todos los trabajos de este estudio, reedita un presumible imaginario de un grupo social dado a través de la entrega de un número variable de testimonios de dicho grupo. O, en otros términos, "Mujer joven (99-01)" redibuja el imaginario de la mujer joven de la Barcelona de final de siglo a partir de veintiocho concesiones de otras tantas *dones joves*⁹.

Pero, ¿qué dice este particular imaginario femenino? o bien, ¿cómo se define la mujer joven contemporánea a sí misma? Marta Ponsa responde a esta cuestión y describe a la *dona jove* como un ser independiente, social y económicamente, así como también implicado con su comunidad, una mujer atenta y sensible a la cotidianeidad, pero también hondamente reflexiva en torno a su propia identidad¹⁰.

Baste repasar las confesiones orales de las copartícipes, correspondientes al tercer registro, para constatar las palabras de M. Ponsa. Sorprende cómo las revelaciones audifónicas insisten en repensar la propia condición, dado que, a menudo, éstas se hallan salpicadas por consideraciones sobre la identidad femenina misma, así como por una reiterada crítica hacia cuantos clichés encierra el orden establecido de las cosas.

"Soy mujer/ pero no sé muy bien qué quiere decir esto/ y eso que soy una treintañera/ separada y madre de dos hijos/ y me parece que con esto ya he enunciado todas las etiquetas, los currículums reduccionistas y simplistas con los que se mueve nuestra sociedad para calificar o catalogar a la gente/"...¹¹

La miscelánea de voces que aglutina "Mujer joven (99-01)", intimidades relatadas en primera persona y por tanto desde dentro, esboza un particular lugar común consciente de cuantos estándares, estereotipos y demás *-tipos* recaen sobre él. Cabe añadir en pro de su valía, que por encima de todo, este imaginario se manifiesta, al unísono y con idéntica intensidad, no sólo lúcidamente contrario al atolladero del presente sino que, además, se nos ofrece desde la indeleble resistencia a éste y hacia un futuro previsiblemente esperanzador.

La dualidad apuntada por este imaginario refrenda esa doble faceta potencial intrínseca a todo imaginario como tal. Un imaginario es siempre probable, conjeturable; es decir, está supeditado a una reformulación constante, puesto que varía en función de sus coordenadas circundantes. Pero y pese a su inmanente efimeridad, éste goza igualmente de lo que podríamos indicar como dos posibilidades en potencia: por un lado, su dimensión legitimadora, ya que señala las tendencias de un modo de interrelacionar discursos y prácticas sociales; y por el otro, una dimensión transformadora, en cuanto a "su capacidad (inherente) de trascender lo real hacia lo posible y, así, edificar realidades alternativas a la realidad cristalizada socialmente"¹².

Imágenes 11-14
"Mujer joven (1999-01)":
vistas de la instalación
en La Capella,
Barcelona, 2001.





Imagen 15
"transs 2003- ":
registro nº 1 (la Vero).

Imagen 16
"transs 2003- ":
registro nº 1
(la Vero), detalle.

Como ya se anticipó al principio de este capítulo, la revisión del imaginario femenino, en un sentido más amplio y consecuentemente más complejo, es también uno de los principales propósitos compartido por este trabajo y dos más de López que se citaron ya en estas páginas: "transs 03- " y "-MASCULINE/+FEMENINE (04-)". A continuación, se abordarán someramente estos dos últimos, ambos *works in process*, con el objeto de esclarecer la relación que los vincula entre sí. Tal relación explica una última acepción del título de este apartado. *Pars pro toto*... alude finalmente, en su tercera acepción, a cómo esta trilogía y sus correspondientes lugares femeninos conforman juntos un imaginario femenino mayor que, como tal y en su totalidad, clama ser contemplado a la espera de una nueva reformulación, destino irreversible de todo imaginario.

Con el fin de abrir la síntesis de la propuesta "transs 03- ", se dedican unas palabras al tema del anonimato, puesto que la preservación absoluta del mismo fue un factor decisivo, junto a la ya aludida confraternidad, para la participación en general en "Mujer joven (99-01)". Por el contrario, el anonimato fue el primer factor que se desbarató a la hora de plantear la segunda entrega de la citada trilogía, "transs 2003- ". En este segundo proyecto la participación requería de coparticipes con nombres y apellidos, o cuando menos ésta fue la demanda explícita lanzada a la artista por los/las primeros/-as colaboradores y recogida por ella.

"transs 2003- " abarca una serie de retratos calidoscópicos y un vídeo de un grupo de diez individuos representativos de diversas variantes del ser y/o sentir en femenino, concebidas a partir del *male femaling*¹³. El antropólogo Richard Ekins se sirve de la expresión del *varón feminizante* para describir a un grupo de población que, aún y siendo hombre, se siente mujer. Este sentirse mujer, según el autor, puede darse de muy distintas maneras. Así, el *male femaling* incluye desde el hombre que, al ver su rostro reflejado en un espejo, se percibe femenino, hasta la transexual operada y reconocida legalmente como mujer, pasando por metrosexuales, transformistas, travesties y transgénicos. El término fue, por tanto, un gran hallazgo¹⁴ en tanto que permitía delimitar un grupo de población a considerar para este segundo proyecto, un grupo que primordialmente cumplía el anterior requisito: sentirse mujer. Deseaba retomarse el cuestionamiento de la identidad femenina, pero en esta ocasión, la perspectiva menos próxima a la realidad circundante de la artista conferiría un imaginario femenino, sin duda, diferente al ofrecido por "Mujer joven (99-01)".

Hemos de señalar la adopción de una metodología de trabajo similar en este segundo proyecto, resultado de una feliz coincidencia surgida durante la lectura de Ekins, salvando obviamente las diferencias. De alguna manera, se advertía una cierta correspondencia entre los registros establecidos por la artista y uno de los principales presupuestos de este autor, según el cual: "en el proceso de feminización se ven implicados de distintas maneras las personas (cuerpos físicos, personalidad e identidad), las acciones, los acontecimientos y los objetos (las ropas y demás parafernalia de la feminidad)"¹⁵.

Del imaginario que emerge de "transs 2003- " y centrando su cotejo con "Mujer joven (99-01)", cabe resaltar dos aspectos. El primero radica en cómo sus testimonios desarman, de entrada, la histórica persistencia del par de contrarios "hombre-mujer". Y, el segundo, sin duda inquietante, es cómo éste refleja no sólo el evidente inconsciente androcéntrico, sino que además este imaginario se nos presenta como si hubiese sido abducido por los medios de comunicación, la publicidad, la moda... con la consiguiente sobrecarga de patrones estereotipados y arquetípicos, y de los cuales parecen no poder huir, ni tan siquiera, aquellos/-as que quiebran grandes convenciones sociales y reivindican para sí una manera de vivir distinta a la establecida.

Nos queda reseñar la tercera propuesta de la trilogía: "-MASCULINE/+FEMENINE (04-)". Este proyecto, bajo la apariencia formal de imagen corporativa, inventada expresamente, incluida la marca, se materializa a través de una serie de intervenciones plásticas o recreaciones de espacios



Imagen 17
 “-MASCULINE/
 +FEMENINE (04-)”:
 varios registros de la
 Intervención nº1, Sant
 Feliu de Llobregat, 2004.

promocionales de marca, desde los cuales se invita a los transeúntes a reflexionar y expresarse sobre el mismo lema logo, “-MASCULINE/+FEMENINE”, y temas afines: representatividad social de la mujer, mujer y trabajo, discriminación positiva, mujer y publicidad, violencia de género...

El éxito de cada intervención de “-MASCULINE/+FEMENINE (04-)” se relaciona directamente con el índice de participación ciudadana. Por este motivo, toda intervención viene precedida de una labor intensa de información y difusión de la idea entre las entidades y asociaciones más próximas a cada nuevo emplazamiento de la misma. La documentación de esta labor conforma la publicidad del espacio promocional, lo cual facilita la vinculación del público con el proyecto al tiempo que lo impulsa a tomar parte. Para la artista, resulta una prioridad absoluta sumar reflexiones.

El día de la intervención, publicitada también con anterioridad, y después de la instalación del espacio promocional, se invita a todo aquel que los desee a participar, con una única condición: vestirse con una de las camisetas confeccionadas también *ad hoc* para el proyecto, unas camisetas de diseño y corte femenino impresas con el mismo lema-logo “-MASCULINE/+FEMENINE”. Aceptar la camiseta equivale de entrada a querer participar de una concepción de sociedad en la cual lo femenino esté más presente; cuando menos, se reflexiona y se debate. Todas las opiniones del público espectador se registran en foto fija y en vídeo para después devolverles todo este material, una vez revisado y editado, a través de una exhibición pública y cápsulas televisivas.

Las dos intenciones principales de este proyecto se resumen como sigue:

1. Contrarrestar el mal uso que habitualmente hace la publicidad de la imagen de la mujer.
2. Sensibilizar la población sobre una realidad irrefutable: el exceso de masculinidad y la falta de femineidad padecidas por nuestra sociedad.

El diseño del lema-logo “-MASCULINE/+FEMENINE” fue pensado y elaborado a partir de un decálogo de intenciones¹⁶, que se enumera en nota a pie de página para no extendernos en demasía. Dicho decálogo, no obstante, puede sintetizarse en el segundo objetivo acabado de mencionar. Cuando se ofrece al transeúnte que se vista con este lema-logo se le solicita que se asocie a la idea de



menos masculinidad y más feminidad y que, desde ese lugar, añade a la proclama del proyecto sus propias reflexiones personales al respecto. El compendio de voces reeditan, en esta ocasión, un tercer imaginario fruto de una intervención más directamente imbricada en el tejido social. Éste es ya un imaginario que no se construye sólo desde el sentirse mujer sino que cuenta con la participación y la contribución de todos y todas, sin distinciones ni restricciones.

Sin duda, y como colofón, esta trilogía responde a distintos tipos de propuestas; unas se conciben desde el modo en que se posiciona la artista respecto del tema tratado, y otras se hallan en función de la especificidad del/de la otro/a implicado/a en cada una de las obras. Asimismo, la concatenación de imaginarios generados por ellos se erige como el elemento que realmente confiere a la trilogía su valor extraordinario. El primer proyecto, "Mujer joven (99-01)", se entiende desde la autobiografía y, por ello, configura un imaginario femenino muy cercano a la artista. En él, su voz se confunde con la voz de la otra, amiga –las otras amigas–, cuya circunstancia vital resulta, pues, similar. El segundo, "trans 2003- ", es un trabajo autorreferencial, dado que aborda la misma preocupación de la artista, y en esta ocasión reelabora un lugar común femenino a través del testimonio del otro/de la otra, menos próximo/a ahora, pero que, en definitiva, siente en femenino. Y, por último, "–MASCULINE/+FEMENINE (04-)", nuevamente autorreferencial, confecciona un tercer imaginario a partir del otro o la otra, en esta ocasión, entendidos finalmente como comunidad; es decir, la alteridad. Este tercer proyecto abre sus puertas e invita a participar

Imagen 18
"Hijas sin hijos.
Cien mujeres para un testamento", 1999,
de Alicia Framis: vista
de la instalación,
Galeria Àngels de la Mota,
Barcelona, 1999.

Imagen 19
"Cáncer de mama", 2000,
de Katharina Mouratidi:
versión I del registro nº5
para la exposición del
proyecto en La Capella,
Barcelona, 2000.

Imagen 20
"Cáncer de mama", 2000,
de K. Mouratidi: versión II
del registro nº5 incluida en
una campaña de sanidad
pública de prevención
contra el cáncer, espacio
público de Berlín, 2000.



a todos y todas por igual en la revisión de un imaginario colectivo sobre lo femenino, ya que sin la intervención de todos y todas, y no sólo de ellas, no resulta posible una verdadera actualización del sentir en femenino.

Y tampoco sería pausable entender la concatenación de esta trilogía sin considerar todos aquellos trabajos generados por artistas igualmente mujeres y que versan sobre materias relativas a la propia mujer actual. Este proceso se da sobre todo a partir de la década de los 90, momento en el que se produce una notable presencia de la mujer en la esfera del arte y, con ella, se incorporan a la práctica artística cuestiones de índole diversa, entre las cuales se cuenta el tratamiento de una temática específicamente femenina. Se citan a continuación algunos proyectos a modo de ejemplo que, además, comparten una tipología proyectual en la línea de este estudio. En este sentido hallamos, entre otros, el proyecto “Hijas sin hijas”, de Alicia Framis (Mataró, 1967). Una primera versión¹⁷ de éste se lleva a cabo entre Barcelona y Ámsterdam, durante 1995, y recoge una serie de legados testamentarios de un grupo de mujeres sin descendencia. Más reciente en el tiempo, se encuentra la propuesta de Katharina Mouratidi (Berlín, 1971) “Cáncer de Seno” (2002)¹⁸, un compendio de retratos de mujeres que como consecuencia de un cáncer de mama han padecido una cirugía, una reconstrucción de senos o bien una mastectomía. También de Vida Yovanovich, ya mencionada con anterioridad en esta tesis, podría recordarse aquí su “Cárcel de los sueños” (1993)¹⁹, que muestra el testimonio de un grupo de ancianas que vive sus últimos días en un geriátrico en las afueras de una gran urbe. Y, de igual modo, cabría mencionar un último trabajo de la propia Yovanovich, “Soledades Sonoras”, finalizado en 2005 y compendio de los testimonios fotográficos y hablados de trece reclusas en una prisión mexicana.

Proyectos como los acabados de referir manifiestan una clara preocupación por temas candentes para la mujer de hoy: la opción de la no maternidad, la amputación de atributos femeninos como cuestionamiento de una posible de mujer, la reclusión geriátrica como único destino para las ancianas sin recursos... Todos ellos interpelan al público-espectador sobre cuestiones acerca de diversas y variadas situaciones de las mujeres, contribuyendo a su paso a repensar, es decir, a verificar y actualizar continuamente un supuesto lugar común o un todavía, mucho más amplio si cabe, imaginario de la feminidad.

*Llegar a otro. Sin otro. Sin llegar a.*²⁰

Imagen 21
“Mujer joven (1999-01)”:
detalle de registro
en color.



NOTAS

1. Véase capítulo quinto. La propuesta de Adrienne Salinger, "Living Solo", surge también de la necesidad de contrastar una circunstancia vital de la artista con la de un grupo de contemporáneos.
2. Libro de la artista Montse López, 2000.
3. En una editorial de *La Vanguardia*, 8 de marzo de 2005, titulado "Mujer y trabajo", se habla acerca de un informe público sobre el mercado laboral europeo efectuado ese año por el IESE. Ese año "constata (el estudio) que los salarios de los hombres de la Unión Europea son un 15% más elevados que los de las mujeres, mientras que en España esta diferencia se amplía hasta el 18%. Es una confirmación más de la discriminación que sufre la mujer, que es quien además engrosa mayormente las listas de desempleo. En el caso español (continúa el artículo) el paro femenino (14,4%) es el doble que el masculino" (p.18).
4. Nelly Schnaith en su artículo "Cos de dona", incluido en el catálogo *IN VITRO. De les metodologies de la fertilitat als límits de la ciència*, Fundació Miró, Barcelona, 1992.
5. Extracto de la RAE, recogido en el libro de *CORPUS SOLUS. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, de Juan Antonio Ramírez, Ediciones Siruela, Madrid, 2003, pág. 207.
6. Juan José Millás en su artículo "Cuerpo y prótesis", *El Paseante. El cuerpo y la fotografía*, Siruela, Madrid, 1996, págs. 30-35. Juan José Millás mantiene en este texto que, desde el punto de vista del no creyente, igual de inverosímil resulta la hipótesis de un alma subsidiaria del cuerpo como viceversa, el cuerpo como representación o prótesis del alma.
7. Manuel Delgado, *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Anagrama, Barcelona, 1999.
8. Rosa Olivares en su texto "Todas las cosas", dentro del catálogo *El enigma de lo cotidiano*, Casa de América, Madrid, 2000, pág. 32.
9. Esta fórmula puede extrapolarse perfectamente a los restantes casos de este estudio. Por citar tan sólo un ejemplo, el proyecto "Living Solo" de A. Salinger revisa el imaginario del vivir a solas

en los Estados Unidos de los 90 a través del testimonio de cincuenta *singles* norteamericanos.

10. Marta Ponsa en *Temporada 2001. La capella*, Institut de Cultura: La capella & Virreina exposicions/ Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2001, pág. 101. "La independencia económica y/o la participación de la mujer en las decisiones de la comunidad no invalidan ni la sensibilidad, ni la cotidianidad, ni la reflexión en torno a la propia identidad, como seres humanos ante todo y también como mujeres. De hecho, lo que define a una mujer no es solamente el cuerpo y sus atributos, sino cierta manera de enfrentarse al mundo, a la realidad de las cosas, a un equilibrio entre lo que somos y lo queremos ser, entre cómo nos ven los demás (o cómo creemos que nos ven) y cómo queremos ser vistas."

11. Extracto del Audio 1, firmado por Carmen dentro del proyecto "Mujer joven (99-01)", transcrito íntegramente e incluido en la instalación del mismo. "Sóc dona/però no sé molt bé que vol dir això/ i això que sóc una trentanyera/separada i mare de dos fills/ i em sembla que amb això ja he dit totes les etiquetes, els currículums tan reduccionistes i simplistes amb els que es mou la nostra societat per a qualificar o catalogar la gent/..."

12. Angel Enrique Carretero Pasín, en *Postmodernidad e imaginario. Una aproximación teórica*, <http://aparterei.com>.

13. Richard Ekins, "Sobre el varón feminizante: una aproximación de la 'teoría razonada' sobre el hecho de vestirse de mujer y el cambio de sexo", en la publicación coordinada por J. A. Nieto, *Transexualidad, transgenerismo y cultura*, Editorial Talasa, Madrid, 1998, págs. 159-187.

14. Este hallazgo es una deuda pendiente y nunca suficientemente agradecida que contrajo M. López con la antropóloga Katrin Vogel.

15. *Transexualidad, transgenerismo y cultura*, op. cit, nota 13, pág. 160.

16. Criterios de consideración para el diseño del lema logo – MASCULINE/+FEMENINE:

a. La adopción del inglés como lengua base, por su carácter de idioma universal y para desproveer a ambos términos, "masculinidad" y "feminidad", de las connotaciones que tienen en las dos lenguas de uso más frecuente para nosotros, es decir, el catalán y el castellano. También para asimilarlo a la mayoría de marcas comerciales.

b. La aparición del binomio "MASCULINE/+FEMENINE" como una realidad indivisible dado que todos y todas constamos de aspectos masculinos y femeninos.

c. La asignación de grafías y colores diferentes a cada uno de los términos de "MASCULINE/+FEMENINE", como marca la tradición, porque no es preciso renunciar a ella.

d. La anteposición del término "MASCULINE" al de "FEMENINE" porque en la realidad circundante es lo que predomina y no se trata de desplazar a nadie, más bien de lo contrario: considerar a todos y todas por igual.

e. El destacado del término "FEMENINE" por encima del de "MASCULINE" porque es necesario resaltar este primer concepto con tal de equilibrar una sociedad integrada tanto por hombres como por mujeres.

f. La adición de los signos "-" y "+" a los términos "MASCULINE" i "FEMENINE", respectivamente, con tal de reforzar la idea anterior de restablecer la equidad social.

g. Desplazamiento forzado de los signos "-" y "+" en el logo impreso sobre los productos promocionales de la seudomarca; no se trata de ninguna reivindicación sino de un derecho.

17. La primera versión de "Hijas sin hijas" compendia fotografías y testimonios transcritos de un grupo de mujeres que han decidido voluntariamente no tener descendencia. Una publicación de la artista testimonia esta obra. La segunda versión o prolongación de esta propuesta es una instalación, recreación de un espacio específico en el que atender dichos testamentos. El montaje tuvo lugar en la Galería Àngels de la Mota (Barcelona) bajo el título, esta vez, de "Hijas sin hijos. Cien mujeres para un testamento", en 1999, e integraba un proyecto más amplio de la misma artista sobre el tema de la soledad en las ciudades contemporáneas.

18. "Cancer de mama" es un proyecto en el que Mouratidi trabaja desde el 2000, en Berlín, y que se inscribe dentro de una campaña de sensibilización sobre la enfermedad auspiciada por diversas instituciones sanitarias alemanas. En Barcelona se mostró una selección de imágenes realizadas *ex profeso* en el espacio expositivo La Capella en 2002.

19. Véase el capítulo cuarto de esta tesis.

20. Chantal Maillard, *Hilos*, Tusquets, Barcelona, 2007, pág.19.

7. Plasticidad vs. plasticidad en un encuentro entre un proyecto y la situación social con la que se interactúa: "Saját szemmel/inside out" ("Adentro afuera"), de Big Hope

BIG HOPE (GRAN ESEPRANZA):

Colectivo integrado para esta propuesta en concreto por Dominic Hislop y Miklós Erhardt

1967, Dumfries (Escocia)/ 1966, Budapest (Hungría)

Viven y trabajan en Gullane (Escocia) y Budapest, respectivamente

"Saját szemmel/incide out" ("Adentro afuera"), julio 1997/febrero 1998. Primeras intervenciones: dos exposiciones, una *web site* y una colección de 20 postales (edición de 1000 u.)

Breve descripción del proyecto:

En julio de 1997, Dominic Hislop y Miklós Erhardt invitan a cuarenta indigentes a fotografiar cuanto consideren interesante de sus respectivas cotidianidades. A tal fin entregan a cada uno de ellos una cámara fotográfica desechable con película en color.

En febrero de 1998, una vez devueltas las cámaras, los artistas revelan las imágenes y conciertan una segunda reunión con cada *homeless* por separado para, entre ambas partes, revisar el material y llevar a cabo diferentes selecciones del mismo. La primera ordenación, de entre 3 ó 4 fotografías junto a un escrito *ex profeso* de cada autor, se presenta al público en una exposición celebrada en la Budapest Galéria Kiállítóháza durante la primavera de 1998².

Tras su clausura, el material se vuelve a mostrar en una segunda exposición acontecida, en esta ocasión, en el pasillo principal del FSZKI Dózsa György, el mayor albergue para indigentes de la misma ciudad.

Paralelamente, se presenta la *web site* de "Saját szemmel/incide out", que incluye alrededor de una veintena de fotografías y un texto por autor. El texto responde a una transcripción del segundo contacto entre los artistas y cada uno de los participantes, durante el que se comentan las imágenes capturadas.

Asimismo el proyecto comprende la edición de una colección de 20 postales,



Imagen 1
Selección de imágenes
de József.

un total de 1000 imágenes, cuyo destino final es su distribución entre distintas fundaciones dedicadas a la atención de indigentes en Budapest.

A continuación, la propuesta se ramifica. Por un lado, itenera por diversas ciudades europeas, readaptándose según el marco del evento expositivo³ que lo acoge. Y, por otro lado, tiene lugar una producción cinematográfica, mitad documento mitad ficción, a cargo de Miklós Erhardt y protagonizada por László Hudák (excolaborador del proyecto) y su círculo de amigos más cercano, el llamado Tequila Gang. Esta película, producida por el estudio de Balázs Béla, es galardonada en distintos festivales de cine europeos al tiempo que acompaña al proyecto "Saját szemmel/incide out" en sus últimas exhibiciones⁴.

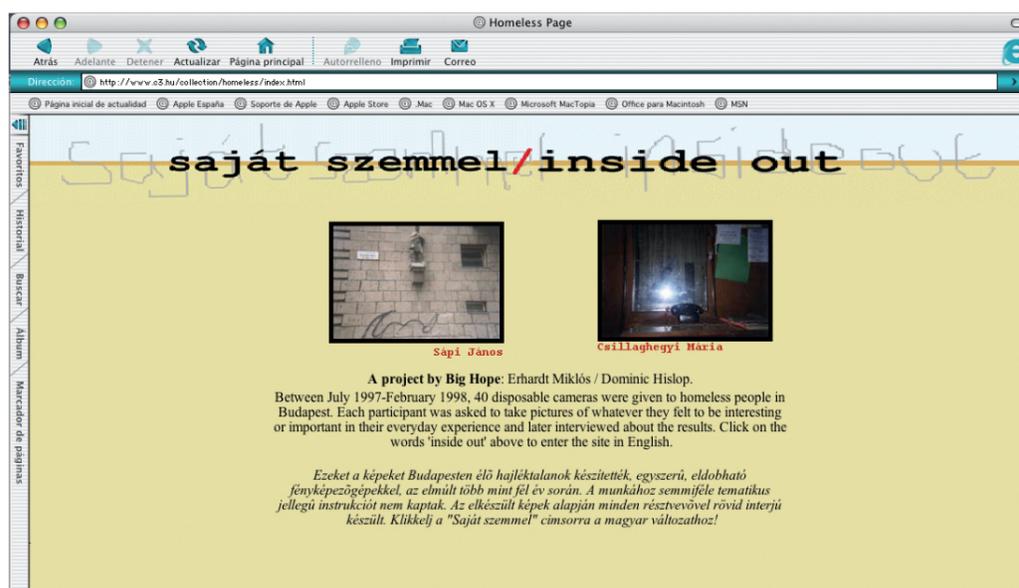


Imagen 2
Portada de la web
"Saját szemmel/
incide out".

El presente capítulo centra su atención en el primer trabajo del colectivo Big Hope, "Saját szemmel/incide out", y en como su cualidad más destacable, una manifiesta maleabilidad en su modo de proceder, genera un encuentro real entre la obra y la situación de un grupo de indigentes de Budapest.

El mérito de "Saját szemmel/incide out" recae, en buena medida, sobre los dos artistas Dominic Hislop y Miklós Erhardt, quienes diseñan y gestionan el proyecto, desde su planteamiento y hasta su formalización ulterior, en un consenso permanente con la otra parte en idéntica medida responsable: los treinta *homeless* participantes o coautores.

Aunque algunos autores mencionan el "construyendo consenso"⁵ como un rasgo característico del artista que se embarca en este tipo de producciones, en estas páginas se prefiere considerar dicho rasgo como una característica intrínseca a la propia obra. De ahí que, en este ensayo, se sustituya el "construyendo consenso" por la *maleabilidad* o *plasticidad*, que da nombre al presente capítulo. Con esta aclaración se entiende que se atribuya a "Saját szemmel/incide out" una maleabilidad⁶ de base que vehicula su desarrollo de principio a fin. Esta maleabilidad sustenta la dirección del diálogo continuado con el otro indigente y es la misma que prescribe la concreción final de la obra, a través de diversas intervenciones u organizaciones plásticas. Ambas plasticidades, la conceptual y la formal, actúan como complementarias en pro del acercamiento real del proyecto al lugar social en el cual se inscribe y al que, indiscutiblemente, se adscribe.

En el proceder de "Saját szemmel/incide out", cada intervención o cada gesto⁷ suma y va cimentando, a su paso, un aproximación gradual entre dos comunidades normalmente disociadas de una misma urbe: el colectivo artístico, al que Big Hope pertenece, y el grupo de *sin techos*, trabajadores sociales y personal vinculado a fundaciones y asociaciones que los atiende. El encuentro provocado por "Saját szemmel/incide out" deja tras de sí no sólo a sendas comunidades

en convivencia, sino que también, y sobre todo, un rastro perdurable en la sociedad, en tanto que experiencia vivida y compartida, y que muy bien podría llegar a trasmutarse en dinámicas de funcionamiento insitucional. Pero "las posibles reverberaciones" de este proyecto se reservan para el final; seguidamente se enumeran los denominados gestos⁸ que van edificando el proceso de realización de la obra y se revisa el material generado por los participantes, protagonistas indiscutibles de la misma.

Sin contabilizar el gesto cero, o la opción por dilucidar la vida de los *homeless*, el primer gran gesto de esta propuesta se halla en su mismo planteamiento. Nos referimos a la reunión inicial, en julio de 1997, entre el tándem Erhardt-Hislop y un grupo de *homeless* con el único vínculo conocido del albergue FSZKI Dózsa György, en Budapest.

En esta entrevista, los artistas reparten cuarenta cámaras fotográficas desechables junto a las siguientes instrucciones: "to take photographs of whatever they felt to be important o interesting in their everyday experience, in the knowledge that their pictures World later be viewed publicly as part of an exhibition and web site"⁹.

De los cuarenta colaboradores potenciales, sólo una treintena responde afirmativamente. Seis meses después, tras la recuperación y el revelado del material, éste se somete a una revisión, comentario y selección *vis-à-vis*, entre artistas y participantes. La transcripción de esta nueva conversación conforma la organización plástica de la *web site* de "Saját szemmel/incide out". He aquí el segundo gesto público de la obra. Pues la *web*, tras una introducción previa al proyecto

Imagen 3
Página de presentación de los participantes, a través de la cual se accede al material de cada uno de ellos.

| | | | |
|--------------------|--|------------------|--|
| András | | Ónodi István | |
| Budai Ferenc | | Farkas Zoltán | |
| Csillaghegyi Mária | | Orbán Lajos | |
| Gáspár Ilona | | Pavicska Dezső | |
| Horváth Anita | | Rácz Zoltán | |
| Horváth Teréz | | Sápi János | |
| Hudák László | | Sárközi Zoltán | |
| Hudák László II. | | Szedes Hajnalika | |
| József | | Szmka György | |
| Kárpáthy Nándor | | Tilk Erzsébet | |
| Keil Anita | | Varga Ferencné | |
| Keil Andrea | | Vásárhelyi Péter | |
| Kolompár István | | Vass Zoltán | |
| Láng Ágnes | | Yeres Lászlóné | |
| Mátyás Anna | | Vörös László | |
| Novák Tibor | | | |



Imagen 4
Selección de imágenes
de Hudák László I.

Budai Ferenc



- It's City park, a playground. This structure was just assembled for one night and I managed to get it (1). I think the park keepers cleared it away by the next day.

- Nyugati station. Nobody said anything, I bought him a drink afterwards and everything was cool.

- This is outside the shelter, there wasn't anymore space, usually there's a full house after ten o'clock and so we told him to go to another shelter. He didn't, he just lay down (2). This was the last picture in the camera. At half past seven you know that in half an hour there'll be a full house.

- It's Deák square, metro station. Now, this is how it was, so, I don't have a ticket, I'm coming up from the metro, and it's full of inspectors, there's a whole gang of them. I go up to one of the lady inspectors: Good morning, there are some homeless people in the vicinity and I would like to take photographs. She said: yes, go up to the next station, you'll find some there. I'll take the photos, come back (3), thank you very much, goodbye, thank you, you're welcome, anytime. So I got away from the inspectors. The best defence is attack.

- Flea market, Petöfi Marketplace. From bins, from skips, you gather smaller and larger things and you sell them off (4). Not much money. If there's enough for a litre of wine, a packet of cigarettes then it was a good market. I don't sell, I work here in the shelter. I used to sell.

- This is in Kőbánya Kispest. I don't know that man well, he's always there. I was coming down the stairs, I saw him there so I went back a bit and took a photo.

In general, I took photos of things I found to be characteristic of homelessness, snapshots of reality (5), moments. Different parts of the day with different people. Essentially this would be an all day program. From waking (6), all day (7) rest, walking. I did the lot in two days; The different ways to find money (8), the variations (9) (10), making a living, a deserved rest after work, some shelter at night (2).

Photos: late July 1997.
Interview: 18 August 1997.

Imagen 5
Muestra del formato de los diálogos en la web site, correspondiente la conversación mantenida entre los artistas y el participante Budai Ferenc.

a cargo del colectivo Big Hope, cede el resto de su contenido a los treinta *homeless* (treinta entradas, una por participante). En este sitio, lo mismo que en todas las subsiguientes apariciones del proyecto, los coautores adquieren un protagonismo esencial.

De nuevo, en este estudio, nos situamos frente a una obra que combina el signo icónico y el signo lingüístico¹⁰. Pero, en este caso, además de la excepcionalidad del medio virtual empleado, la combinatoria de signos adopta un declarado formato de conversación, con el que, y en consecuencia, se potencia sobre todo la palabra o la voz del otro. Las fotografías generadas por los *homeless* se supeditan a su correspondiente diálogo. Es decir, las imágenes se *linkan* a través de un número entre paréntesis justo en el lugar en el que son aludidas.

En respuesta a las instrucciones dadas, la mayor parte de los colaboradores retrata indistintamente lugares frecuentados y personas que sienten más o menos próximas. Justamente Budai Ferenc es quien verbaliza el plan de actuación tácito por los *sin techo* participantes: "Diferentes momentos del día con diferente gente. Esencialmente, ese sería el programa de un día completo (a fotografiar). Desde el despertar, el resto del día, andando"¹¹. La siguiente selección de imágenes de Hudák László (el único participante que cuenta con una doble entrada) resulta un claro ejemplo de seguimiento del mencionado plan.

Parece que los participantes, conscientes de la ocasión que les brinda el proyecto de poder hablar y mostrar la vida de los *homeless* desde dentro¹², se empleen a fondo en la captura de lo esencial



Imagen 6
Selección de imágenes
de Gáspár Ilona.

Gáspár Ilona



- I got married in a church near here. After the ceremony our wedding photos were taken standing in front of these statues (1).
- This pump reminds me of when I was a little girl and I lived in the 'Alföld' (flatland) with my foster parents (2). I used to get water from a pump like this.
- The church...because I'm religious and this is a symbol of it (3).
- This is the main entrance of the shelter (4). Many people pass through here.
- These trees symbolise that I'm not so down (5). I'm not below or under the ground. I'm keeping myself up like the trees.
- This old lady is retired and she began to lament to me that everything is really expensive and she has to come to the market from far away and that she had to wait a long time at the bus station (6). This situation is terrible.
- Here we can see a young couple. They are very tired too.
- This dog is a symbol of faith (7) because I'm faithful to this country and it's people. I love the world and a few times I wanted to wander around the world but I didn't.
- I took this because we had a car, A Daihatsu 6LX (8). This car symbolises that in the past our life was very fine. Now it isn't. I drove at top speed in my car...my car.
- I took this here at the 'wooden bench' (night shelter). This is the usual way homeless people look (9). They drink, sit down, lose heart. I don't want to lose hope like this, touch wood.
- This picture shows that here is the garbage behind the window.
- That's me (10).

Photos: July 1997.
Interview: September 1997.

Imagen 7
Transcripción de la conversación con Gáspár Ilona, junto a la última toma de su serie fotográfica.

de la condición del indigente. Y debido, quizás, al conocimiento del destino final de las imágenes, cada una de las series fotográficas elabora, podríamos decir, un discurso visual propio formulado *a priori*. O, al menos, así lo indican sus conversaciones adjuntas. En ellas pueden rastrearse las declaraciones de intenciones previas a sus capturas, bien levemente insinuadas, bien abiertamente manifiestas. En su defecto, es decir, cuando no se reconoce el valor intrínseco del proyecto, connotan cuando menos una alta consideración hacia el medio fotográfico *per se*¹³. Este contenido se desprende de la lectura de las conversaciones como un murmullo metalingüístico, provocado y alentado es de suponer por los artistas Hislop-Erhardt, quienes, a lo largo de todo el proceso, batallan porque sean los *homeless* quienes reformulen su propia imagen identitaria.

De la hoja de ruta trazada por Ferenc se apartan apenas tres discursos que, por otro lado, indican cierto conocimiento en materia visual y plástica. Son los comentarios de Gaspar Ilona, Sápi János y Orbán Lajos. Gaspar Ilona se propone con sus fotografías la construcción de unas memorias visuales a través de la captura de objetos y lugares altamente significativos de su biografía y finaliza justamente con un autorretrato y un "That's me"¹⁴.

Sápi János, por su parte, es un albañil de profesión que sólo retrata arquitectura, pues, a su juicio, su cotidianeidad no merece ser fotografiada¹⁵; únicamente –concluye János– es digno de ser inmortalizado aquello verdaderamente excepcional: la "gran arquitectura"¹⁶.

El tercer discurso corresponde a Orbán Lajos, quien efectúa las más lúcidas aportaciones sobre las dificultades técnicas de la cámara cedida en préstamo para llevar a cabo el proyecto, sobre los inconvenientes de fotografiar a los compañeros indigentes, así como sobre las trampas de lo real y del medio fotográfico en sí mismo.



Imagen 8
Selección de imágenes
de Sápi János.



Imagen 9
Selección de imágenes
de Farkas Zoltán.

No obstante, la mayoría de conversaciones versan sobre quién y/o qué aparece en cada una de las capturas realizadas. Pero, más allá de meras descripciones de imagen¹⁷, el diálogo es la llave elegida por los artistas para deslindar el secreto mundo de los *tramp*¹⁸: el eterno vagabundeo de la condición de los *sin techo* (el “andando” usado antes por Ferenc); la organización puntual en pequeñas bandas (con líderes autoproclamados¹⁹); la basura como única fuente de ingresos²⁰ y como metáfora misma del *homeless*²¹, y la bebida como gran aliada²²; desencuentros emocionales y familias en suspensión (una tutela compartida y alguna otra en espera...); compañeros/-as de trayecto, que no amigos²³, y el albergue como el gran refugio²⁴ junto con el reconocimiento hacia la labor de algunos cuidadores sociales²⁵. En resumen, todo el material compilado, y cabría advertir que en mayor medida el lingüístico que el icónico, desvela el *modus vivendi* de los *homeless* desde la propia situación del *sin techo* mismo. Este es el objetivo primordial del proyecto, que expresado según la fórmula habitual de este estudio, equivaldría a decir que “Saját szemmel/incide out”, a través de una treintena de testimonios de otros tantos *tramps* de Budapest, redibuja el imaginario urbano de los *homeless* de la Europa del Este a finales del siglo XX.



Imagen 10
Selección de imágenes
de Hudák László II.

Imagen 11
Selección de imágenes
Mátyás Anna, que retrata
casi exclusivamente a
su hija.

Imagen 12
Selección de imágenes
Kárpáthy Nándor, en las
que aparece sobre todo
el albergue.





Imágenes 13-15
Fotografías de M.
Morton, procedentes
de la galería de
imágenes en la *web*
site de la Hutter&Wirth
Galerie für Fotografie,
Basel.

Dejando de lado por un momento “Saját szemmel/incide out”, resulta conveniente recordar aquí cómo el tema de la indigencia ha sido tratado por otras obras de arte actual. Y aunque un recuento completo resulta imposible, se apuntan algunas de ellas en las páginas siguientes principalmente para desvelar la gran diferencia de aquellas respecto a la protagonista de este capítulo.

También en los años 90 pero al otro lado del Atlántico, confluyen tres artistas que abordan la situación de los *homeless* en la ciudad de Nueva York y cuyos trabajos son reunidos por Daniel Canogar en su artículo “Paisaje fin de siglo”²⁶. Son Margaret Morton (Nueva York, ?)²⁷, Krzysztof Wodiczko (Varsovia, 1943) y Perry Bard (Quebec, 1944)²⁸.

Margaret Morton, realizó en 1987 una serie fotográfica titulada “The Architecture of Despair: Building Types of the Homeless” (“La Arquitectura de la Desesperación: Tipología de Edificación de los Indigentes”)²⁹, en la que retrató las construcciones de los *homeless* del Parque de Tomkins Square, en el East Village de Nueva York. Vecina del lugar e interesada por el fenómeno que supuso hacia 1987 el asentamiento de unas 170 personas en unas noventa construcciones en aquel parque, la artista retrató una de las más excepcionales formas de arquitectura de los *sin techo*, precisamente por lo inusual de la permanencia de estos levantamientos en un mismo lugar durante tan largo período temporal. Y lo hizo poco antes de la destrucción masiva del campamento por la policía en diciembre de 1989.

De esa fecha, datan precisamente serios enfrentamientos en los que algunos de estos indigentes (un grupo denominado *anarquistas*) optaron por una postura combatiente y ofrecieron una acerada resistencia al desalojo. “La relativa organización de los *homeless* en sus resistencia a las autoridades era emblemática para Wodiczko de la necesaria lucha defensiva que todo individuo oprimido tiene que realizar para liberarse”³⁰. Este artista se une a la causa con su obra “Nueva York City Tableaux: Tomkins Square” (“Cuadros de la Ciudad de Nueva York: Tomkins Square”), que mostró al público ese mismo año en la Galería Exit Art de la ciudad. Pocos días después de su intervención en la galería, pareciéndole insuficiente el gesto, Wodiczko, “artista comprometido socialmente, sale a la calle y empieza a trabajar con los propios *homeless*, intentando mejorar sus condiciones de vida”³¹. Y para ello y valiéndose de su formación como diseñador industrial, crea su imposible “Homeless Vehicle Project” (“Proyecto de un vehículo para los *homeless*”), fechado en 1988-99. Resultaba imposible en tanto que solución definitiva para erradicar la situación de los



Imagen 16
"Homeless Vehicle Project", de Wodiczko. Entre 1988 y 1989, el artista produjo cuatro variantes del "Homeless Vehicle", utilizando distintos materiales e introduciendo mejoras técnicas. La utilización y presentación pública de esta "Variant 3" se llevó a cabo en el Central Park, Gran Army Plaza, Fifth Avenue, delante de la Trump Tower, Battery Park City (en Manhattan) y Greepaint Park (en Brooklyn).

Imagen 17
"Shelters and other Spaces" (1990), de Perry Bard.

sin techo, aunque respondía a un claro "intento de desvelar las contradicciones del poder desde el escaparate que le ofrece el sistema del arte"³².

Y Perry Bard, por su parte, da cuenta de la situación de un *homeless* a través de un individuo con nombre propio, Scott, un hombre que vive en la calle desde 1982. Lo entrevista y le compra su "choza". Ambos elementos configuran su instalación "Shelters and other Spaces" ("Refugios y otros espacios") para el Sculpture Center de Nueva York, en 1990.

En la misma metrópolis y al final de la década, hallamos otros ejemplos, además de los recogidos por Canogar, tales como el caso de Rirkrit Tiravanija (Buenos Aires, 1961), quien, con motivo de su primera exposición en una galería de arte convencional, invita a un grupo de indigentes a tomar sopa³³. De hecho, la recreación de la situación de nomadismo *in eternum* del ser humano deviene, en palabras de Nicolás Bourriaud³⁴, el *leitmotive* de la práctica totalidad de la producción de Tiravanija, quien curiosamente comienza con este primer gesto una organización plástica expositiva con fin en sí misma.

Y, por citar un caso cercano, en la Barcelona post-olímpica, encontramos la propuesta "OUTSKIRTS"(1997)³⁵, de Lluís Torrens (Barcelona, 1968). Precediendo a los Juegos Olímpicos de 1992, el Ayuntamiento de la ciudad llevó a cabo varios "planes de limpieza", uno de los cuales consistió en el desalojo de prostitutas e indigentes del casco antiguo de Barcelona. Transcurrido el evento, parte de aquella población regresó al que consideraba su hábitat natural; otros, en cambio, desaparecieron sin dejar ni rastro. En un intento nostálgico por resarcir el agravio, en 1997, este artista les ideó y construyó un particular refugio en uno de los parques más céntricos del barrio del Raval, el proyecto "OUTSKIRTS". Torrens edificó para los *sin techo* que regresaron tras la "limpieza" un habitáculo a partir de material de desecho, que albergaba lo preciso para cobijarse unas horas, descansar, echarse un rato, tomar un refrigerio, entretenerse y, si se deseaba, informarse de lo que ocurría en el mundo (el habitáculo contenía juegos, lecturas varias, etc.). Construye así una arquitectura efímera próxima a la forma de vida del indigente pero dotada de ciertos detalles de confort de los que éste prescinde habitualmente. Lo mismo que las citadas construcciones del Parque de Tomkins Square en las que podían observarse ciertos detalles de establecimiento alusivos al estilo de vida americano, la obra de Torrens testimoniaba los tics de la clase media de aquí, que por otro lado no difieren tanto de los de allá.



Imagen 17
"OUTSKIRTS"(1997),
de Lluís Torrens.

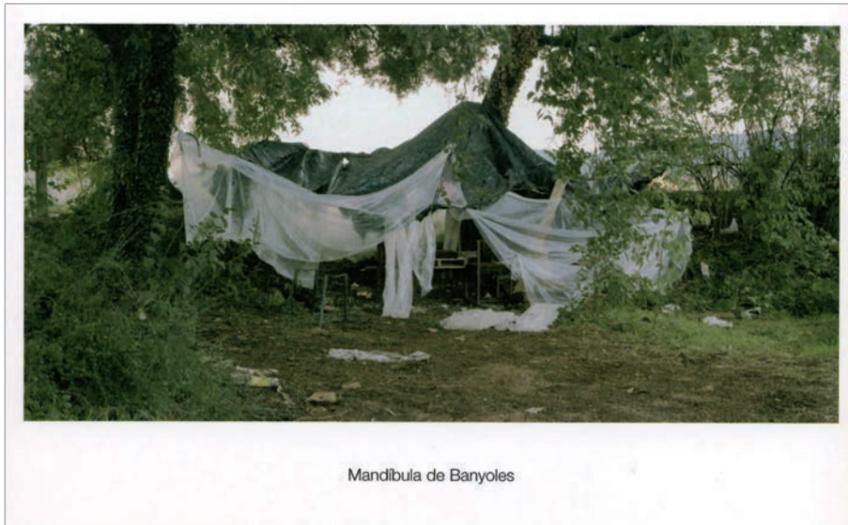


Imagen 18
"Mandíbula de
Banyoles", del proyecto
"Orígens" (2003-2006),
de Bleda&Rosa.

La obra de Torrens, en medio de uno de los escasos espacios verdes recuperados del *casc antic* de la vila, obligaba cuando menos a reflexionar sobre el tema: "¿Qué hacía una chabola en medio de un parque recién recuperado?" Desvalijado enseguida, su desmantelación no precisó de gran esfuerzo. El pillaje acabó con una pieza que habían disfrutado principalmente los niños del barrio. Alguien, comentaron ellos, les había construido "una cabaña de verdad"³⁶.

Y hasta aquí un breve repaso de obras de arte actual que versan sobre la indigencia. De él se desprende que el énfasis de la mayoría de estas producciones radica en la que Morton rebautizó como la *arquitectura de la desesperación*³⁷. Casi todas las obras mencionadas representan la edificación como la metáfora del *homeless* que la alberga. Y en un ejercicio de libre asociación no sorprende la interpretación de dicho habitáculo en clave de cabaña de juegos infantiles³⁸. Ambas construcciones son precipitadas y, por supuesto transitorias, de envergadura sencilla, pues, a menudo, se levantan a partir de elementos encontrados en el mismo terreno donde se emplazan. Y, como consecuencia, ambas remiten también a la misma atribución que Bourriaud concede a toda la producción de Tiravanija: el apelar al nomadismo como signo inequívoco de la humanidad. Ese vagabundeo atemporal del hombre, la incertidumbre total y absoluta que nos conmueve, y que tan claramente advertimos representada en la figura del indigente, y que igualmente, aunque de forma raramente distinta, percibimos frente al semblante de un niño. Los unos, tanto o más que los otros, encarnan el máximo exponente de individuos (prójimos) que experimentan la vida en solitario³⁹ y presente continuo⁴⁰, en presente, y no sin cierto miedo⁴¹.

De regreso a "Saját szemmel/incide out", y a diferencia del interés generalizado de las obras de temática similar, este proyecto fija el suyo en desvelar la condición misma de la indigencia, desde dentro. Y ese desde dentro no termina con la solicitud a los *homeless* de su testimonio vital. Son varios, como se apuntó al principio, los gestos que, en su sucederse, van sumando o forjando el encuentro con la realidad pretendida. Continuemos, pues, con el relato del tercer gesto o las organizaciones plásticas de la propuesta en dos muestras expositivas.



Imagen 19
 Enverso del cartel
 anunciador de la
 muestra, que asimismo
 utiliza una fotografía
 del participante
 Vásárhelyi Péter
 como fondo
 de su diseño.

Imagen 20
 Imagen del público
 asistente a la
 inauguración de la
 primera exposición.

Acerca de la primera, celebrada en una galería de arte convencional, cabe destacar, entre otros aspectos, cómo su imagen publicitaria concedía un lugar decisivo a los *homeless*. Esta imagen, difundida en carteles y programas de mano, recogía los nombres propios de todos y cada uno de los participantes. Asimismo ellos atendieron los requerimientos de los *medias* con motivo del evento, potenciándose de esta manera al máximo la voz del otro indigente.

Estos detalles aventuran como de particular resultaría la apertura al público de la exposición. A su inauguración acudieron, en idéntica proporción, *sin techos* y trabajadores sociales así como artistas y público habitual de exposiciones de arte, provocándose una inquietante situación en sala, que los artistas explican como sigue: "To have homeless people as the artists on show, proud and actively responding to the reporters questions created quite an unusual and provokative situation in what is usually quite a guarded elitist and apolitical art scene"⁴². Con ello, la intervención de "Saját szemmel/inside out" no sólo conseguía la entrada en el ámbito del arte de una imagen del *homeless* generada por él mismo, sino que además, a través de dicha admisión, acercaba conceptual e inclusive físicamente dos comunidades que que normalmente no guardan relación alguna entre sí.

En los últimos años, hemos podido asistir, también en Barcelona a encuentros de este tipo entre la comunidad artística y la extraartística, promovidos por diferentes propuestas plásticas. Por citar algún ejemplo, tal resultó la presentación al público, en 1996, del proyecto de Craigie Horsfield (Cambridge, 1949) en la Fundación Tàpies de Barcelona. La exposición, bajo el título de "Craigie





Imagen 21
Selección de imágenes
de Láng Ágnes.

Horsfield. La ciutat de la gent⁴³, mostraba una propuesta de Horsfield llevada a cabo gracias a la colaboración de profesionales diversos y versaba sobre la gente de esta ciudad de Barcelona, centrándose en la población de tres de sus barrios periféricos: Ciutat Meridiana, Vallbona y Torre Baró. Como consecuencia directa, la apertura de la muestra reunió en la sala a todas aquellas personas que habían participado en el proyecto a través del relato de sus vivencias personales y demás referencias a sus respectivos entornos.

Más recientes aún resultan los distintos *canales* de Antoni Abat (Lleida, 1956), sobre todo por cuanto suponen de intento de encuentro entre el mundo del arte y otras realidades sociales. Así "Sitio Taxi"⁴⁴ se vinculaba a un grupo de 17 taxistas de México DF. "Canal Gitano"⁴⁵ se imbricaba en la realidad de dos grupos de jóvenes gitanos, uno de 16 individuos de León⁴⁶ y otro de 25 de Lleida⁴⁷. "Canal Invisible"⁴⁸ se adscribía a un grupo diez de prostitutas madrileñas. Y "Canal Accesible"⁴⁹ se adhería a una cuarentena de discapacitados y su visión retratada de las barreras arquitectónicas de Barcelona. En cada primera presentación pública de estos proyectos en su contexto específico, en la sala de exposiciones se concentraban todos los implicados del lugar. Entre enero y marzo de 2005 sucedió otro tanto a raíz de la exposición "Antoni Abat", celebrada en el Centre d'Art la Panera de Lleida. La muestra albergó la mayoría de los *canales* de Abat, a un tiempo que presentaba el hasta la fecha inédito "Canal Gitano" leridano. Durante la inauguración, en la sala de exposiciones se dio cita la comunidad gitana que arropaba a los jóvenes participantes en la propuesta. Lo mismo sucedió en la presentación de los proyectos restantes de Abat con las demás comunidades, prolongándose el encuentro en el caso de "Sitio Taxi" y "Canal Accesible" con la organización de dos Asociaciones ciudadanas, y provocando una inscripción concreta a sus respectivos entornos sociales.

Retomemos ahora "Saját szemmel/incide out" con el montaje de su segunda exposición, en el pasillo principal del gran albergue, la cual insiste en la adscripción del proyecto en el lugar social y provoca, esta vez, un acercamiento entre unos y otros en el verdadero entorno de los participantes –suponiendo que pueda atribuirse a los indigentes un asiento permanente. Como resultado se articula una exposición de *sin techos*, realizada por *sin techos* y para ser contemplada por un público espectador también mayoritariamente de *sin techos*. Sin embargo, y al igual que sucediera en la primera muestra, también en esta ocasión personas de índole bien diversa se asoman –se suman– al encuentro con los *homeless*. Una asistencia de público masiva marcará esta segunda exposición, debida, en parte, a una gran repercusión mediática, que trajo consigo una incorporación mayor de público.

Más gestos se suceden con la misma intención. Así se editó la colección de mil postales, una forma rápida y efectiva de distribuir la identidad del *homeless* entre distintas organizaciones y fundaciones de la ciudad dedicadas al trabajo con indigentes. Después "Saját szemmel/incide out" continúa, tal y como se introduce en la descripción inicial del proyecto, con su rotación por diversas ciudades europeas⁵⁰ y en una secuela cinematográfica.

Y para finalizar este apartado, se cita de nuevo a Canogar para esclarecer el sentido último de estas propuestas artísticas que se aproximan a la indigencia. Este autor concluye el artículo mencionado más

arriba con una conclusión ejemplar. Este tipo de obras –dice Canogar – “humanizan al *homeless* y permiten una solidaridad emocional que diluye las fronteras entre ellos y nosotros, diluye sus problemas convirtiéndose en nuestros problemas. Esta solidaridad emocional, a diferencia del sentimiento condescendiente de lástima y compasión, es lo que en definitiva forjará un impulso político que fomente la creación de modelos económicos que no marginen a importantes sectores de nuestra sociedad”⁵¹.

“Saját szemmel/incide out” revalida por partida doble la reflexión apuntada por Canogar, al resultar éste un proyecto excepcional tanto en su contribución a la disolución de fronteras entre sectores sociales como en lo que a su posible repercusión en dinámicas políticas solidarias se refiere. La suma de los gestos u organizaciones plásticas, tal y como se ha reseguído, insta una y otra vez al acercamiento entre dos comunidades: la artística y la de los *indigentes*, forzándolas a entremezclarse, aunque resulten éstos encuentros fugaces o efímeros. En los sucesivos contactos se asevera la reformulación del imaginario de los *sin techo* de la ciudad de Budapest. Pero, y asimismo, los contactos abren resquicios en otros sectores de la misma urbe, con sus consiguientes consecuencias.

Las cifras de indigentes en la ciudad húngara son alarmantes, y peor aún, van en aumento⁵² sin encontrarse grandes soluciones al respecto. Los componentes de Big Hope nos lo recuerdan desde la propia web de su trabajo. En la ciudad hermana de Praga, empero, hallamos un dato esperanzador. Se trata de la imaginativa solución –conceptualmente se asimila a una elucubración artística– de la transformación de un barco de mercancías, el Hermes, en un albergue flotante⁵³ para *homeless*. Ante la negativa de todos los distritos de la ciudad a construir un nuevo refugio para indigentes, el Ayuntamiento remodela un barco transformándolo en refugio para *sin techos* anclado anclado en el río Moldava, en pleno centro praguense. El albergue recibe y acoge a 700 *homeless*, de los cinco mil en total desatendidos hasta la fecha y que frecuentan justamente esa zona. No puede negarse la imaginación de la propuesta así como su acierto. ¿Existe alguna relación directa que conecte el proyecto “Saját szemmel/incide out” con este episodio? No existe respuesta pero los acontecimientos se suceden en cadena y no podemos evitar cuestionarnos acerca de si, tal y como decía Canogar, el arte puede repercutir en la sociedad. En todo caso, el puente de la solidaridad que éste traza, a través precisamente de esa –recordemos– plasticidad versus plasticidad, puede resultar un buen andamio sobre el que construir soluciones equivalentes a la acabada de referir, por más insólitas que ellas puedan parecernos.

*Por eso hago como si
algo ocurriese. Ocurre al menos
la historia como si algo ocurriese.
Un movimiento, una vez más, tal vez
sirva. Para que haya historia y
me la crea. Lo justo
para poder caer más adelante*²⁰.



Imagen 22
Selección de imágenes
de Horváth Teréz.
En el centro la toma
más difundida de este
proyecto junto al cartel
anunciador de la primera
exposición.

NOTAS

1. Este proyecto se mostró en Barcelona en la colectiva "Miradas Impúdicas", op. cit. nota 1 de la introducción, y en la *web site*: <http://www.c3.hu/collection/homeless/store/bgeng.html>. Este capítulo atiende especialmente "Saját szemmel/incide out" en su organización plástica como *web site*.
2. Budapest Galéria Kiállítóháza (Budapest III., Lajos utca 158), del 19 de marzo al 19 de abril de 1998. Muestra comisariada por Sándor Kardos, productor y conservador del Horus Photographic Archive.
3. A continuación se transcribe la itinerancia de "Saját szemmel/incide out" por Europa, extraída de la *web site* mencionada: "In 1999, it was part of the 'Kunst der neunziger Jahre in Ungarn' (Hungarian Art from the Nineties) exhibition at the Akademie der Künstler in Berlin and was shown in Aarhus, Denmark at IMAGE photographic gallery. It was part of the 'After the Wall: Art and Culture in post-Communist Europe' exhibition which opened at the Moderna Museet in Stockholm in 1999 and later toured to Budapest and Berlin in 2000. It was included in 'Cooperativ', in Ulm, Germany at Stadthaus Ulm in July 2000". Traducción de Esther Barrachina: "En 1999, integró la exposición 'Kunst der neunziger Jahre in Ungarn' ('Arte húngaro de los noventa') en el Akademie der Künstler en Berlín y se mostró en Aarhus, Dinamarca, en la galería fotográfica IMAGE. Formó parte de 'Después de la Pared: El arte y la Cultura en la Europa poscomunista', exposición que inauguró el Moderna Museet de Estocolmo en 1999 y más tarde viajó a Budapest y Berlín en 2000. Fue incluido en el 'Cooperativ', en Ulm, Alemania, en el Ulm Stadthaus en julio de 2000".
4. Dominic Hislop y Miklós Erhardt explican también en la *web* que el financiamiento de dicha cinta proporcionó a sus protagonistas los recursos suficientes para abandonar el refugio y compartir un piso de alquiler durante un tiempo.
5. Véase Bourriaud y Ardenne, entre otros.
6. El término *plasticidad* se emplea aquí como sinónimo de *maleabilidad* con la intención de redimensionar su significado. Así, la *plasticidad* hace referencia aquí a la flexibilidad tanto de la manera de hacer conceptual como procesual del proyecto

o al *feedback* entre la flexibilidad extrema del proyecto y su formalización igualmente flexible o de formato múltiple. De otro lado hace referencia a la retroalimentación que se establece entre este tipo de propuestas y la sociedad en la que y para la cual surge.

7. Entiéndase como la gesta de lo cotidiano, la épica de lo cotidiano, referida en las conclusiones finales de la tesis.
8. Se toma esta denominación de la teoría sobre la estética relacional.
- 9 <http://www.c3.hu/collection/homeless/store/bgeng.html>. Traducción de E. Barrachina: "tomar fotografías de todo lo que ellos sentían importante o interesante de su experiencia diaria, con el conocimiento de que sus imágenes serían más tarde vistas públicamente como parte de la exposición y el sitio *web*".
10. Véanse los capítulos segundo y tercero, de Wearing y Corral respectivamente.
11. Extracto de la conversación de Budai Ferenc. Ver Imagen 3.
12. El "desde dentro" es un aspecto crucial de este proyecto que se retomará más adelante. De momento baste apuntar que el título de esta propuesta, "Saját szemmel/inside out", alude de entrada al doble posicionamiento de las partes implicadas en el mismo. Cada una de ellas, los *homeless* por un lado y los artistas por otro, sustentan respecto a la indigencia dos puntos de vista diferentes, desde dentro y desde fuera, respectivamente.
13. A menudo encontramos comentarios sobre el valor de la imagen, lo que ésta revela y/o oculta, sobre la calidad fotográfica y también sobre la belleza e incluso la crudeza de ciertas capturas.
14. Nótese la coincidencia entre este "That's me" y el "Me" del registro 46 de "Signs" que cierra la publicación de este último proyecto.
15. Extracto de las palabras de Sári Janos: "(...) I'm stupid but in my own way. Why should I take photos of people when day after day that's what I see. And why should I take photos of homeless, when they're everywhere in the world, from Norway to Scotland. But it's not everyday that I see much great architecture, like all those heads up there, and the one with the skull on top. They're really beautiful". Traducción de E. Barrachina: "(...) Soy estúpido, pero a mi propia manera. Para qué querría tomar fotos de gente cuando día tras días la veo. Para qué querría tomar fotos de sin

techos cuando ellos están por todas partes, desde Noruega hasta Escocia. Sin embargo no veo a diario gran arquitectura, como aquellas cabezas de allí, y el cráneo sobre la cima. Son realmente hermosos".

16. Sápi János: ...well, it's not that I'm really that interested in architecture, but, well, I'm a bricklayer, and so I won't take pictures of animals, or cows, but, so, just I'm more interested in these kind of things, so that's why. "(...) bien, no es que yo esté realmente interesado en la arquitectura, sino que soy albañil, y no quería tomar fotos de animales o vacas; solo es que estoy más interesado en este tipo de cosas".

17. Las descripciones se acompañan a menudo de alguna puntualización sobre quién dispara cada toma, pues excepcionalmente la tarea se comparte. Es lo que le sucede, por citar un ejemplo, a Tilk Erzsébet, quien confiesa haber realizado personalmente pocas de sus fotografías. Éstas fueron tomadas por sus novias, aunque –puntualiza– que, cuando él estuvo presente, las imágenes se capturaron a medias.

18. Pavicska Dezso, uno de los participantes, advierte que *tramps* es el nombre con el que los componentes de este grupo se denominan entre sí. Sápi Janos también nos indica la preferencia por el empleo del término *tramp*.

19. Hudák László, en su conversación, una de las más apasionadas disertaciones sobre la condición de los sin techo, desvela este dato.

20. Sobre el reciclaje la basura: Hudák László habla acerca de cómo subsistir gracias a la basura, al tiempo que introduce los desechos como metáfora, al establecer una comparación entre las personas y los cubos de basura: de ambas pueden extraerse cosas valiosas.

21. La basura como metáfora es referida por Vásárhelyi Péter con las siguientes palabras: "I am like a bin. However you don't have to move me out from a bin. There's a pair of glasses beside the bin. Now, if I see a bin and I see a pair of glasses then I am trying to solve something (9). To here or to here. The glasses symbolize the meaning, the bin...this is the lift, going down. There is a poster in front of me which is advertising glasses, I've got bad eyesight, there is a bin beside it. Now, if I think about whether to choose the bin or the glasses, so I should look

optimistically to the future, to choose the bin? I have two possibilities: I would choose the glasses in this case". Traducción de E. Barrachina: "Soy como un cubo de basura. Sin embargo no tienes que sacarme de un contenedor. Hay un par de gafas detrás del contenedor. Si yo veo un contenedor y veo un par de gafas entonces intento resolver algo. Aquí o aquí. Las gafas simbolizan el significado, el contenedor... es el ascensor, la bajada. Hay un cartel delante de mí con un anuncio de gafas. Tengo mala vista. Hay un contenedor junto a él. Ahora, si pienso si hay que escoger entre el contenedor y las gafas, ¿entonces debería mostrarme optimista respecto al futuro y escoger el contenedor? Tengo dos posibilidades: yo escogería en este caso las gafas".

22. Sobre la bebida hallamos muy variados comentarios. Un ejemplo se halla en las palabras de Kárpáthy Nándor quien nos explica cómo entre varios compañeros se encargan de asear a un compañero indigente que a causa de la bebida no puede hacerlo de manera autónoma o, la conversación de Pavicska Dezso, que confiesa haber sido sometida a una seria operación por la misma causa. Hudák László, dice, también a propósito de la bebida: "This is the tramp's life. I drink, I am satisfied with today. With us, this is our escape, drinking, this is a life of escape, you know, but we feel that we are our own bosses. So you know when you're happy with something, well, we can be with our little things as well, with what we collected, we're satisfied, there you can see the satisfaction" (8). Traducción de E. Barrachina: "Esto es la vida del vagabundo. Bebo, y hoy por hoy estoy satisfecho. Para nosotros, beber es nuestro escape, es una forma de fuga, sabe, pero sentimos que somos nuestros propios jefes. Sabe, cuando sé es feliz con algo, pues podemos estar también con nuestras pequeñas cosas, con las que reunimos, estamos satisfechos; usted puede ver la satisfacción".

E igualmente, aunque de manera más jocosa, Vásárhelyi Péter refiere "So, I guess this is the first one. People have bars behind their backs. This is here, just down there. To paraphrase Kant; you can look for freedom but you're always going to find bars." Traducción de E. Barrachina: "Así intuyo que esto es lo primero. La gente tiene bares detrás de sí. Esto está aquí, solamente allí. Para parafrasear a Kant: puede buscar la libertad pero siempre va a encontrar bares".

23. Aunque ciertos indigentes consideran las personas retratadas amigos, algunos otros tienden únicamente a denominarlos

"compañeros de trabajo". En este contexto se entiende, por ejemplo, el comentario de Horváth Teréz, a quien los artistas preguntan sobre si son o no amigos suyos los retratados en su fotografía n.1 y él responde: "se comportan como si fuésemos amigos, al final es sólo una foto de grupo". O, también al respecto, y ahora en boca de Novák Tibor hallamos las siguientes palabras, referidas a su foto n.4: "Es un joven cansado del trabajo (¿lo conoces?, pregunta el artista). Sí, pero no es mi amigo. La amistad no existe. Este es un modo de vida introvertido, una botella de vino en su mano y, eso es bonito, una colilla en su boca y se siente maravilloso. Está cansado, sí".

24. Mátyás Anna, como tema central de su conversación, argumenta lo detestable que resulta el tener que dormir con su hija de cinco años y medio en el refugio los fines de semana y vacaciones. También, por citar otro caso, Szeder Hajnalka destaca la importancia de las fotografías del refugio en tanto que muestran cómo se suceden sus vidas en aquel lugar.

25. Kolompár István habla acerca de la labor de los trabajadores sociales y, a modo de anécdota, menciona cómo algunos indigentes los engañan para acceder a los albergues, un lugar igualmente importante.

26. Daniel Canogar en "Paisaje fin de siglo", *Lápiz*, Año IX, Nº 75, Madrid, febrero 1991, págs. 60-71.

27. <http://www.psupress.psu.edu/news/Glass.html#Biography>.

28. <http://www.perrybard.net/>.

29. Ver *website* del proyecto "Fragile Dwelling" (<http://www.fragiledwelling.org>), una continuación de su trabajo sobre los *homeles* de Nueva York.

30. "Paisaje fin de siglo", op. cit., nota 26, pág. 64.

31. "Paisaje fin de siglo", op. cit., nota 26, pág. 65.

32. "La paz no es un concepto pacífico. Krzysztof Wodiczko". Catalina Serra entrevista al artista el 14 de Julio de 2001, <http://experimentosculturales.com/textos/wodiczko.html>. Fuente original: Revista *Babelia* www.elpais.es.com.

33. Postproducción. Pág. 58.

34. *Esthétique relationnelle*, op. cit., nota 6 de la introducción de esta tesis.

35. Lluís Torrens Campillo, "OUTSKIRTS", junio de 1997. Instalación. Localización: Jardins dels Horts de Sant Pau (Proyecto T.O. ESPAI PÚBLIC).

36. Comentarios de espectadores anónimos recogidos durante la visita a la instalación en el mes de junio de 1997.

37. Traducción del título del proyecto de M. Morton: "The Architecture of Despair: Building Types of the Homeless"

38. La dicotomía de semblanzas aparece muy claramente ejemplificada en la obra "Mandibula de Banyoles", del proyecto "Orígens" (2003-2006). Sus autores Bleda & Rosa (Maria Bleda Castellón 1969/ José M. Rosa, Albacete, 1970. www.bledayrosa.com) trabajan habitualmente a través del lenguaje fotográfico la relación entre tres conceptos fundamentalmente: "memoria (tiempo), cuerpo y paisaje (espacio)". Memoria y paisaje son el binomio por excelencia que aflora en todos sus proyectos, desde la memoria y el paisaje más subjetivo o autorreferencial (en los primeros proyectos, como "Campos de fútbol" o "Campos de batalla") hasta el más objetivo o universal de los entornos, como en el caso del proyecto señalado "Orígens". Éste último desea retratar los primeros asentamientos humanos, aquellos enclaves de los moradores primigenios. Pero al fotografiarlos, capturan sus apariencias actuales, sus renovadas ocupaciones, pues el lugar, al igual que el tiempo y los cuerpos, se encuentra sometido al cambio.

39. Según varios testimonios la amistad no existe en este entorno, que no sé si se hace extensible a cualquier otro. Por ejemplo, los artista interpelan a Horváth Teréz, sobre la primera de sus fotografías, si el retratado es un amigo. A lo que Horváth responde: "se comportan como si fuésemos amigos, al final es sólo una foto de un grupo" (imagen frente a realidad). O, también, Novák Tibor, quien se expresa respecto a un retratado en los términos siguiente: "Es un joven cansado del trabajo (¿lo conoces?, pregunta el artista). Sí, pero no es mi amigo. La amistad no existe. Este es un modo de vida introvertido, una botella de vino en la mano y, eso es bonito, una colilla en la boca y se siente maravilloso. Está cansado, sí". Pero nada más, no hay ningún vínculo entre unos u otros, da a entender.

40. Kárpáthy Nándor, en su entrevista con los artistas, como el resto de los participantes, comenta cada fotografía en clave

de estar aconteciendo, siempre en presente y sin alusión ninguna al pasado ni al futuro.

41. Hudák László dice respecto de una fotografía que captura a un indigente: "realmente una buena foto porque no hay sentimiento de miedo en la gente que está en la calle. No hay miedo. Los miedos han muerto. La gente sólo está tirada en la calle". La rotundidad de la afirmación no puede por menos que generar alguna duda.

42. <http://www.bighope.hu/insideout/index.html>. Traducción de E. Barrachina: "Tener a la gente sin hogar como a los artistas del espectáculo, orgullosos y respondiendo activamente a las preguntas de los periodistas creó una situación bastante insólita y provocativa dentro de una escena artística por lo general bastante cautelosa, elitista y apolítica".

43. Exposición "Craigie Horsfield. La ciutat de la gent", del 29 de mayo al 28 de julio de 1996, Fundación Tàpies, Barcelona.

Otro ejemplo más reciente aconteció en el Centre d'Art la Panera de Lleida entre enero y marzo de 2005, con la presentación de uno de los últimos trabajos del artista Antoni Abat (Lleida, 1956). Esta exposición, llamada "Antoni Abat", incluía el proyecto "Canal gitano" (2005) en el que participan veinte taxistas gitanos de Lleida y en la que éstos dan testimonio de su realidad a tiempo real en la sala a través de conexión vía Internet. "Canal gitano" es la continuación del un proyecto anterior de Abat, "Sitio Taxi", llevado a cabo gracias a la participación de diecisiete taxistas mexicanos en Distrito Federal de Ciudad de México en Puede consultarse "Canal gitano" se encuentra en la web www.zexe.net/GITANOS.

44. <http://www.zexe.net/MEXICODF>.

45. En la exposición "Antoni Abat", celebrada entre enero y marzo de 2005 en Centre d'Art la Panera de Lleida.

46. <http://www.zexe.net/LEON>.

47. <http://www.zexe.net/LLEIDA>.

48. <http://www.zexe.net/MADRID>.

49. <http://www.zexe.net/BARCELONA>.

50. Ver nota nº 3 de este capítulo.

51. Op. cit., pág. 70.

52. Como en el proyecto de "Living Solo", las cifras acompañan a la presentación de la propuesta. En la web de "Saját szemmel/incide out" aparecen dentro de un apartado denominado "Homeless in Hungary". Previa reconsideración del perfil mismo del *homeless* y de la extrema movilidad de estos individuos, se baraja una cuantía aproximada de entre 20.000 y 50.000 *sin techos* en Hungría y entre 15.000 y 20.000 es el cálculo para Budapest.

53. Xavier Hervás en cafebabel.com. the european magazine beta, Praga, 15.5.2007 en <http://www.cafebabel.com/en/article.asp?T=A&Id=2503>

54. 20. Chantal Maillard, *Hilos*, Tusquets, Barcelona, 2007, pág. 23.

Conclusiones

Hasta aquí estas siete aproximaciones autónomas a cada uno de los proyectos que conforman la presente tesis, proyectos representativos todos ellos de una actitud artística específica de los 90. Sin olvidar que esta manera de proceder que, tal y como ya se apuntó en la introducción, subsiste junto a tantas otras en el panorama artístico actual. A continuación, se emprende un repaso de los principales rasgos compartidos por la manera de proceder objeto de esta investigación ayudado, como hasta ahora, por el cotejo de más ejemplos plásticos y apelando a nuevas obras de referencia.

Antes de desarrollar propiamente las conclusiones, se hace preciso esbozar algunas consideraciones sobre el término mismo *influencia*, dado que éste salpicará a menudo las páginas siguientes. Una influencia acostumbra a definirse como la acción de producir un efecto sobre alguien o sobre alguna cosa de manera insensible o indirecta. Según la estricta definición del diccionario, su empleo en este contexto sería el adecuado. Más si se adscribe su significado a las coordenadas socio-políticas concretas de esta investigación –los denominados tiempos de la *sobremodernidad* auspiciados por Augé, sobrecargados en demasía de todo–, entonces cabría concebir que también todo puede considerarse influencia. Infinitos fragmentos de representaciones de la realidad se cuelan por las múltiples pantallas de nuestro hogar, el pasado más remoto se recupera y se equipara al pasado reciente en aras de manejarnos mejor en el presente, lo mismo podría decirse de la historia y de otros ámbitos de la vida humana. Todo está ahí, frente a nosotros, influencias y más influencias. ¿Cómo destacar entonces las unas de las otras o cómo señalar las principales entre tantas?

Se ha considera conveniente trasladar tal desasosiego al lector, así como sugerirle un empleo indiscriminado de los términos *influencia* y *coincidencia*, dado que, en un contexto en el que todo es influencia, resulta difícil determinar en qué aspectos se hallan estas producciones artísticas de los 90 influenciadas o contaminadas de aspectos extra-artísticos y viceversa. Y sobre todo si atendemos al posicionamiento de los artistas que se nos muestran convencidos de situarse en un punto de arranque desde cero, que los exime de cualquier tipo de referencia y que, al mismo tiempo y paradójicamente, conlleva su adscripción a todas ellas por igual.

Imágenes 1-4
Ben Kinmont
(Vermont, 1963),
"I will wash your dirty
dishes" ("Lavaré sus
platos sucios"), 1994:
<http://adaweb.com>.



El binomio arte-vida y la belleza de la cotidianidad del otro

Tras este breve inciso y en el orden de las influencias, se ha mencionado en este estudio la deuda contraída por el tipo producciones que nos ocupa con el arte conceptual de los años 70. Gran parte de esta deuda se halla vinculada a la relación que éstas y aquel mantienen con el binomio arte-vida. Y es que si al arte conceptual de los 70 se le adjudica el traslado del arte a la vida, al de los 90 se le confiere la transferencia de la vida al arte. En nuestro país, el crítico Manel Clot¹ es uno de los primeros en advertirlo bien tempranamente. Para Clot, mientras que al *arte idea* se le asigna el haber impregnado de artisticidad toda experiencia cotidiana, al de los 90 se le atribuye el haber introducido la cotidianidad en los discursos artísticos. Se diría, por tanto, que la cotidianidad se ha instalado definitivamente en las manifestaciones plásticas a partir de la última década del siglo XX.

Sobre este asunto y en relación con los proyectos analizados en estas páginas, podría afirmarse igualmente que todos ellos se hallan instalados no tan sólo en la cotidianidad sino, hablando con una mayor especificidad, en la cotidianidad del otro. En otras palabras, se alude al otro y a sus formas de vida como al objeto y el sujeto de esta particular actitud artística. El otro, según su orden de aparición en las propuestas, se corresponde con un grupo de invidentes, de urbanitas anónimos, un círculo cercano de amistades, una anciana viuda, un grupo de personas que viven solas, de mujeres jóvenes y finalmente de indigentes. Todos ellos son un otro en situaciones o en condiciones vitales extrañas a nuestra sociedad occidental, puesto que ésta abarca en exclusiva una supuesta normalidad basada en un ficticio estándar medio. En nuestro caso, estos otros no responden en absoluto o lo hacen de una modo bien particular a dicho estándar. Se trata, pues, de un otro, que como se calificó en la introducción de esta tesis, resulta *invisible* para sociedad que lo acoge, tan sólo por pertenecer a un grupo minoritario o, simplemente, anónimo.

Quebrar el anonimato de ese otro es uno de los propósitos de los artistas englobados en este estudio. Entre sus máximas aspiraciones se halla, así, el otorgar voz a quienes carecen de ella, en términos sociales. En su –nuestro– momento, el de un capitalismo agresivo sustentado por el gran aparato de difusión ideológica, la publicidad y los *medias*, lo que no aparece “*en pantalla*” no posee entidad. Los artistas intervienen con un cierto propósito de compensar el déficit de los *no representados* ni por los *medias* ni por la sociedad. Ellos, a través de sus propuestas, ceden la palabra al otro para que éste, a través de su testimonio, nos relate cómo vive y siente una particular situación o condición vital, siempre única e intransferible, para evitar que olvidemos que él forma parte también de la –nuestra– gran aldea global.

Este sería uno de los intereses primordiales de los artistas en los proyectos recogidos por esta investigación. Por su parte, el otro responde, tal y como también se ha mencionado, de manera positiva y movido por intereses diversos, en consonancia con la gran diversidad de las personas implicadas. Al respecto, D. Cumming distingue tres inclinaciones destacadas entre los individuos con los que ha colaborado en sus obras. Algunos participan por el placer de jugar. Otros tan sólo intervienen por finalidades económicas. Y un último tipo incluye a aquellos que desean trabajar pero

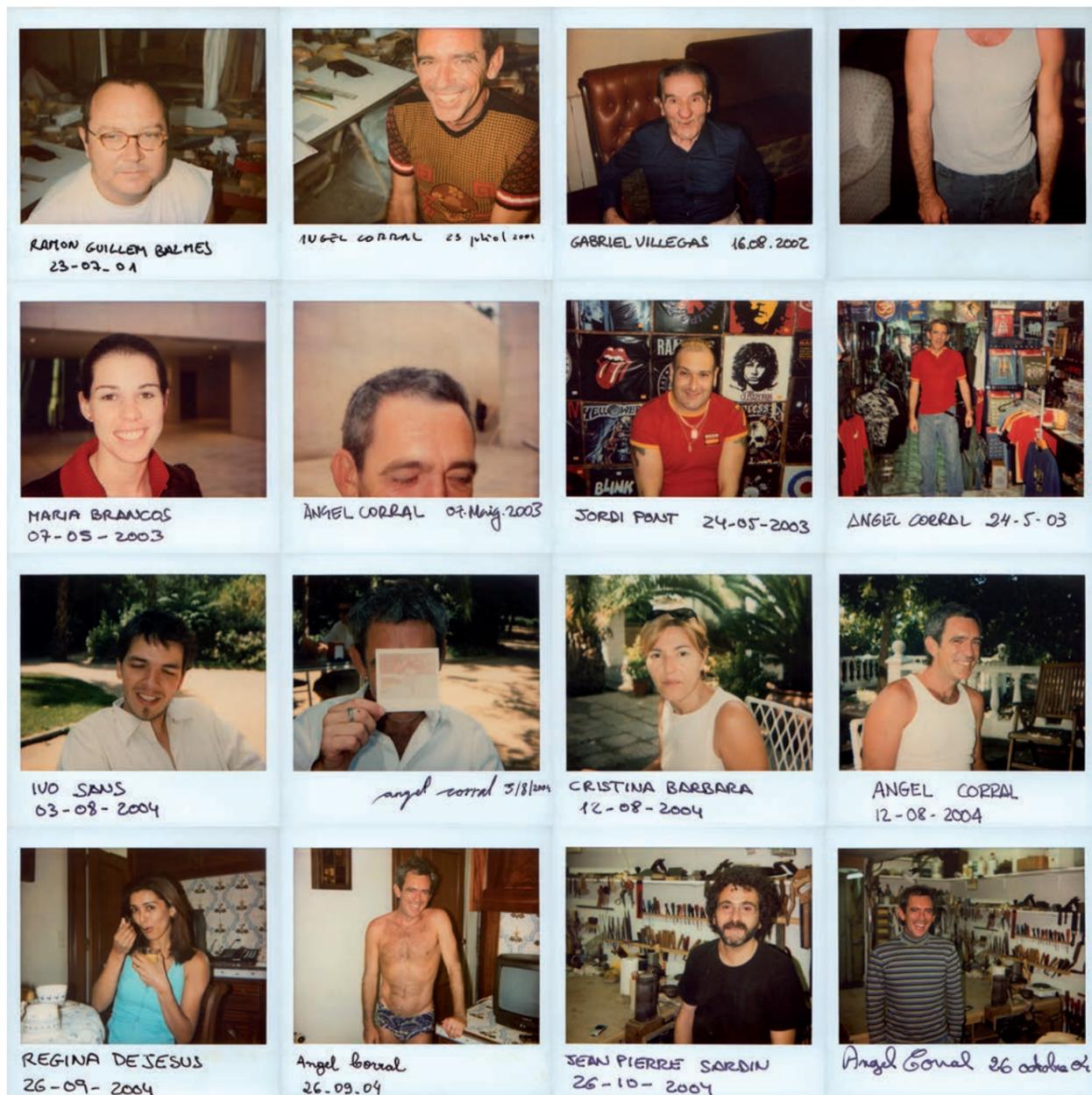


Imagen 5
 Angel Corral, "Vosotros
 y yo", 2001 (work in
 process): detalle.

que, además, buscan asimismo transmitir un mensaje a la sociedad. Entre estos últimos, Cumming realiza una mención expresa de Nettie Harris, la protagonista de su proyecto “Pretty Ribbons”, sobre quien manifiesta: “Le sien était lié au fait d’être une vieille femme. Nettie a compris l’impact que pouvait avoir ce qu’elle faisait sur d’autres vieilles femmes du même groupe social et elle était prête à prendre le risque d’être critiquée”².

En la predisposición de Nettie respecto de la obra de Cumming, podríamos afirmar que se espeja la inclinación generalizada de todos los otros frente a las propuestas recogidas en esta tesis. Quizá no siempre se produzca la excepcional comunión que se estableció en “Pretty Ribbons”, pero, en todos los casos de este estudio, el otro se presenta con la clara voluntad de intervenir así como con la determinación de trasladar su propio mensaje a su comunidad.

Así, y recordando que la actitud artística aquí refrendada no sólo se halla instalada en la cotidianidad del otro sino que además desea referirla justamente a través de la perspectiva que ese otro tiene de sí mismo, el encuentro entre el otro y el artista resulta definitivo. El otro se presenta al artista en su calidad de testigo de excepción. A su vez, encuentra en el artista el mediador idóneo para transmitir su testimonio. Y, en la relación sobre la cual se sustenta este trabajo, ciertamente en equipo, el diálogo se intuye como uno de sus principales vehículos, generador de una comunicación auténtica entre el artista y el otro dado.

Este encuentro *tête à tête*, referido por C. Boltanski³ como la aspiración última de su praxis artística, antecede al que el artista a posteriori traslada al público-espectador en la exposición del proyecto. Con ello este tipo de proceder se diferencia del arte relacional postulado por Bourriaud, que centra su atención en disponer situaciones que propicien posibles encuentros. En su respuesta al fenómeno de urbanización mundial y su marcado “régimen de encuentro intensivo” entre los hombres, el arte relacional –según Bourriaud– “ha acabado por producir sus propias prácticas artísticas: es decir, una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema el estar-juntos, el ‘encuentro’ entre el espectador y la obra, la elaboración colectiva del sentido”. Así podría afirmarse que mientras que el arte relacional traza los preparativos para el encuentro con el otro, el arte de estas páginas sale directamente al encuentro con el otro.

El tema del diálogo se retomará al final de estas conclusiones. Prosigamos seguidamente con otra cuestión íntimamente ligada al encuentro entre el otro y el artista versus el proyecto artístico, obra de arte al fin y al cabo.

Se trata del manido tema de la autoría, al que nos referiremos en este único párrafo –casi una obligación– porque los artistas comprendidos en estas páginas no parecen preocuparse lo más mínimo por ella. Y, de nuevo, para ello nos remitiremos a la propuesta “Pretty Ribbons”. Al entender este proyecto como paradigma de la interrelación entre Cumming y Nettie versus la consecución de la propuesta artística propiamente dicha, se advierte con claridad que su construcción se lleva a cabo al unísono. De manera similar, el resto de las producciones de este estudio reparten a partes



Imagen 6
Tamara Arroyo,
"Despropiedades", 2003.

proporcionales la responsabilidad de la obra entre el artista y el otro dado. A éste se le cede la palabra y con ello la opción de decidir qué y cómo mostrarse, se le ofrece la oportunidad de volver a reescribir su propia historia desde su perspectiva personal. Sólo por este motivo el tema de la coautoría en este tipo de producciones resulta incuestionable. Amén de la posibilidad que el artista concede al otro de implicarse en una propuesta artística como tal, es decir, de participar de la escena del arte. Por ello, y parodiando una obra⁴ de Tamara Arroyo (madrid, 1972), podría decirse que por lo que este tipo de obras se refiere: "la ilusión de la autoría está superada".

La *distancia zero*⁵, o el espacio nulo que separa la vida del arte supone también, para los creadores de este estudio, concebir como indisolubles la experiencia vital y la artística. En el primer capítulo se detalla como S. Calle es un paradigma de una simbiosis sin igual entre la autobiografía y el discurso artístico. Pero Calle no posee la exclusividad sobre la disolución de los límites entre la trayectoria vital y la artística. Cabe recordar, por ejemplo, cómo estos proyectos se generan a partir de la reflexión de sus autores acerca de una anécdota, situación o condición personal. Así le sucede a Salinger o a López. O bien como algunos otros emergen de un entorno próximo o un círculo de relaciones cercano, como en caso de Corral o del mismo Cumming. Asimismo, y como prueba de la indiscriminación entre la práctica vital y la artística, debe referirse aquí la importancia que confieren estos artistas al proceso o a la experiencia compartida que supone todo proyecto en sí mismo, tema sobre el que volveremos a insistir.

Como penúltima referencia al vínculo entre los proyectos de esta tesis y el binomio arte-vida y, por extensión, al *art idea*, se subraya el esmerado empeño de los primeros por revelar la belleza existente en el relato de la cotidianeidad del otro. Recuérdese la similitud del título que encabeza el capítulo dedicado a la propuesta "Les Aveugles" de Calle y volvamos sobre ella para explicar con mayor detalle este aspecto. Por si el lector no lo tiene presente ahora, se apela de nuevo al orden de lectura del proyecto de Calle en el espacio expositivo. Éste conducía unidireccionalmente



al público-espectador hacia el último de sus subconjuntos, el del ciego nº 23. Este invidente y, al mismo tiempo la artista a través de sus palabras, nos dice: “De la belleza he hecho mi luto. No tengo necesidad de imágenes en el cerebro. Como no la puedo apreciar, siempre he huido de la belleza”. El invidente nº 23 lamenta la pérdida de la belleza a causa de su ceguera de nacimiento, al igual que, por medio de él, Calle deplora la pérdida de la belleza en el arte actual a causa del destierro a la que el mismo arte conceptual la relegó en su día. Su obra se construye sobre el legado de aquel arte, un arte de la idea, completamente desligado de la materialización y absolutamente desentendido de cualquier concepción de belleza. Calle confiesa su duelo, un dolor del que participan los demás artistas de este estudio y, por extensión, todas aquellas producciones que se construyen sobre idénticos preceptos. Más si por luto entendemos aquellos signos exteriores con los que se viste una persona que acaba de sufrir una gran pérdida, de igual modo, los proyectos de estas páginas se nos muestran recubiertos de signos externos en alusión a la gran privación impuesta. La metáfora explicaría porque, aunque este tipo de producciones releguen a un segundo plano su formalización, cuando se organizan para su presentación en público, adoptan una apariencia ciertamente bella.

Imágenes 7-15
Katharina Mouratidi,
“Cáncer de mama”, 2000:
registros 1-9.

Por nuestra parte, tanto si atendemos al dicho anónimo de que “la belleza está en los ojos de quien la mira”, como si consideramos el aforismo emersoniano de “tal como somos, así vemos”, no podemos evitar conjeturar una belleza consustancial a este tipo de obras. Se trata de una belleza que, más allá de su reflejo externo, subyace en todas las propuestas de estas páginas. Y es que, en este caso, en el que la materia del arte es la vida del otro, lo bello estriba en el propio designio de este asunto como el sujeto primordial de la práctica artística. Tal vez y en última alusión –ahora sí– al binomio arte-vida, la pretendida gran revolución del definitivo encuentro entre el arte y la vida ha supuesto apenas una leve revuelta –según se mire–, que consiste en la revalorización de las pequeñas cosas o, en concreto en este caso, en la revelación de la belleza del acontecer cotidiano del otro. Sea como fuere, desde estas páginas estaríamos apelando a una nueva acepción de lo bello, acepción pendiente de redefinición para ser aplicada, no sólo al arte de este estudio, sino al arte actual en general.

Cambiando de influencia, es el turno ahora de la correlación entre las propuestas de esta tesis y el ámbito de la imagen. El predominio del medio fotográfico en todas ellas, y pese a la negación expresa de sus autores, les ha supuesto la atribución del influjo de los grandes fotógrafos norteamericanos de los 70 y de los 80, como el de D. Arbús o Duane Michals (Pensilvania, EE.UU, 1932), entre otros. Pero lejos de corroborar unas siempre susceptibles influencias, veamos cuál es el uso específico que de la fotografía hace este tipo de proyectos.

La crítica y comisaria Rosa Martínez expresaba, a finales de los 90, que la fotografía y el cine eran las “matrices fundamentales para la configuración de la iconosfera contemporánea”⁶. Esta afirmación responde a un texto sobre la producción de Sam Taylor-Wood (Londres, 1967), compañera de generación de Wearing y autora, como se recordará, del proyecto protagonista del segundo capítulo de esta propuesta doctoral. Más en concreto, el mencionado texto de Martínez versa sobre el trabajo de S. Taylor-Wood titulado “Five Revolutionay Seconds VHX” (1997)⁷. Tan sólo unos breves apuntes sobre esta obra permiten dilucidar a través de las semejanzas que se



establecen el particular uso que del medio fotográfico se realiza en los proyectos de este estudio. En “Five Revolutionay Seconds”, la artista representa a todos los notables de la comunidad artística del lugar específico donde acontece cada de sus exposiciones entre 1995 y 2000. Conforme a esto, para la subserie de Barcelona (VIHX), Taylor-Wood retrata a los ilustres de la profesión de la ciudad, divididos en tres conjuntos, tres panorámicas, que, tras su retoque digital, se presentan al público junto al sonido de fondo de las correspondientes tomas.

Esta artista incluye en sus composiciones, como mínimo, a un representante de cada una de las distintas especies que confluyen en los diversos “microecosistemas del arte”⁸. De tal manera que, en una sola imagen y sobre unos fondos en su mayoría lujosos, comparten plano *curatos*, galeristas, coleccionistas, críticos, artistas y actores contratados para la ocasión, en una clara alusión al teatrillo del arte. La identificación de todos y cada uno de los retratados y su estadística permitirían a Juan A. Ramírez reestructurar las porciones de lo que el autor denomina el “pastel del arte”⁹. Bromas a parte, los individuos a los que Taylor-Wood interpela no dejan de ser otro, el de una microcomunidad artística sobre la que pesan no menos prejuicios que sobre cualquier otro minúsculo grupo de una sociedad.

Imagen 16
Sam Taylor-Wood, “Five
Revolutionary Seconds”,
1997.

Imagen 17
Sam Taylor-Wood, “Five
Revolutionary Seconds”,
1997: detalle.





Sin embargo, la extremada sofisticación de la obra de Sam Taylor-Wood, desde la planificación y la disposición de los modelos (personajes reales y de ficción) y sus escenarios hasta la post-digitalización de las imágenes resultantes y que la artista considera obra *per se*, resulta definitoria a la hora de comprender cuánto difieren sus procedimientos de los de esta investigación, incluido el uso conferido al medio fotográfico como tal. Los trabajos de esta páginas, en el extremo opuesto al de esta artista, restringen el empleo del medio fotográfico únicamente a la captura de un tipo de imagen destinada a captar la realidad exenta de cualquier subterfugio o pretexto artificioso que distraiga del compromiso adquirido: relatar las formas de vida del otro. Todos estos artistas optan por la instantánea del medio fotográfico analógico. Como se recordará, incluso en el proyecto “Saját szemmel/inside out”, para cuya presentación pública sus artistas recurren a distintos soportes, el virtual entre ellos, las tomas fotográficas de los *sin techo* son efectuadas por cámaras fotográficas desechables. Los artistas de estas páginas, podría decirse, hacen un uso del medio fotográfico a la antigua, más aún si se tiene presente que justo en los 90 se da el abandono definitivo de la imagen analógica en pro de la digital. Desde la opción misma del medio elegido para llevar a cabo sus propuestas, un medio en peligro de extinción, los artistas parecen posicionarse en una clara oposición al ritmo vertiginoso de nuestros tiempos y a favor de la tan reclamada desaceleración.

La fotografía de los proyectos de este estudio suscribe los fundamentos de la denominada por Dominique Baqué “fotografía plástica”¹⁰. Bajo este epígrafe la autora reseña una breve historia de las prácticas contemporáneas que participan del medio fotográfico, atendiendo a las opciones más plurales y heterogéneas desde finales de los sesenta hasta nuestros días. La fotografía que comprende esta tesis coincide en esencia con la “fotografía plástica” por cuanto ambas tienen sobre todo de rastro, de huella, de vestigio –baste recordar el título del proyecto de Wearing, “Signs...”, en clara alusión a una de las más célebres frases de S. Sontag¹¹ sobre la fotografía– y de legado. O expresado en los términos que se han ido empleando a lo largo de esta investigación, la fotografía de estos proyectos se concibe principalmente como registro y documento y posiblemente, en un futuro, también como de legado, o reflujo para artistas y/o fotógrafos advenedizos.

Las correlaciones entre la imagen, y más concretamente entre la fotográfica y los proyectos de este estudio, quedan por tanto determinadas. Sin embargo, en nuestros días, lo mismo que en los 90, todo es imagen. Imagen igualmente es el medio cinematográfico, el videográfico y el televisivo. De todos ellos adolece este tipo de proceder en idéntica medida en que confluye con ellos.

No se puede evitar la posible influencia sobre este tipo de arte del cine, específicamente del *cinema vérité*, pero se hablará de ello cuando se aborde otra gran influencia sobre los mismos, la del documentalismo. En relación con el vídeo, su empleo substituirá a la fotografía en lo sucesivo por lo que se refiere a la mayoría de producciones de los artistas cuyas obras revisa esta tesis. Este semeja el camino irrevocable, como advirtió Bourriaud acerca de un arte relacional, basado en la captura del registro de la experiencia, y con el cual el presente guarda no pocas afinidades. Pero el momento de estas obras resulta todavía temprano para el vídeo. Entre ellas, tan sólo dos de entre los siete proyectos atendidos utilizan el vídeo, uno de ellos lo emplea como medio inter-medio, valga la redundancia, y sólo un segundo lo atiende como medio en sí mismo. Como inter-medio lo emplea Salinger en su propuesta "Living Solo". Para su consecución, la artista se acompaña de la cámara de vídeo y limita su empleo a la toma de un registro de apoyo, y del que sólo las palabras capturadas aparecerán transcritas en la presentación pública del proyecto. Y como medio en sí mismo lo utiliza Corral en su "Homme Channel", aunque no deja de ser curioso que esta obra en vídeo se realizara tras una versión fotográfica muy similar. Algo semejante le sucede a Cumming, aunque ya fuera del marco de nuestro estudio, con el epílogo de "Pretty Ribbons", el vídeo homenaje póstumo a Nettie.

Muchas más son las coincidencias que se detectan entre el tipo de propuestas que nos ocupan y el medio televisivo, interpretado como el máximo exponente de los medios informativos y de masas en general. En algunos aspectos, la confluencia con la manera de hacer televisión de los mismos 90 se muestra, sin lugar a dudas, espectacular. No entra dentro de esta tesis reemprender el curso de las correspondencias entre las prácticas artísticas y las televisivas y publicitarias de los 90, pero no pudiendo eludir del todo el tema, seguidamente se señalan algunas de las características comunes relativas a los proyectos de estas páginas.

La última década del siglo XX resulta decisiva para la historia de la televisión. En muy pocos años hemos asistido a una vertiginosa aparición y generalización de la televisión por cable y tras ella la aparición del digital, cuya implantación inminente desbancará la primera. La revolución del medio cala hondo en estos artistas, para algunos de los cuales, tal y como ya se mencionó, la historia de la televisión transcurre paralela a la de sus vidas y, por ende, a la de sus producciones. A. Corral es un ejemplo significativo de este discurrir al unísono. Corral llega incluso a crear su propio canal televisivo, "Veotve", previo pago de varios proyectos anteriores que revisan y cuestionan la invasión de imágenes que padece nuestra vida diaria a través de su emisión por la pequeña pantalla.

En el caso de Wearing y su vinculación a los *medias*, gran parte de su eco mediático se lo proporcionó el llevar a los tribunales a una poderosa empresa por el plagio justamente de su proyecto "Signs...". Y aunque el tribunal falló a su favor, se diría que ello no afectó a sucesivas

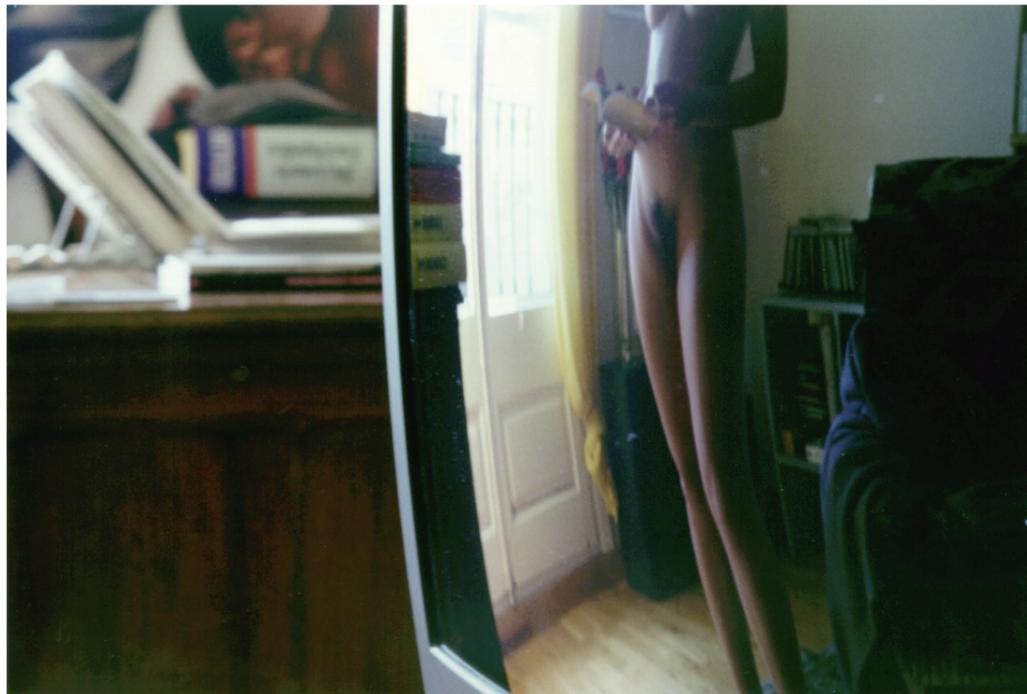


Imagen 18
Montse López
"Mujer joven (1999-01)":
detalle de registro
en color.

campañas publicitarias que de manera más o menos velada y hasta nuestros días, alardean de un parecido manifiesto con esta misma propuesta. Por mencionar sólo un ejemplo, véase la publicidad institucional del Ayuntamiento de Barcelona, fechada en 2007, para la concienciación ciudadana de un empleo cívico de la vía pública.

Wearing realizó también distintas propuestas por encargo expreso de un canal televisivo, a través del cual y consecuentemente, se emitieron sus primeros pases. La primera de ellas fue "10-16" (1997), a la que siguió "Trauma" (2000)¹², de análogo planteamiento. En ambas ocasiones la artista publica un anuncio en la prensa escrita a través del cual se solicitan experiencias negativas o traumáticas de la infancia y/o la adolescencia para ser contadas en una película, garantizando siempre, eso sí, el anonimato de los voluntarios. Cabe remarcar el anonimato porque, quizás, una de las diferencias más acusadas entre los programas de la *telebasura* –la gran elucubración televisiva de la época, con el *reality show* y el *talking show* como estrellas– y las propuestas en la línea de Wearing estriba en que, mientras los primeros se emplean a fondo en vilipendiar las fragilidades humanas a fin de liderar audiencias, las segundas indagan acerca de dichas fragilidades con propósitos exclusivamente artísticos.

Y para ir finalizando el apartado de las influencias, debe hablarse de un par más de confluencias claves. Se trata de la convergencia de todas estas producciones, por un lado, con el género narrativo y, por otro, con la *manera* del retrato.

El género narrativo, mixtura entre el género narrativo literario y el visual, se impone en este tipo de trabajos bajo la fórmula habitual de una combinatoria inusual de signo lingüístico y signo visual. Aunque la post-producción de los mismos, pensada previamente o no, se materialice en distintos formatos (instalación, serie de unidades significantes, *website*, etc.), siempre participa de una dualidad explícita de lenguajes: visual versus textual o viceversa. La voz del otro cuenta tanto como la imagen en la confección de un subgénero particular de retrato que condiciona al público-espectador a detenerse todavía más a escuchar y mirar, que lo fuerza, podría decirse, a la contemplación, una práctica asociada a la desaceleración, a la que ya se intuía que apuntaban estos trabajos a través del uso del medio fotográfico a la antigua.

Para explicar el tipo de retrato particular de estos proyectos se trae a colación una exposición organizada por el Musac en 2005 y que, bajo el título "Sujeto"¹³, albergaba justamente una cuarentena de retratos de veinticuatro artistas. El denominador común de las obras de esta exposición, fechadas de 2000 en adelante, consistía en estar realizadas en medios diversos, aunque con un claro predominio del fotográfico, así como el representar a todos y cada uno de los individuos sobre fondo neutro y con el gesto igualmente congelado, es decir, aislados *in extremis*. Contrario a este tipo de retrato se sitúa el de los proyectos de estas páginas. Éste resulta un retrato que fija su atención o atiende en idéntica medida al personaje y a sus coordenadas, además de ser éstas últimas las que cada cual ha determinado para sí. El otro, por tanto, refleja en este tipo de representaciones más que una identidad intrínseca, toda su extra-corporeidad. A través de la singular combinatoria de imagen y texto, se fija su fisicidad pero igualmente también su entorno material y mental: sus vivencias, sus recuerdos, sus afectos y sus carencias. Es un retrato que refleja el ser psicológico, religioso o espiritual –como se prefiera– en sus circunstancias o contexto específico, es decir, como ente social. El otro, finalmente, lejos de devolver la mirada al artista o al público-espectador, según se imputaba a los "sujetos" de la colectiva del Musac, se contempla aquí como una complejidad de relaciones en sintonía con unas coordenadas precisas. Y a esta complejidad de relaciones se suma la correlación establecida entre el otro mismo y el que será su mayor representante, el artista.

Imagen 19
Gillian Wearing
"10-16", 1997: detalle
del último registro con
la artista de espaldas.

Imagen 20
Gillian Wearing
"Trauma", 2000.

Imagen 21
Gillian Wearing
"Autorretrato", 2000.

Imágenes 22-23
Gillian Wearing
"Trauma", 2000.





Posiblemente el mejor modo de comenzar sea hacer un breve resumen de mi historia.

Mi madre abandonó a mi padre cuando yo tenía cinco años y mi hermana era sólo un bebé, y se fue a vivir con gran lujo.

Se convirtió en la querida de un hombre muy rico...; en aquellos momentos mi padre estaba intentando hacerse rico.

Cuando ella se suicidó fuimos a vivir con mi abuela durante un par de años. Volvimos con mi padre, se compró una granja en Kent y se retiró allí con una mujer joven.

Mi madrastra tenía veintiún años cuando yo tenía once y mi padre cuarenta -estaba más cercana a mi edad que a la suya- y mi hermana... La granja estaba aislada y supongo que resultaba un lugar idílico y privilegiado para crecer.

Fui a una buena escuela.

Las cosas se deterioraron pronto después del traslado. Mi padre constantemente me pegaba ya que yo no cumplía con sus modelos preestablecidos.

Había dos tipos de violencia: la violencia incidental y la violencia formal. La violencia incidental eran estirones de oreja y en general... yo no lo llamaría mal carácter sino que era algo que ocurría regularmente. Si por ejemplo retrocedías cuando mi padre pasaba, te daba un estirón de orejas y te preguntaba por qué retrocedías.

Si decías que lo habías hecho por si te pegaba, te daba otro estirón. Eso una y otra vez.

Había también la violencia más formal: "Preséntate en el taller a las 6 de la mañana". Entonces me daba unos azotes en el culo, como siguiendo un ritual.

Era bastante tético.

Eso continuó hasta el punto de que...

Mi hermana sufría a medida que crecía.

Cuando llegó a la edad de seis o siete años, empezó a inmiscuirse.

En un momento determinado elaboré un plan para librarme de mi padre porque pensaba que si él moría, como era muy rico, su dinero iría a parar a mi madrastra.

A mí ella me gustaba.

Los tres, mi madrastra, mi hermana y yo, estábamos unidos y nos ayudábamos, así que pensaba que estaría bien librarse de mi padre.

Eso era...

Planeé todo hasta el más mínimo detalle.

Teníamos un viejo tractor con una pala delantera para mover el estiércol. Era una herramienta muy popular, ya que tenía muchas utilidades. Comprendí que no sería difícil.

Más de una vez se había presentado la ocasión y así me lo imaginaba yo: Mi padre estaría sentado junto a un árbol, yo iría conduciendo el tractor, colocaría la pala delantera frente a él...

Era muy sencillo poner la tercera marcha, acelerar, soltar el embrague y acabar de una vez.

Mi padre...

Un muchacho cuyas piernas apenas llegaban a los pedales, no debería haber ido al volante de un tractor.

Lo planeé una y otra vez y la única razón por la que no lo hice, aunque pensaba en ello continuamente y quería hacerlo, era que me resultaba nauseabundo.

Siempre me han dado náuseas los cuerpos aplastados, como creo que le sucede a la mayoría de las personas. Esa es la razón por la que no lo hice y a ese nivel llegué.

Hasta ahí llegaron mis pensamientos.

Eso es lo que quería hacer, aunque no era muy consciente de ello. Simplemente me parecía una buena solución.

La violencia se acabaría y yo sería feliz.

No lo hice ni hablé con nadie de ello.

He oído a otras personas decirlo, y es cierto que te aterra explicárselo a nadie.

Ahora tengo 53 años, o sea, que esto sucedió hace ya unos cuantos años. En aquellos años no había organizaciones a las que acudir ni dónde informarse.

Era impensable hacerlo.

Además creo que hubiera tenido la sensación de traicionarle, lo cual bien pensado es una locura.

¡Y qué locura! Ahora mismo sentado aquí, siento que le estoy traicionando.

Me doy cuenta de que yo no era culpable en un cien por cien: pero de todo esto ha pasado ya mucho tiempo.





Imagen 24-26
Eugeni Güell y Consol
Rodríguez, "Deseo",
2001.

El proceso como parte integrante del proyecto

Tal y como se desprende del relato del proyecto "Sings..." de Wearing, en el capítulo segundo, el proceso es un acontecer vivido y sentido por la artista con gran intensidad. El binomio arte/vida implica procesos vitales y plásticos entrelazados, lo que asimismo implica la redimensión y magnificación de ambos por parte de estos creadores. Como última apelación al comparativo con el medio televisivo se diría que al *boom* del directo televisivo de los 90 le correspondería, en materia de producción artística, el momento del *etant donné*, o del instante vivido y compartido que supone el proceso de realización de un proyecto.

El *momentum* de estos proyectos se halla en la experiencia compartida con el otro durante la consecución de los mismos. Tal como figura en los presupuestos del arte relacional de Bourriaud, "la máxima atención se fija en la interacción humana", pero en este caso concreto, ésta acontece durante el proceso mismo de realización de la obra. Pues, aunque el sujeto del arte resulta la vida del otro, los artistas se remiten a ella a través de sus respectivas experiencias personales. Este arte participa, por tanto, de los fundamentos del definido por Paul Ardenne como el arte como experiencia¹⁴, el que más tarde dará en llamar *art contextuel*¹⁵, en una publicación de idéntico nombre. El arte que nos ocupa, lo mismo que el experimental, es el practicado por unos artistas con los pies en su tiempo, un arte reactivo y que embiste la realidad en estado puro a fin de denotar ciertos fragmentos de un todo que en efecto se sabe multifragmentado¹⁶. Pero, y tal y como se apuntaba, éste es un arte –refiriendo a Ardenne– del *experiri* o de "hacer el ensayo de"¹⁷, y en tanto que experiencia, constituye pues una acción o rito de paso en sí mismo ("toute expérience est une action de passage"¹⁸). La experiencia significa una situación vivida, sentida, compartida y de aprendizaje, al fin, tanto para el otro dado como para el propio artista. De ahí la importancia crucial concedida al proceso de realización del proyecto.

El proceso se reivindica por todos estos artistas como parte integrante de la obra. Casi siempre, empero, permanece oculto, sobre todo ante las enormes dificultades que plantea su posible exhibición. En este sentido, supuso una singularidad la exposición que acompañó al proyecto “Deseo” (2001) ya que obedecía a la voluntad expresa de mostrar el proceso de su consecución. En ciertos aspectos, “Deseo” se aproxima a las propuestas recogidas por este estudio, lo que justifica aquí una sucinta reseña.

El proyecto “Deseo”, firmado por Eugeni Güell (Sabadell, 1956) y Consol Rodríguez (Barcelona, 1972), se realizó en Barcelona entre marzo de 2000 y febrero de 2001. Durante estos meses, sus autores recorrieron juntos los distintos barrios de la ciudad para retratar a algunos de sus ciudadanos e interpelarlos sobre sus anhelos. De este “largo paseo”¹⁹, como ellos gustan en llamar, se capturan ciento cuarenta registros, mixtura de imagen y deseo expresado, de otros tantos barceloneses. En la primavera de 2001 los registros, previa manipulación digital y transformación en pseudo-anuncios impresos, se distribuyen por el espacio público de la Ciudad Condal en todo tipo de soportes destinados al uso de la publicidad convencional (carteles, banderolas, vallas publicitarias...) como si de una gran campaña publicitaria se tratase.

A diferencia, por ejemplo, del proyecto “Signs...” de Wearing, con el que resulta en cierta medida equiparable, en “Deseo” la toma de registros no se planteó nunca como un único fin, sino que éstos constituían la primera fase de un proyecto más amplio y con unas claras perspectivas trazadas de antemano. En la publicación de idéntico nombre, sus artistas relatan las intenciones de “Deseo” en los términos siguientes: “El proyecto nació de la idea común de utilizar el espacio público como lugar expositivo alternativo a la sala de exposiciones, la galería o el museo, pero, quede claro ya desde este instante, nunca hubo la intención de trasladar estos espacios convencionales del arte a la ciudad, al espacio urbano... (sino más bien se piensa el proyecto como una) posibilidad de recuperar el espacio público de la metrópolis como lugar social desde donde proponer el desarrollo de una cultura crítica con la cual replicar al discurso establecido y vincular la expresión a la propia comunidad”²⁰. Dicho de otro modo, a través de la propuesta “Deseo”, el tándem Rodríguez-Güell reivindican el espacio público en tanto que lugar artístico y, por ende, social; lo reclaman como un lugar de debate y crítica, el cual también pueda ser utilizado por el ciudadano de a pie y no sólo por los *mass medias* y su discurso imperante.

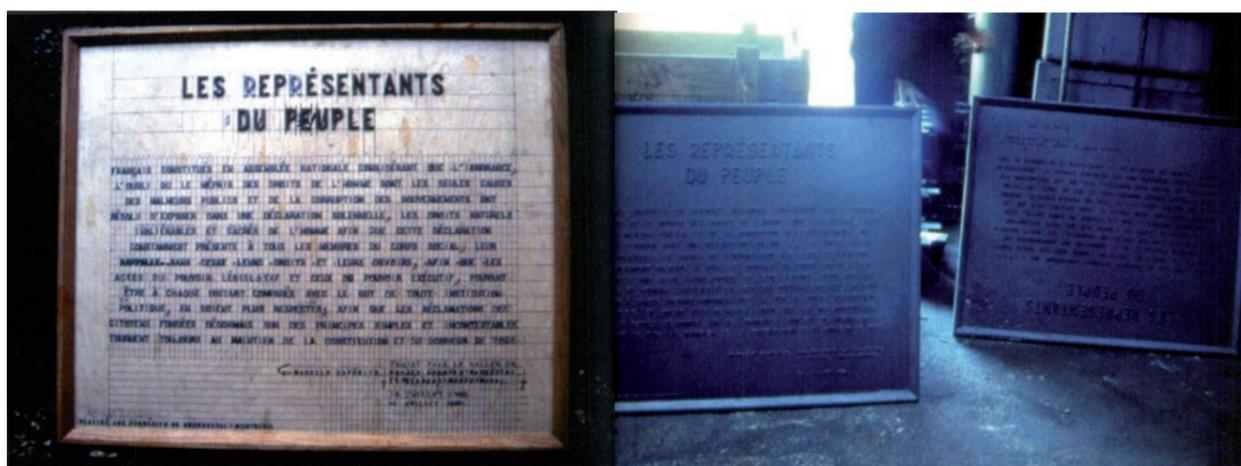


La intervención de “Deseo” en la vía pública se acompañó en su día, tal y como se ha indicado, de una exposición concebida para mostrar el proceso de creación del proyecto al público-espectador. No obstante y aunque el reto de tal iniciativa no deba menos que encomiarse, la muestra no alcanzó mayor logro que la exhibición de algunas réplicas de las imágenes distribuidas por el espacio público de la urbe, la muestra de los contactos fotográficos y algunos otros documentos de gestión rutinaria (solicitudes de cesión de imagen). Es decir, el proceso se hallaba ausente de la exposición encargada *ex profeso* para aprehenderlo.

Tal vez próximamente asistamos a nuevas tentativas sobre cómo revelar el proceso de realización de un proyecto, pero mientras tanto deberemos contentarnos con los relatos escritos por sus artistas. Con frecuencia, en la misma introducción de las publicaciones que acompañan a estos proyectos, se incide en la relevancia del aspecto procesual, bien de la mano del propio artista, bien por parte de algún colega de profesión. Entre los casos de este estudio, Salinger es un buen ejemplo de la primera posibilidad anotada, al firmar ella en persona sendas introducciones a sus dos proyectos recogidos en esta tesis, y Cumming entra en la segunda opción al dejar su introducción de la publicación de “Pretty Ribbons” en manos de su colega Hans-Michael Herzog.

Marcelo Expósito (Puertollano, Ciudad Real, 1966) justifica un uso de un tipo concreto de narrativa a la hora de hablar o mostrar su proyecto “Les représentants du peuple”²¹ (1990), que aunque distinto a los que aquí abordamos, mantiene con ellos ciertas similitudes, entre las que se halla la dificultad que entraña el encontrar la manera idónea de presentar “la amplitud de aspectos que la experiencia”²² supone para el artista. El tipo de narración por el que opta Expósito compagina la rememoración subjetiva de lo vivido junto a datos supuestamente más objetivos, de carácter histórico y geopolíticos, al tiempo que simultanea la narración lineal e impersonal junto a una reflexión crítica de los hechos. Se diría que los artistas de este estudio optan también por una narrativa similar a la hora de presentar sus propios procesos creativos. Véase Salinger y también, por ejemplo, el colectivo Big Hope en sus respectivos trabajos.

Imágenes 27-28
Marcelo Expósito
“Les représentants
du peuple”, 1990.





Mi hija nació con parálisis cerebral y sordera. Era un bonito caso leve. Ella no era realmente espástica. No habíamos sido educados para cuidar a personas con problemas severos. Sólo un pequeño porcentaje en el mundo debería tener niños. El resto de nosotros debería ser tíos y tías y sólo ayudar. Llevarlos al zoo o lo que sea. Fui una madre terrible. Adoraba a mis hijos, pero creo que tener hijos es la experiencia más sobreestimada que puedas tener. Tengo dos hijos ahora en sus cuarenta que todavía tienen problemas. Resultan interminables. Tendemos a culparnos a nosotros mismos si los hijos no son perfectos. No lo haría de nuevo. Y sé que no me casaría. Ambas cosas no son para mí. Estuve casada 30 años.

Me divorcé a los 50. Hace 21 años. Se correspondía bastante con la revolución feminista. Fue cuando nació realmente.

Encontré a esa joven, Lynn, y disfruté de un intenso año fotografiándola. Me enamoré de ella. Todo cambió. Fue como una epifanía. Ella tenía 18 y yo 42. Era alumna de mi marido. La invitamos a cenar un día y me pidió que la fotografiara. No posaba, pero era muy natural. Le hice unas veinte enormes fotos y se las llevé a su habitación como una sorpresa. Nos hicimos amigas. Le di una llave de mi estudio. Teníamos una cita cada martes. Tuvimos el año más extravagante que yo haya experimentado jamás. Hacíamos *picnics, picnics* con champán en el suelo.

Me convertí en un símbolo para ella de lo que debería ser una mujer madura. Su familia era muy recta. Ella siempre planeaba salidas. Sus oportunidades eran mucho más excitantes que las mías, así que las compartíamos. No se basaba en el aspecto sexual. Casi era bíblico porque era muy intenso. Ella era mi hija, ella era yo, ella era lo que yo podría ser. Yo era su madre, ella misma como una mujer mayor. Era muy complicado. No éramos realmente amantes. Nunca lo fuimos. Pero yo me enamoré. Y aún mantenemos la relación.

Cada año desde que ella lo dejó, nos encontramos en cualquier lugar del mundo y nos cogemos como mínimo un mes para nosotras. Sólo para nosotras. Viajamos, vamos a algún sitio o hacemos algo. Lo hemos hecho durante treinta años. He tenido muchas relaciones; cada una de ellas siempre se ha sentido molesta y experimentado celos. Mis hijos, cada uno de ellos, lo encuentra irritante. Excepto ella y yo. Tenemos una relación muy inusual.

Vivir sola me ha interesado desde que era pequeña. Es una experiencia diferente ser por ti misma que ser con otras personas. Es tan diferente como casi alarmante. Creo que mucha gente se siente muy amenazada cuando están solos. Podría ser que no tuviesen suficiente para dedicarse a ellos en un nivel de plenitud si sólo son una unidad singular.

Imagen 29
Adrienne Salinger
"Living Solo", 1996:
Rita Hammond.

Las tentativas que se apartan de esta línea, como el caso de la exposición de "Deseo", no parecen prosperar de un modo satisfactorio. A nuestro entender, la máxima dificultad de mostrar cualquier proceso o experiencia compartida, tal y como resulta en estos casos, radica en cuantos intangibles conforman cualquier acontecer en sí mismo. Cómo exponer, por ejemplo, conceptos tales como la extremada movilidad²³ que significó el proceso de "Deseo", según manifestación escrita de sus artistas. Una movilidad no entendida únicamente como física (traslado del taller o el estudio de trabajo a la calle y la necesidad de recorrer todos los barrios de una ciudad), sino también como procesual (la movilidad implícita en la palabra *eficacia*, sinónimo de rápido y bien, e imprescindible en la gestión con instituciones y empresas que el proyecto requería) e igualmente conceptual. La movilidad como concepto equivale al movimiento que acompaña a la acción postulada por los responsables de este trabajo, pues "Deseo" –según Güell– representó también "una manera de decir que el arte no puede disociarse del momento histórico que le toca vivir, que ha de avanzar paralelamente a los acontecimientos e incorporarse a la batalla social y política –que siempre la hay-, convirtiéndose, con ello, en un arte agitador y en un arte agitado"²⁴.

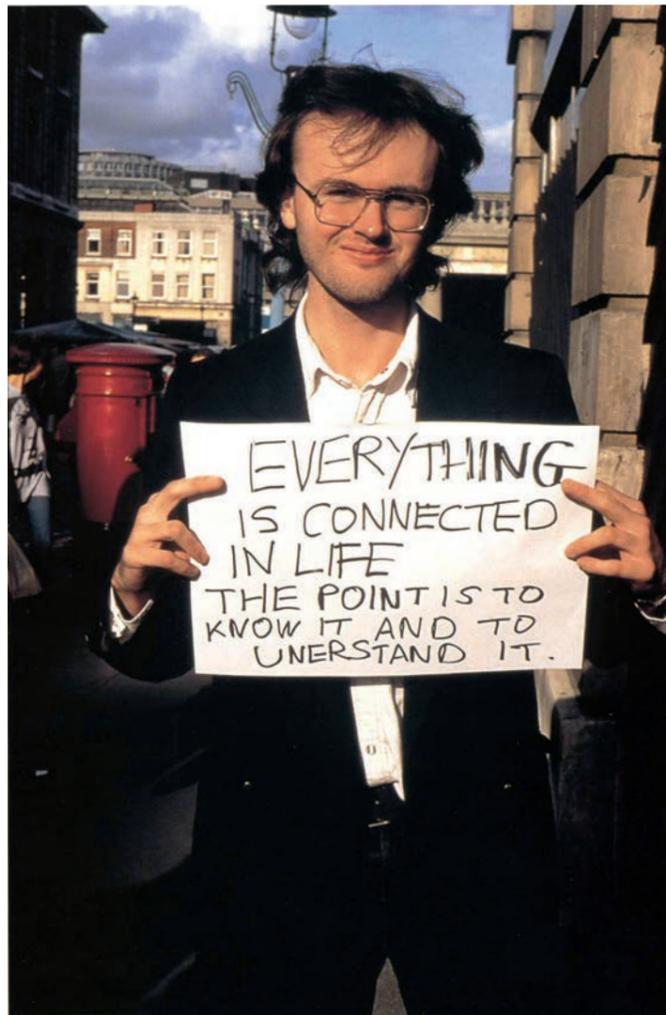


Imagen 30
Gillian Wearing,
"Signs...", 1992-93:
"En la vida todo
está relacionado.
Lo importante es
saberlo y asumirlo".

Work in proces e interrelación de proyectos

Tal y como señala la imagen inferior del proyecto "Signs..." de Wearing, "en la vida todo está relacionado. Lo importante es saberlo y asumirlo". Como se recordará, esta expresión halla sus homólogas en el "todo es comparable", de Tusquets, o en el "todo está relacionado", apuntado por Corral.

Alicia Framis es una de las artistas cuya propuesta "Hijas sin hijas" se menciona también en esta tesis como obra de referencia. La manera de proceder de Framis presenta concomitancias, en muchos aspectos, con las propuestas de este estudio, sobre todo en cuanto a su concepción del proyecto como obra. A propósito de Framis, Rein Wolfs explica la interrelación de sus proyectos del siguiente modo: "Alicia Framis utiliza un gran número de piezas para construir, de una forma excepcionalmente contemporánea, diversos espacios que se manifiestan como partes de un mismo edificio. De esta forma, sus trabajos anteriores participan de los proyectos posteriores. Por lo que toda su obra está interrelacionada, aunque sea diferente en apariencia y organización"²⁵.

Aunque en estas páginas sólo se alude a la interrelación de proyectos firmados por un único creador, como se aprecia en el capítulo tercero, que versa sobre la producción de Corral, esta interdependencia puede trasladarse a la obra de los demás artistas contenidos en esta tesis. Bien por semejanza conceptual, bien por parecido formal, se diría que cada uno de ellos, parafraseando a Wolfs, edifica su particular arquitectura cuyos interiores albergan propuestas estrechamente vinculadas entre sí.

Así se desprende, por ejemplo, de la monográfica de Calle, citada en el primer capítulo o, en su defecto, de la consulta del catálogo de la muestra. Por su parte, Wearing explicita los vínculos entre sus propuestas en la reciente publicación *Family History*²⁶. En ella la artista incluye un diagrama arborescente de toda su obra y en su cabecera sitúa a “Signs...” como el *alma máter* de la misma. También Cumming, por su parte, nos proporciona la clave de la sucesión de sus proyectos, uno tras otro, a partir de “Pretty Ribbons” en el párrafo siguiente:

“Lorsque j’explique mes projets, je peux les relier entre eux comme les morceaux d’un grand ensemble. *Une prière pour Nettie* a été le pont entre mon travail photographique et vidéographique. C’était une élégie à mon modèle défunt. *Coupez le perroquet* a suivi très logiquement comme une extension de ma relation avec Albert, le principal pleureur de Nettie...”²⁷

Y podríamos continuar porque, *de facto*, la mayoría de los artistas son todavía jóvenes cuando se enfrentan a estas también respectivas *operas primas*. Como se sabe la estela de las primeras obras acompaña a los creadores hasta el final, del mismo modo que el recuerdo de las experiencias iniciáticas. Tal resulta el caso no sólo de Cumming o de Wearing, sino también de Dominic Hislop y Miklós Erhardt, como integrantes del colectivo Big Hope, para quienes “Saját szemmel/incide out” supone tan sólo la primera propuesta de una serie de trabajos que hasta hoy se han trazado con enfoque similar. Respecto a las obras restantes, éstas significaron un hito significativo en la trayectoria de sus artistas, como se constató con el proyecto “Homme Chanel” de Corral, que establecía con claridad un puente entre dos momentos diferenciados de su producción.

Tal vez porque, pese a los numerosos rasgos comunes que hemos extraído de algunos de sus proyectos, estos artistas sólo coinciden realmente en el uso de un único método de trabajo, el cual paradójicamente tan sólo puede calificarse de antimétodo. Cumming manifiesta esta constatación al relatarnos como su trabajo parece desplazarse “d’un projet à l’autre d’une manière assez instinctive”²⁸, siguiendo las indicaciones que las propias propuestas van apuntando. Varios son los elementos irracionales (el instinto, el azar, el devenir de los acontecimientos...), e imprescindibles que guían o rigen a estos artistas a lo largo de la ejecución de sus propuestas. Esta manera de proceder refleja, de igual modo, resonancias de antiguas filosofías, como el “todo fluye, nada permanece” de Heráclito, y de otras más recientes, como la teoría del caos, y que revalidan, a su vez, ese “todo está relacionado”. No obstante, el artista se mantiene siempre expectante al mínimo indicio que la propia dinámica del trabajo vaya sugiriendo o apuntando.

Tan reiteradamente citada interrelación se suma a una concepción de obra abierta sin parangón. Los proyectos abarcados en estas páginas se hallan en un estado de *work in process* permanente, el cual, al serles brindada la ocasión de una presentación pública, se cierran de forma ocasional en una representación de ningún modo definitiva. A este *work in process*, tenemos la oportunidad de asistir en algunos casos a su formato de primera prueba de estado, tal y como sucede con el "Pretty Ribbons" de Cumming. Baste consultar la *web* de este autor para comprobar que la misma propuesta ha derivado en una multitud de reagrupamientos con destinos diversos, publicaciones varias y diferentes exposiciones fotográficas e instalaciones. En otras ocasiones, tan sólo se nos permite contemplar una muestra aleatoria del proyecto en su totalidad. Esto último sucede con el trabajo "Signs..." de Wearing, expuesto siempre en pequeñas series y jamás en su todo. Asimismo, encontramos un *trabajo en proceso* que admite una configuración como representación significativa de un conjunto, como se da con la instalación revisada de "Mujer joven (99-01)". E incluso, el *trabajo en vías de realización* se nos puede exhibir como el estado de la cuestión de una serie de proyectos; la monográfica de Corral ejemplifica este último planteamiento. Así, el *work in process*, finalmente, apunta a una multiplicidad de presentaciones y reafirma el relegar a un último plano la materialización de la obra, primando por encima de todo la idea y el proceso a partes iguales.

Imagen 31
Alicia Framis,
"Hijas sin hijos.
Testamento de 100
mujeres", 1995.

Tal vez, la vulnerabilidad que confiere a estos artistas el saberse en unos tiempos de máxima incertidumbre sumado al moverse, en lo que a la práctica artística se refiere, en los territorios de la también intangibilidad suprema sea lo que conduzca a todos ellos a acogerse a un formato mínimo certero, tal como el de la publicación. A él recurren la mayoría de estos proyectos, quizás a la espera de que el decurso de los acontecimientos los invite a reformular nuevas representaciones de los proyectos mismos o nuevas publicaciones.

La representación entre lo real/documento y la ficción/arte

Cumming refería como un rasgo destacable de su trabajo²⁹ la copresencia del documentalismo y la pulsión artística. Este artista argumenta la presencia del género documentalista en su obra debido a que parte de su formación se inscribe en esa tradición precisamente y a diferencia de los demás artistas incluidos en este estudio. Sin embargo, no deja de resultar curioso que, por lo general, y aunque los restantes creadores se hallan formado en el área de las bellas artes, y además y excepcionalmente en el subámbito de la imagen, a sus producciones se atribuye cierto impacto documentalista, o en su defecto, se les asigna un estado de ambivalencia entre el plano de la realidad y el de la ficción.

Este rasgo resulta, como ya se ha mencionado, común a la mayoría de las manifestaciones artísticas desde los 90 hasta nuestros días. Y se erige una consecuencia directa de la instalación del arte en la vida, en la cotidianidad³⁰ o en la realidad, según se prefiera, tratándose en todos los casos de una vida (cotidianidad o realidad³¹) múltiple o fragmentada, como también ocurre con la vida del otro.

El documental (en sus distintas versiones: fotográfica, cinematográfica o televisiva) responde a



Dejaré mi cuerpo.

- _ Dejaré huesos solo huesos una cama vacía un vacío con nombre.
- _ Cuando me muera alguien tendrá que mover mi cuerpo, vestirlo, maquillarlo.
- _ Y si alguien me recordase seguiré existiendo.
- _ Mi familia mi hermano mi marido.
- _ Víctor, Helena.
- _ Amigos que no podré llevarme conmigo.
- _ La gente mayor.
- _ Las mujeres que lloran.
- _ Espero que en ese momento no esté a solas. Espero que ese día tenga una mano en mi mano.
- _ Lo que es importante es la distancia entre el yo y el otro, dejaré esa distancia.
- _ Caricias, acariciar otro cuerpo todos todo.
- _ Compartir momentos con otra persona, la magia de un momento, momentos fantásticos.
- _ Un tiempo compartido en silencio.
- _ La pasión de morir por alguien apasionarse el amor.
- _ El amar en secreto, besar.
- _ El hacer el amor tantas veces. El deseo de conocerse el conocimiento, la sabiduría, los sentimientos, los sueños, el arrepentimiento, el afecto, el miedo, la desesperación.
- _ Cuando me muera quiero ser improductiva, querré ser perezosa.
- _ Cuando me muera alguien cerrará la ventana por mí.
- _ ¿Por qué tengo miedo de la muerte, porque quizá no sé vivir?
- _ Creo que cuando no sufra estaré muerta.
- _ Sabemos muy bien, lógicamente, sensatamente, que el organismo va a llegar a su fin. De modo que inventamos una vida que ya hemos vivido, una vida de angustia continua, de problemas crecientes con su estupidez, esa vida que queremos llevar, y además forma parte de nuestra alma, de la que decimos una fracción de lo divino, pero que no tiene nada que ver con lo divino, sino con nuestra vida.
- _ La vida está llena de estupideces que creo es muy importante para entender el espíritu de nuestro tiempo.
- _ Yo dejaré la estupidez con mayúsculas.

- _ Yo dejaré la insoportable levedad del ser como dice Kundera.
- _ Creo que me desnudaré de toda estupidez.
- _ Todo lo que no pude o no supe aprender.
- _ Yo muero cada día y soy consciente de ello.
- _ El diario es acudir a la oficina, la repetición del placer, con sus penas y su ansiedad, la incertidumbre, eso es lo que es mi vida, la muerte no me la quiero ni imaginar, quizá todo lo contrario, me he acostumbrado a vivir así, lo acepto, envejeczo con él y moriré.
- _ Dejaré trabajo y un marido feliz.
- _ Cuando me muera haré una imagen de todo lo que he conocido, al igual que cuando se acaba el día, elaboro una imagen respecto a lo que he vivido.
- _ Todo lo que se puede renovar muere, cada día me renuevo, y me renuevo un poco más.
- _ Mi yo morirá porque el yo es tan sólo un proceso del pensamiento.



- _ El pensamiento es un producto del tiempo por eso morirá el pensamiento, mi energía en cambio se quedará aquí con los vivos, energía femenina.
- _ Cuando me muera me llevaré secretos de la gente, pero especialmente los míos, mis crímenes.
- _ Me llevaré mis mentiras.
- _ La vida no tiene ningún sentido por el momento.
- _ No dejaré constancia.
- _ Quiero dejar esta frase, no es importante ser el primero en esta vida.
- _ No necesito escribir un libro sobre mi vida.
- _ Aún estoy en busca de algo.
- _ No entiendo por qué tengo que morirme.
- _ Cuando me muera mi parte emocional se irá, y yo quiero, entonces, ser nada, absolutamente nada.
- _ Anestesia.
- _ El último día de mi vida tiene que ser el mejor momento.
- _ Dejaré cortas anécdotas.
- _ Despertarme por la mañana.
- _ Caminar con alguien, reírme.
- _ Mirar a los ojos a la gente.
- _ Parar a pensar mi rutina.
- _ Beber a solas.
- _ Dejaré de pensar en los otros, el sexo duro con todas las consecuencias.

_ El amor y la muerte son lo mismo, por eso que preguntarme qué dejaré cuando me muera es lo mismo que preguntarme qué dejaré cuando deje de amar.

_ El miedo a no existir me ha llevado a la posesión de las cosas, es mi astucia autoprotectora, mi casa, mis pequeñas compras, mis grandes viajes, por eso cuando muera dejaré muchas cosas, pero ya no tendrán la misma función que tuvieron para mí, que es cubrir el miedo o envolverlo.



_ Dejaré vestidos, cartas, muebles que olerán a mí, pero después de un tiempo, estas cosas tomarán otra vez su libertad o anonimato, y volverán a ser ellas mismas, independientes, libres de la carga de mi memoria y de mi aliento, no lo sé.

_ Mis libros, mis escritos, mis fotos, mis discos, una colección de cosas, una casa con un olor particular, el ruido del río, los árboles, la puesta del sol, mi paisaje interior.

_ La luz.

_ Cuando llegue la muerte no argumentaré conmigo así que no sé lo que podré dejar y lo que me podré llevar.

_ Dejaré mi angustiada soledad.

_ Aunque la soledad es un tipo de belleza, quizá una belleza helada como la presencia de la muerte. Dejaré de sentirme sola, para sentirme parte de un universo extraño.

_ Creo que como yo, tantas mujeres han decidido no tener hijos quizá como causa de una revolución interna, contra no solo ante una sociedad interna, o fascista sino, toda sociedad como forma de brutalidad, y poder organizarnos, espero que yo sea una constancia de ello después de mi muerte.

_ La procreación no es la identidad de mi feminidad, no dejaré hijos no, pero sí una atención continua, que ocupa todos mis días y mis noches, un susurro.

_ Si pienso en la forma en que nacemos, nacer es entrar en contacto con el mundo de una forma brutal, horrorosa, extrema, y la muerte es perder el contacto con el mundo, para siempre, de una forma brutal, extraordinaria, única, y horrorosa.

_ ¿Qué podré dejar de trascendente, o de maravilloso, para que la gente y las cosas me sigan lo más pronto posible?

un género de representación de la realidad que se basa o se refiere a documentos. La variedad en el tratamiento del material documental ha supuesto la aparición de sus diversos subgéneros, desde el supuestamente más puro o menos intervencionista hasta el documental de autor, el cual logró introducirse poco a poco en el territorio de las artes visuales hasta obtener el gran éxito de nuestros días. Tanto es así que, el pasado 2007 en el Pabellón de España de la 52ª Bienal de Venecia, el cineasta José Luis Guerin (Barcelona, 1960) presentaba su instalación “Los motivos de Berta”, realizada a partir de dos trabajos anteriores del autor, “Unas fotos de Sylvia” y “En la ciudad de Sylvia”.³² Este dato manifiesta la disolución de otras viejas fronteras, en este caso las del documental y el arte.

Pero si el documental ha logrado un hueco en el mundo de las artes se debe a la labor predecesora efectuada por el propio arte, que previamente abonó el terreno. Las más recientes son las propuestas de los 90, incluidas entre ellas las de este estudio, que se inmiscuyeron no ya en el terreno del documental sino en el de los documentos en sí. En concreto, nuestros proyectos comparten con el documental contemporáneo el empeño de referir el aquí y el ahora a través del testimonio vital de sus (nuestros) coetáneos. Nos encontramos así con documentos o testimonios vitales que, tras la previa solicitud correspondiente, el otro suministra al artista para la representación del otro mismo. En este sentido y en tanto que el arte protagonista de estas páginas aborda la vida del otro desde la perspectiva del otro, debiera mencionarse aquí cierto parecido entre éste y el denominado *docudrama*, un formato documental en el que los personajes reales se interpretan a sí mismos, aunque el primero carece del dramatismo añadido al que resulta tan proclive el docudrama. La realidad del otro es objeto y sujeto de este tipo de proyectos, una información que se ha reiterado



Molta gent que has conegut, o coneixes, segueix viva?

Doncs no, la veritat és que molta gent ja no està entre nosaltres i això et porta records de tristesa. Però també et queda el haver viscut amb aquestes persones.

(Entrevistador: -En la fotografia de la dreta tots els que apareixen estan morts)

Teresa Ferrer

hasta la saciedad en este texto, proyectos asimismo cimentados en documentos o testimonios vitales. ¿Pero representan por ello la realidad? Por nuestra parte y tal y como se mencionó en el capítulo inicial de esta tesis, cualquier representación detenta un carácter ficcional *per se*. Aquello que ciertamente varía entre los proyectos recogidos en estas páginas es la proporción realidad-ficción de la cual participa cada uno de ellos. En un reclamo extremo de la ficcionalidad se situaría el proyecto, al igual que la totalidad de su producción, de S. Calle.

“Converses al carrer Francesc Moragas” (2001)³³, del tándem Dalmau-Górriz (Santa Coloma de Gramanet, Barcelona, 1957/1961) constituye un ejemplo de aseveración de lo ficcional relativo a este tipo de trabajos. Este proyecto parte de una serie de diálogos mantenidos con diversos individuos residentes en la calle del mismo nombre del municipio barcelonés de Santa Coloma de Gramanet. Se origina, pues, de la interpelación de un otro, en este caso un vecino, al coincidir la residencia de los artistas con el enclave determinado para la intervención. La calle, anteriormente llamada Prosperidad, pasó a denominarse Francesc Moragas a cambio de la entrega de una cartilla de ahorros “con diez pesetas para cada niño”³⁴ residente, según el testimonio de Celia Guillem recogido en el proyecto mismo. El nuevo nombre corresponde al de otro antiguo morador de la calle y fundador de una influyente caja de ahorros catalana. Sin embargo, pese a tomar como punto de arranque unas conversaciones con el otro, los artistas a continuación construyen todo un significado que poco o nada guarda relación con el otro o con la calle misma. Del mismo modo en que cambia la denominación de la calle, los artistas hacen lo propio con el significado del compendio de testimonios de acuerdo con un guión literario que obliga al participante a pronunciarse acerca de la humanidad, de la micro y la macrohistoria y, sobre todo, acerca de la tiranía de las ideologías

Imagen 32
Dalmau-Górriz,
“Converses al carrer
Francesc Moragas”,
2001.



Imagen 33
Dalmau-Górriz,
"Converses al carrer
Francesc Moragas",
2001.



¿Por qué utilizan estos personajes en esta imagen?

La respuesta es sencilla, quizás Gerhard Richter no tenía estos modelos tan sugerentes cuando hizo sus 48 retratos. Nosotros sí hemos tenido la oportunidad de poder contar con ellos en esta serie de retratos del 2001.

Jordi

y del autoritarismo de la representación *per se*, participando de esta, claro está, el arte mismo. A través de "Converses al carrer Francesc Moragas", Dalmau-Górriz inciden sobre la cautela que debe dirigirnos frente a todo tipo de representación, la cual, en tanto que vinculada a una ideología cualquiera, modifica la información a su voluntad llegando incluso a falsearla, tal y como han establecido los artistas a través de esta propuesta.

Toda representación es, por tanto, ficción en sí misma. Más aún, como suscitan varios aciertos de la década en cuestión, la propia realidad puede considerarse una ficción en sí misma. En fin, añadimos mayor desconcierto y, frente a él, el otro se erige de nuevo en la única de las certezas. En la cotidianeidad del otro este tipo de prácticas artísticas halla su contexto³⁵ más específico, lo que, a su vez, sustenta la resistencia por parte de los artistas a reducir este arte a la categoría de ficción. Aproximarse al otro e interpelarlo acerca de cómo vive y siente su lugar particular en el mundo asemeja una acción demasiado sencilla y laboriosa a la vez como para, acto seguido, en su representación, elucubrarla a través de construcciones perifrásticas. La voluntad de espejar la microhistoria del otro deviene inherente a esta tipología procesual, porque dicha voluntad esconde el deseo de descubrir el sentido, no ya sólo del arte sino de la propia existencia o de la tan vilipendiada realidad. En el otro *como última certeza frente al desconcierto*³⁶ radica *el significado de la opción*³⁷ del quehacer artístico de este estudio.



Diversidad testimonial bien atendida y bien entendida

Este significado de la opción se manifiesta de manera excepcional en la consecución del “Living solo” de Salinger, que protagonizaba el capítulo quinto. Recuérdese como la artista toma el registro fotográfico de sus testimonios con el apoyo del vídeo para captar sus correspondientes relatos vitales. Salinger extrema las precauciones con los documentos, en primer lugar, puesto que reconoce el valor de tan privilegiadas concesiones y, en segundo lugar, porque, aún y siendo conocedora de las dificultades que entraña cualquier transmisión testimonial, la artista desea mantenerse fiel a la reproducción de las mismas. En “Living Solo”, Salinger se nos muestra hartamente consciente de capturar muestras de la realidad del otro, más que para su representación como tal, para que éstas lo representen en una sociedad que lo infravalora o lo silencia.

Su predisposición hacia el otro implica un respeto y una humildad sin igual, por no decir que encierra cierta reverencia hacia las personas entendidas así como el último resquicio de la humanidad. El otro, en cierto modo, se idolatra. Así lo indica la inclinación de los artistas, cuyas propuestas recoge esta tesis, si bien es cierto que en distinto grado: Calle expresa su preocupación por el otro invidente, al que se propone interpelar sobre lo bello en “Les Aveugles”³⁸; Wearing admite su admiración por la gente desde muy pequeña³⁹ en distintas conversaciones acerca de su “Signs...”; de la devoción de Cumming hacia su único testimonio en “Pretty Ribbons” ya hemos hablado en repetidas ocasiones a largo de este estudio; Corral entabla amistades entre los nuevos colaboradores de sus proyectos, y así sucesivamente.

Imagen 34
D. Cumming,
"Pretty Ribbons": 11
de abril de 1990.



De igual modo, la veneración por el otro significa la consideración hacia todas y cada una de las personas sin distinción. El otro es percibido como uno todo diverso y único en sí mismo. Así se entiende que todas las propuestas en general coincidan en una presentación pública que adopta el formato de galería de alteridades, atendidas todas y cada una de ellas con idéntico cuidado y esmero. Parece que los artistas reafirmen la idea de que, si la historia es la confluencia de muchas historias, para que “la historia de les arts (sigui) una veritable analogia de la historia humana”⁴⁰, entonces, todos y cada uno de los otros deben aparecer en ella representados con rigurosa igualdad. Ésta es la única manera factible de despejar alguna cuestión relativa a cómo repensar el otro en una sociedad sustentada al margen de las personas, y que sin embargo alienta millones de prejuicios respecto a las mismas.

La revisión de imaginarios

La desmantelación de los convencionalismos es uno de los principales propósitos de las propuestas que nos ocupan. Pero para acometer esta descomunal tarea, el artista precisa la adhesión de la mirada del público-espectador. Vida Yovanovich nos permite ejemplificar este aspecto. Dos de sus

propuestas se mencionan en esta tesis como obras de referencia⁴¹, motivo que nos permite tomar a Yovanovich como una más de las implicadas en la actitud aquí refrendada. La alusión se toma de una conferencia de la artista sobre su proyecto “Soledades Sonoras”, celebrada en la Facultad de Bellas Artes⁴² durante el curso académico 2006-07. Recuérdese que este trabajo se llevó a cabo gracias a una intensa colaboración entre la artista y varias reclusas de un centro penitenciario en México. Yovanovich concluyó su charla con una anécdota relativa a los trámites de solicitud de acceso a la prisión donde se hallaban encerradas las participantes. Dicho trámite implicaba una entrevista personal con el capataz de la prisión. Este señor, perplejo ante la inusual petición de una artista que solicitaba trabajar con un grupo de presas para la consecución de un proyecto artístico, formuló a Yovanovich una única pregunta: “-Pero, señora, ¿su propósito encierra alguna intención política que yo debiera conocer?”. A lo que la artista respondió: “-Quizás, la dirección más política que uno puede tomar es determinar hacia donde quiere dirigir la mirada de los demás”.

Con estas palabras de Yovanovich, la intencionalidad de estos artistas se torna irrefutable: hacer recaer la mirada del público-espectador sobre las formas de vida del otro a fin de repensarlo y así, en última instancia, de repensarnos. Éste es el gran propósito, como ya se ha apuntado, de las propuestas consideradas en estas páginas. ¿Conciencia social? ¿compromiso político? ¿empresa humana? Reciba el calificativo que reciba, este redirigir la mirada hacia las personas pretende reubicarlas en el lugar crucial que les corresponde en cualquier sociedad que se califique como humana. Pero perseguirá, sobre todo, repensar el otro a partir de lo que él nos muestra de sí, desde dentro, es decir, lo que en este estudio hemos dado en denominar la revisión o actualización de los imaginarios sociales o urbanos⁴³.

Quizás en el replanteamiento de estos imaginarios, el trabajo “Signs...” de Wearing debe forzosamente citarse de nuevo en estas conclusiones, por cuanto éste tiene de representativo, tal y como se mencionó, de una –nuestra– sociedad humana, urbana y contemporánea. Este proyecto nos ofrece una considerable variedad de la diversidad de posicionamientos individuales posibles frente a las coordenadas de nuestra época, al tiempo que insinúa las más graves carencias que ésta adolece. El máximo representante de la angustia desaforada que recorre “Signs...” lo advertimos en el varón de la imagen emblemática del proyecto, el hombre triunfador, bien parecido y con una indumentaria impecable que suscribe un inquietante “I’m desperated”. Sin embargo, a los gritos de alarma de tantos urbanitas frustrados, les responden otros firmantes de mensajes mucho más esperanzadores. Entre estos últimos baste destacar el que, a nuestro entender, encarna mejor el contrapunto al “I’m desperated”. Se trata del enunciado por la gran *mamma* italiana, de la versión napolitana del mismo “Signs...”: “Vi animizo per la nostra capacità di esseri cosí disponibili”⁴⁴. A este dicho se podrían adherir los artistas de este estudio.

Por otro lado, y como se recordará, la actualización de los imaginarios se abordó de manera específica en esta investigación con relación al proyecto “Mujer joven (99-01)” y a dos más de la misma M. López. El testimonio de Carmen, una de las colaboradoras de este trabajo, enuncia uno de los estándares, entre otros muchos, contra los que arremete esta propuesta:

“sóc una dona/però no sé molt bé que vol dir això/i això que sóc una trentanyera separada i mare de dos fills i em sembla que amb això ja he dit totes les etiquetes, els termes reduccionistes i simplistes amb els que es mou la nostra societat per calificar o catalogar la gent/...”

Destruir estereotipos a fin reconstruir un imaginario social desde la perspectiva que el otro tiene de sí mismo es uno de los objetivos que se pauta como base en este trabajo. El mismo testimonio nos revela la clave de lectura del proyecto al emplear el “On ne nît pas femme, on le deviene”⁴⁵ de Simone de Beauvoir. Con idénticas palabras, curiosamente, se abre el compendio de los registros testimoniales del proyecto “-MASCULINE/+FEMENINE (04-)”, también de López. Y en ese mismo principio fundamental se inscriben los participantes de la tercera propuesta de la mencionada trilogía de la artista, quienes aún y siendo hombres están deviniendo mujer. En este presupuesto encontramos el *quid* de cierta posibilidad de cambio, en la aceptación plena de que ser mujer, lo mismo que el ostentar cualquier otro tipo de condición, no es tanto un factor “natural” ni determinante sino más bien un constructo sociocultural que debe ser cuestionado.

La suma de las partes o de los testimonios compendiados desde dentro, en “Mujer joven (99-01)” y en “transs 2003-”, nos invitan a redibujar un imaginario de la feminidad, por ende también desde el interior. Y no sólo lo pretenden estas propuestas sino que igualmente contribuyen a repensar el imaginario femenino toda una serie de prácticas artísticas actuales que abordan cuestiones apremiantes para la mujer contemporánea. Obviamente, no cabe atribuir el mérito a una sola iniciativa; en cambio, será la suma de todos aquellos trabajos acometidos por mujeres artistas el proceso que posibilite la revisión y reformulación⁴⁶.

En un intento de ir más allá, y sumar aún más, se articulan trabajos que cotejan dicho imaginario tanto desde dentro y desde afuera. En esta última línea se halla “-MASCULINE/+FEMENINE (04-)”. En este contraste de opiniones debe descansar toda actualización de los imaginarios que se pretenda verdadera y que contribuya a repensarnos a fin de poder proyectar un futuro más ecuánime para todos sin excepción.

Inmersión y repercusiones sociales de un proyecto plástico

Precisamente el último capítulo de esta tesis revisa el proyecto “Saját szemmel/inside out” del colectivo Big Hope, porque éste nos invita a ese diálogo imprescindible entre los de dentro y los de afuera, y aún y elucubrar sobre un imaginario radicalmente distinto al perfilado por “Mujer joven (99-01)”. Pero, antes de recordar que “Saját szemmel/inside out” se diseña expresamente desde una variedad de intervenciones plásticas o tácticas destinadas al encuentro real entre una pequeña comunidad y la sociedad en la cual se inscribe y a la cual se adscribe, permítase algunas consideraciones más sobre por qué este proyecto se sitúa en el punto final de nuestro recorrido.

Considerado “Saját szemmel/inside out” por sí solo, debe destacarse como este trabajo redimensiona las concepciones tanto de proyecto, como de imaginario y, por supuesto, de



Imagen 35
Gillian Wearing,
"Signs...", 1992-93:
"Os admiro por vuestra
gran disponibilidad".

coautoría sostenidos hasta el momento. En relación a la concepción de proyecto, puede calificarse este trabajo como un proyecto de proyectos, pues cada uno de los treinta *sin techo* participantes emprende su propio microproyecto particular dentro del marco conceptual de la propuesta madre: "Saját szemmel/incide out". Por lo que se refiere la revisión de imaginarios, genera también lo que puede entenderse como un imaginario de imaginarios, al trazar cada uno de los *homeless* implicados el suyo propio, que sumado a los demás actualiza uno mayor a considerar. Y en cuanto a la coautoría, ésta se otorgaba a los colaboradores de los proyectos revisados hasta la fecha, como una contribución a la obra en calidad de testimonio. Mientras que en este caso concreto, tal y como se recordará, cada uno de los treinta colaboradores de la propuesta son efectivamente coautores, en tanto que portadores testimoniales, pero también y a un mismo tiempo, como compiladores de su correspondiente subserie de testimonios. Es decir, el colaborador de "Saját szemmel/incide out" actúa al unísono como testimonio y como captor de otros testimonios.

Asimismo, esta propuesta rebosa plasticidad, tal y como se apuntó en el séptimo capítulo, tanto en el plano formal, con el trazo de las diversas tácticas⁴⁷ o intervenciones, como en el plano conceptual, a través de la negociación o el diálogo permanente con el otro. El diálogo o la conversación⁴⁸ se erigen en el intercomunicador esencial para con el otro. En este proyecto, lo mismo que en los restantes, la conversación se concibe un instrumento fundamental para la confección del proyecto.

La conversación se inicia con el otro específico, no obstante busca traspasar esa relación íntima que se establece entre el artista y el otro determinado e insertarse en un debate público para lograr que su reverberación alcance los fundamentos mismos de nuestro pensamiento. Sólo en el plano del intelecto puede obtener cierta efectividad la práctica artística y, sólo desde él, éste puede repercutir positivamente en terceros, siempre y cuando esa posibilidad exista.

Para finalizar estas conclusiones, el principal objetivo de esta tesis consistía en introducir en el ámbito de la investigación de las artes esta particular manera de proceder o actitud artística de los 90, que bien pudiera preludiar una historia distinta de la escrita hasta hoy sobre la manera de vivir y sentir de nuestros coetáneos. Se trataría de una historia, por qué no, esbozada por el arte mismo, a través de aquel poder atribuido a la imagen ya por Walter Benjamin y reafirmado por John Berger tal como sigue:

“Si el nuevo lenguaje de las imágenes se utilizase de manera distinta, éstas adquirirían, mediante su uso, una nueva clase de poder. Podríamos empezar a definir con más precisión nuestras experiencias en campos en los que las palabras son inadecuadas (la vista llega antes que el habla). Y no sólo experiencias personales, sino también la experiencia histórica esencial de nuestra relación con el pasado: es decir, la experiencia de buscarle un significado a nuestras vidas, de intentar comprender una historia de la que podemos convertirnos en agente activos”⁴⁹.

En otras palabras, “una persona o una clase que es aislada de sus propio pasado tiene menos libertad para decidir o actuar que una persona o una clase que ha sido capaz de situarse a sí misma en la historia. He aquí la razón, la única razón, de que todo el arte del pasado se haya convertido hoy en una cuestión política”⁵⁰.

*lento pero viene
el futuro real
el mismo que inventamos
nosotros y el azar
cada vez más nosotros
y menos el azar*

lento pero viene
el futuro se acerca
despacio
pero viene

lento pero viene
lento pero viene
lento pero viene²⁰.



Imagen 36
 Big Hope, "Saját
 szemmel/incide out",
 1997-98: selección
 de imágenes de Farkas
 Zoltan.

NOTES

1. "Si el 'arte' y la 'vida' se han ido relacionando, a lo largo de este siglo, fundamentalmente de dos maneras posibles, en dos direcciones, y superada la primera, a saber, esa pretensión vanguardista de expandir los procesos artísticos hacia los contextos inmediatos de la cotidianidad, es decir, hacer que el arte se extienda y se propague hacia los territorios de la realidad y los *artistique*, acaso uno de los logros fundamentales de la tan traída y llevada expansión producida en los años setenta (...) haya sido justamente el procedimiento contrario, es decir, el haber conseguido introducir en los discursos artísticos buena parte de los recursos que constituyen lo que en otro momento habíamos denominado *territorios y experiencias de lo real*, así como la suma de las diversas experimentaciones procedentes de los ámbitos de la privacidad". Manel Clot en su texto "Figuras de la identidad. Relatos privados, dispositivos ficcionales y autobiografías retóricas", en el catálogo *Sophie Calle. Relatos*, Fundación "la Caixa", Barcelona, 1997, pág. 21.
2. Donigam Cumming en "Donigam Cumming. CONTINUITÉ ET RUPTURE", abril de 2000. Texto de la conferencia pronunciada por el artista con motivo la tournée francesa de idéntico nombre, una serie de tardes de vídeos organizadas por el Centre Cultural Canadiense y Tansat Vidéo, presentadas en París, Hérouville Saint-Clair, Strasbourg y Marsella, del 25 de octubre al 2 de noviembre de 1999. Véase http://www.hoschamp.qc.ca/article.php3?id_article=46, pág. 4. Traducción libre: "Su (mensaje) estaba vinculado al hecho de ser una mujer anciana. Nettie ha comprendido el impacto que podía causar lo que ella hacía sobre otras mujeres ancianas del mismo grupo social y ella estaba preparada para asumir el riesgo de ser criticada por ello".
3. Véase el documento audiovisual de nombre similar (Brigitte Cornand, *Christian Boltanski. Les archives de C.B.*, Centre nacional des arts plastiques/Centre Georges Pompidou).
4. Tamara Arroyo, "El sueño de habitar está superado", del proyecto "Despropiedades" (2003). Fotografía a color, 60x38 cm.
5. José Luis Brea en su texto "Año Zero, Distancia Zero", para el catálogo de la exposición "Anys 90. Distància Zero", celebrada en el Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994, pág. 59.
6. Rosa Martínez, "Sobre la física y la metafísica del tedio en la vida contemporánea". Catálogo *Sam Taylor-Wood. Five Revolutionay Seconds*, Fundació "la Caixa", Barcelona, 1997, pág. 6.
7. "Five Revolutionary Seconds VIH", 1997. Serie de 3 fotografías en color (118x791) y cinta de cassette. Del 12 de marzo al 13 de abril de 1997, Sala Montcada, Barcelona. Muestra comisariada por Rosa Martínez. El proyecto se inicia en 1995 con "Five Revolutionary Seconds HI" y hasta el año 2000 la serie cuenta con XV imágenes en total.
8. "Microecosistemas del arte" es una expresión conformada a partir de la parodia del mundo del arte esbozada por Juan Antonio Ramírez en su obra en *Ecosistemas y explosión de las artes* (colección Argumentos, Anagrama, Barcelona, 1994). Si para este autor, el mundo del arte constituye un ecosistema en el que las distintas especies luchan por albergar el máximo poder, lo mismo que en el mundo natural, cuando la artista ST-W se ciñe a una comunidad artística de una ciudad concreta a ésta hemos dado en llamar "microecosistema".
9. *Ecosistemas y explosión de las artes*, op. cit. nota 10, pág. 65.
10. Dominique Baqué, *La fotografía plástica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
11. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981 (1ª ed. 1973), pág. 26.
12. Retroproyección - proyección tv. Temporalización de 30 min. aprox., color, sonido, v.o. en inglés. Subtitulado en castellano. Este proyecto cuenta con un trabajo similar de la artista de 1994. Para "Trauma" el texto del anuncio en un diario era el siguiente: "Experiencias negativas o traumáticas de la infancia o de la adolescencia de las que quieras hablar en una película. Tu identidad estará oculta". "G.W. in conversation with Cal Freedman", catálogo de la exposición G.W., Londres, Serpentine Gallery, 2000.
13. Exposición "Sujeto", Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, celebrada del 10 de septiembre al 6 de diciembre de 2005. A partir de una idea original de Rafael Doctor se reúnen retratos sobre fondo neutro de veinticuatro artistas, algunos de ellos pertenecientes al fondo de la colección del propio Museo y junto a otros cedidos por colecciones privadas.
14. Paul Ardenne en "Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XXème siècle", incluido en VV.AA. *Pratiques Contemporaines. L'art comme expérience*, Ed. Dis Voir, París, 1999.
15. Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Chapms-Flammarion, París, 2004.
16. Paul Ardenne, "Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XXème siècle", en VVAA, *Pratiques Contemporaines. L'art comme expérience*, Ed. Dis Voir, París, 1999, págs. 9-54.
17. "Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XXème siècle", op. cit, nota 18, pág. 12.
18. "Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XXème siècle", op. cit, nota 18, pág. 13.
19. Consol Rodríguez y Eugeni Güell, "Deseo...anotaciones desde el itinerario", *Deseo*, Electa & Institut de Cultura del Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2001, pág. 19.
20. "Deseo...anotaciones desde el itinerario", op. cit. nota 20, pág. 20.
21. "Les représentants du peuple" (1990) es una propuesta de Marcelo Expósito, en colaboración con Miguel Angel Lombardo y que tuvo lugar durante cerca de seis meses en la región francesa de Haute-Marne. Con motivo del requerimiento por parte de "Art Públic. Calal 99/00" el artista preparó ex profeso la presentación pública de este proyecto suyo en formato de exposición oral y escrita. Ver más en la publicación *Art Públic. Calal 99/00. Projectes. Intervencions. Debats*, Ajuntament de Calaf, Calaf/Barcelona, 2001.
22. *Art Públic. Calal 99/00. Projectes. Intervencions. Debats*, po. Cit. nota 22, pág. 157. "Uno de los motivos para haber aparcado durante largo tiempo este proyecto, tiene que ver con mi insatisfacción por la incapacidad de encontrar anteriormente una forma de presentación de éste que diese buena cuenta de la amplitud de aspectos que la experiencia para mí supuso: un período vivencial intenso caracterizado por una multiplicidad de problemáticas y, sobre todo, dudas y retos. Para *Art Públic Calaf*, decidí que el tono a adoptar para la exposición oral de 'Les representants du peuple' debía ser marcadamente narrativo, una narración sencilla, muchos años después, construida no obstante sobre la base de una pluralidad de registros: aunando la rememoración personal con los datos -históricos, geográficos, sociológicos- objetivos, la narración lineal e impersonal con la reflexión y el análisis crítico".
23. "Deseo...anotaciones desde el itinerario", op. cit. nota 20, pág. 20.
20. En referencia a la movilidad Güell se pronuncia con las palabras siguientes: "Ya al principio, "Deseo" nos supuso un cambio en la manera de hacer, un giro, un traslado del taller, o del estudio,

a la calle. Hemos sido, ante todo, experimentadores, y hemos tenido que ser increíblemente móviles, creativamente móviles, cambiar de terreno y cambiar de territorio de manera continuada...”.

24. “Deseo...anotaciones desde el itinerario”, op. cit. nota 20, pág. 25.

25. Rein Wolfs en *Alicia Framis, Works 1995-2003*, editado por Lilet Breddels y publicado por Artimo, Amsterdam, 2003, pág. 21.

26. *Gilliam Wearing. Fally History*. Film and Video Umbrella/ Maureen Paley, Londres, 2007.

27. “Donigan Cumming. CONTINUITÉ ET RUPTURE”, op. cit. nota 2, pág. 4.

28. “Donigan Cumming. CONTINUITÉ ET RUPTURE”, op. cit. nota 2, pág. 4.

“C’est ainsi. Je me suis déplacé d’un projet à l’autre d’une manière assez instinctive. Lorsque j’ai commencé à travailler sérieusement avec Nettie Harris, il s’agissait de la regarder, après l’avoir regardée pendant six ou sept ans j’ai réalisé qu’elle devenait vraiment vieille et à quel point j’étais impliqué dans ce processus. Étant plus jeune, je trouvais important de changer et de faire quelque chose de nouveau. Maintenant, j’accepte le fait d’être conduit par des questions majeures et non résoudre auxquelles je réponds différemment à des époques différentes de ma vie. C’est très étrange mais cette prise de conscience semble avoir mené à plus d’experimentation plutôt qu’à moins”.

29. “Donigan Cumming. CONTINUITÉ ET RUPTURE”, op. cit. nota 2.

30. Manel Clot en “Figuras de la identidad. Relatos privados, dispositivos ficcionales y autobiografías retóricas”, op. cit. nota 1, o Rosa Olivares en “Sobre el vicio de mirar”, *Miradas impúdicas*, Fundació “la Caixa”, Barcelona, 2000.

31. VV.AA., *Pratiques contemporaines. L’art com a experience*, Vis Voir, París, 1999.

32. Bajo el título de “Las mujeres que no conocemos”, José Luis Guerin presenta una reorganización de este material en el Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona (CCCB), del 22 de enero al 30 de marzo de 2008. Tres formatos diferentes alrededor de una misma temática: “la reflexión acerca del retrato femenino, el tiempo en fuga y la propia creación cinematográfica”, según José Arce. La instalación del CCCB incorpora un nuevo trabajo respecto a la versión de la cita italiana: se trata de la pieza “Nosotros, los otros”, un *work in progress* que el autor inició en 2004, realizado a partir de imágenes tomadas en museos y centros culturales del mundo. Véase <http://www.cccb.org/ca/album?idg=18748>.

33. El proyecto “Converses al carrer Francesc Moragas”, de Dalmau-Górriz, fue expuesto en el Centre Cultural Can Sisteré del 20 de diciembre de 2001 al 20 de enero de 2002, Santa Coloma de Gramanet.

34. *Converses al carrer Francesc Moragas*. Dalmau-Górriz, Centre Cultural Can Sisteré, Santa Coloma de Gramanet (Barcelona), 2001.

35. Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, París, 2004.

36. Retomando de nuevo las palabras de Mira, “Nuevos nombres”, op. cit. nota 2 de la introducción.

37. Gillo Dorfles, *Del significado a las opciones*. Palabra en el Tiempo, 75, Lumen, Barcelona, 1972.

38. Ver capítulo primero sobre “Los ciegos” de Calle.

39. Ver capítulo segundo, sobre “Signos...” de Wearing.

40. Eulàlia Bosch, *El plaer de mirar. El museu del visitant*, ACTAR, Barcelona, 1998, pág. 7.

41. El primer proyecto de Yovanovich, “Cárcel de los sueños”, se utiliza de comparativo del proyecto de Cumming “Pretty Ribbons” (ver capítulo X). El segundo proyecto de esta artista es “Soledades Sonoras” sobre el que versa el suceso de estas líneas y que aparece citado como obra de referencia en el capítulo X.

42. Vida Yovanovich durante una conferencia llamada “Soledades Sonoras”, celebrada el 9 de mayo de 2007, en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. La charla estaba programada dentro del Calendario de Seminarios y Talleres vinculados al proyecto *Art, dones, femanisme i perspectives de gènere*. *Assignatures de Lliure Elecció Pura en el Currículum de l’Ensenyament de Belles Arts de la Universitat de Barcelona*.

43. *Imaginarios urbanos*. Armando Silva, Arango Editores, Colombia, 2006

(1ª ed. 1992). Silva propone en esta publicación una teoría estética y simbólica de la ciudad, centrada en el estudio de la cultura como urbanización, en tanto que la interconexión del planeta y su funcionamiento global no responden ya a las pautas del denominado mundo global, sino al planteamiento *sui generis* de una urbe total. De ahí que las representaciones colectivas de los imaginarios reciban el calificativo no ya de sociales sino de urbanos. Éste es el matiz al que se alude en el texto.

44. VV.AA., *Gilliam Wearing*, Phaidon, London, 1999, pág. 97. Traducción libre: “Me admira nuestra capacidad de estar así de disponibles”.

45. Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, cátedra, Barcelona, 2005 (1ª ed. 1949). Traducción libre: “Una no nace, sino que se convierte en mujer”.

46. Artistas que no es que sean feministas, como se les imputa, sino que más bien hablan desde otro punto de vista al que impera e igualmente abordan temáticas de un interés particular para las mujeres.

47. Michel de Certeau, “De las prácticas cotidianas de oposición”, en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, págs. 391-425. Sobre la diferencia entre estrategia y táctica, M. de Certeau propone una iluminadora distinción que tal vez podría servirnos de pauta. “La estrategia –dice Certeau– postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas”. Al contrario, “la táctica no tiene más lugar que el del otro; debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña”. *Olvido... ¿táctica o estrategia? A propósito de la obra de Neli Ruzic*. La misma definición de táctica nos conduce hacia la revalorización de la cotidianidad, o conjunto de tácticas, de modos de hacer, que se insertan en un sistema de relaciones sociales concreto.

48. Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, Pre-textos, Valencia, 2004

(1ª ed. Flammarion, París, 1977).

49. John Berger, *Modos de ver*, Colección Comunicación Visual, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, pág. 41.

50. *Modos de ver*, op. cit. nota 50, págs. 41-42. A continuación J. Berger menciona que muchas de las ideas de su ensayo provienen de otro ensayo publicado cuarenta años atrás, “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica” de Walter Benjamin.

51. “Lento pero viene” en Mario Benedetti, *Canciones del más acá*, Visor, Madrid, 1989, págs. 112-13.

Bibliografia

Obras de referencia

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, Champs-Flammarion, París, 2004.

AUGÉ, Marc, *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998.

AUSTER, Paul, *Leviatán* (trad. Maribel de Juan), Anagrama, Barcelona, 1993.

AZARA, Pedro, *Imagen de lo Invisible*, Anagrama, Barcelona, 1992.

BERGER, John, *Modos de ver*, colección Comunicación Visual, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

BERGER, John & TRIVIER, Marc, *Esa belleza*, Bartleby Editores, Madrid, 2005.

BAQUÉ, Dominique, *La fotografía plástica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2007 (1ª ed. Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980)

BOSCH, Eulàlia, *El plaer de mirar. El museu del visitant*, ACTAR, Barcelona, 1998.

BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 2001.

FREELAND, Cynthia, *Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 2004.

FRANCASTE, Galiene & Pierre, *El retrato*, Cátedra, Madrid, 1978.

GUIBERT, Hervé, *CIEGOS*, Bassari, Vitoria, 2004 (1ª ed. Éditions Gallimard, 1985).

COMBALÍA, Victoria, *La poética de lo neutro*, Random House Mondadori, Barcelona, 2004 (1ª ed. 1975).

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire, *Diálogos*, Pre-textos, Valencia, 2004 (1ª ed. Flammarion, 1977).

DELGADO, Manuel, *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Anagrama, Barcelona, 1999.

DELGADO, Manuel, *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Anagrama, Barcelona, 2007.

DORFLES, Gillo, *Del significado a las opciones*, colección Palabra en el Tiempo, 75, Lumen, Barcelona, 1972.

ECO, Humberto, *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona, 2004.

EWING, William A., *El cuerpo*, Siruela, Madrid, 1996.

FELSHIN, Nina, *¿But this is art? The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle, 1995.

FERNÁNDEZ ARENAS, José (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, colección Palabra plástica, 10, Anthropos, Barcelona, 1988.

GUIBERT, HERVÉ, *Ciegos*, Bassari, Vitoria, 2004.

KUNDERA, Milan, *La insoportable levedad del ser*, Tusquets, Barcelona, 1986.

LACY, Suzanne, *Mapping de Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.

LINDEMAN, Adam, *Coleccionar arte contemporáneo*, Taschen, China, 2006.

MAILLARD, Chantal, *La razón estética*, Laertes, Barcelona, 1998.

MARINA, José Antonio, *Crónicas de la ultramodernidad*, Anagrama, Barcelona, 2000.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Ecosistemas y explosión de las artes*, colección Argumentos, Anagrama, Barcelona, 1994.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *CORPUS SOLUS. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003.

RAMÍREZ, Juan Antonio y CARRILLO, Jesús (editores), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, colección Ensayos Arte, Cátedra, Madrid, 2004.

SARAMAGO, José, *Ensayo sobre la ceguera*, Santillana, Madrid, 1996.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine De, *El petit príncep*, Salamandra, Barcelona, 2001.

SERRAT, Albert, *PNL per a docents. Millora el teu coneixement i les teves reaccions*, Graó, Barcelona, 2005.

SILVA, Armando, *Imaginario urbanos*, Arango Editores, Colombia, 2006 (1ª ed. 1992).

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981 (1ª ed. 1973).

TUSQUETS BLANCA, Oscar, *Todo es comparable*, colección Argumentos, Anagrama, Barcelona, 1998.

VAA, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

VAA, *Pratiques Contemporaines. L'art comme expérience*, Ed. Dis Voir, 1999.

VAA, *PressPlay contemporary artists in conversation*, Phaidon Press Limited, Londres, 2005.

VAA, *Proyectar imaginarios* (compilador: Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura, Universidad Nacional de Colombia), IECO/Universidad Nacional de Colombia & Sociedad Cultural La Balsa, Bogotá, 2006.

VAA (coordinación J. A. Nieto), *Transexualidad, transgenerismo y cultura*, Talasa, Madrid, 1998.

Catálogos de exposiciones

Adrian Piper. *Desde 1965*, Macba/Actar, Barcelona, 2003.

Alicia Framis, *Works 1995-2003*, editado por Lilet Breddels y publicado por Artimo, Amsterdam, 2003.

Art Públic. *Calal 99/00. Projectes. Intervencions. Debats*, Ajuntament de Calaf, Barcelona, 2001.

Angel Corral. *Revelat-s*, Fundació Espais d'art contemporani en colaboración con del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Girona, 2005.

Anys 90. *Distància Zero*, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.

Converses al carrer Francesc Moragas. Dalmau-Górriz, Centre Cultural Can Sisteré, Ajuntament de Santa Coloma de Gramanet & Diputació de Barcelona, Santa Coloma de Gramanet, Barcelona, 2002.

Cronos. Pere Hormiguera, Actar & Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 2002.

Damien Hirst. *I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now* (monografía y pop-up book), Booth-Clibborn Editions, Londres, 1997.

Deseo, Electa & Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2001.

Diana Arbus, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986 (2ª ed.).

Diana Arbus. *Revelations*, Random House, Alemania, 2003.

Dias & Riedweg, Macba/Actar, Barcelona, 2003.

DO IT, editado por Hans-Ulrich Obrist, Revolver, Frankfurt/Main, 1993.

Douglas Huebler. *Variable, etc.*, Fons Regional d'Art Contemporani/Limosin Publications, Limoges, 1992.

El enigma de lo cotidiano, Casa de América, Madrid, 2000.

Francis Alÿs. *El centro histórico de la ciudad de México*, Macba/Turner, Barcelona, 2005.

Fémininmasculin: le sexe de l'art, Centre Georges Pompidou/Gallimard-Electa, París, 1995.

'Ficciones' documentales, Fundación "la Caixa", Barcelona, 2004.

Hashem El Madami: *Retratos de estudio y paseos fotográficos. Un proyecto en curso de Akram Zaatari y la Arab Image Foundation*, Fundación "la Caixa", Barcelona, 2007.

IN VITRO. *De les metodologies de la fertilitat als límits de la ciència*, Fundació Miró, Barcelona, 1992.

Jo Spence. *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*, Macba, Barcelona, 2005.

Living Solo. Adrienne Salinger, Andrews McMeel Publishing, Kansas City, 1998.

Marta Rosler: *posiciones en el mundo real*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona, 1999.

Mirades impúdiques, Fundació "la Caixa", Barcelona, 2000.

Pretty Ribbons. Donigan Cumming, edición de Hans-Michael Herzog, Edition Stemmler, Zurich, 1996.

Quórum, Institut de Cultura: La capella & Virreina exposicions/Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2001.

Reality and Motive in documentary Photography. Donigan Cumming, Canadian

Museum of contemporary Photography, Ottawa, 1986.

Registres i hàbits. Màquina de temps/ Imatges d'espai, Fundació Antoni Tàpies/Centro Galego de Arte Contemporánea/Actar, Barcelona, 2006.

Sophie Calle. Diputació Foral de Álava en colaboración con la Galería Luis Adelantado/ el Mundo País Vasco, Álava, 1994.

SOPHIE CALLE. *M'AS-TU VUE*, Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Paris, 2003.

Sophie Calle. Relatos, Fundación "la Caixa", Barcelona, 1997.

Sophie Calle & Paul Auster, *Sophie Calle: Double Game*, Violette Editions, Londres, 1999.

Temporada 2001. La capella, Institut de Cultura: La capella & Virreina exposicions/Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2001.

In My Room: Teenagers in Their Bedrooms. Adrienne Salinger, Chronicle Books, San Francisco, 1995.

Ulls clucs: Pere Formiguera, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2002.

Gillian Wearing, Fundación "la Caixa", Centro Galego de Arte Contemporáneo/Serpentine Gallery (Londres), Madrid, 2001.

Gillian Wearing, Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say, Interim Art, Londres, 1997.

Gillian Wearing. Family History. Film and Video Umbrella/ Maureen Paley, Londres, 2007.

Gillian Wearing, Phaidon, Londres, 1999.

Sam Taylor-Wood, Steidl Publishers, Göttingen, 2002.

Sam Taylor-Wood. Contact, Booth-Clibborn Editions, Londres, 2001.

Sam Taylor-Wood. Five Revolutionay Seconds, Fundació "la Caixa", Barcelona, 1997.

Sombras y señales/Shadows and signals. Renée Green, Fundació Antoni Tàpies, Edicions de l'Eixample, Barcelona, 2000.

Vida Yovanovich. Cárcel de los sueños, Centro de la Imagen/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997.

Artículos de revistas y periódicos

Capítulo I

BECKER, Bart, "Suite vénitienne", *High Performance*, invierno 1988, vol. 11, pp. 84-85.

CASANI, Borja, "Sophie Calle. Solo para tus ojos", *Sur Express*, octubre 1988, pp. 28-37.

COMBES, Muriel, "Une subversion vidéo de l'espace publicitaire de l'expérience : No sex last night de Sophie Calle", *Persistances*, primavera-verano 1996, 1, pp. 13-15.

COUTURIER, Elisabeth, "Sophie Calle recherche désespérément", *Beaux-Arts magazine*, diciembre 1994, 129, pp. 64-69.

DHELLEMMES, Bertram, "Sophie Calle ou la mise en réel de la fiction", *Tausend Augen*, noviembre 1996, 7, pp. 9-11.

PINCUS, Robert L., "Sophie Calle : the prying eye". *Art in America*, octubre 1989, 77, pp. 192-197.

SEMIN, Didier, "Sophie Calle, la limite comme expérience", *Art press*, 138, julio 1989, pp. 30-31.

Capítulo II

JUDD, Ben, "Untitled. Gillian Wearing. Signs...", *Interim Art*, Londres, 1997, postmedia.net

JUDD, Ben, "Interview with Gillian Wearing", *Untitled n° 12*, invierno 1996/97 pp. 4-5.

PRINCETHAL, Nancy, "Gillian Wearing, Private I," *Art in America*, volumen 91, 3, marzo 2003, pp. 100-105.

BONAVENTURA, Paul, "Profile: Wearing Well", *Art Monthly*, 184, marzo 1995, pp. 24-26.

BICKERS, Patricia, "The Young Devils", *Art Press*, 214, junio 1996, pp. 29-35.

ROBINSON, Dense, "Gillian Wearing au milieu de tout ça", *Art Press*, 266, marzo 2001, pp. 23-27.

SAVAGE, Jon, "Vital Signs", *Artforum Internacional*, volumen 32, marzo 1994, pp. 60-63.

DECTER, Joshua, "Elastic Realities: Grennan & Sperandio, Tiravanija, Tobier, Rhoades, Wearing", *Flash Art* (Internacional Edition), 195, verano 1997, pp. 110-13.

SLYCE, John, "Wearing a mask", *Flash Art* (Internacional Edition), 199, marzo/abril 1998, p. 91.

DEL RE, Gianmarco, "Confessions: Why would a businessman say 'I'm desperate'? A-Z of Gillian Wearing?", *Flash Art* (Internacional Edition), 199, marzo/abril 1998, pp. 89-90.

NEWMAN, Michael, "The demotic art of Gillian Wearing", *Parachute*, 102, abril/junio 2001, pp. 82-101.

WILLIAMS, Gilda, "The work of Gillian Wearing: wah-wah, the sound of crying or the sound of an electric guitar", *Parkett*, 52, 1998, pp. 146-54.

Capítulo III

OLIVARES, Rosa, "Una familia feliz", *Exit, Imagen y Cultura*, 20, noviembre/enero 2005. Disponible en <http://www.revistas culturales.com/articulos/9/exit-imagen-y-cultura/531/1/una-familia-feliz.html>

Capítulo IV

CUMMING, Donigan, "CONTINUITÉ ET RUPTURE", 2000, http://www.hoschamp.qc.ca/article.php?id_article=46.

CUMMING, Donigan & KOETZLE, Michael, "Pretty ribbons", *European Photography*, vol.17, primavera-verano 1996, p. 64.

HERZOG, Hans Michael, "The body/Le corps", *European Photography*, 59, primavera-verano 1996, edición y publicación de Andreas Müller-Phle, Göttinger, Alemania, pág. 17.

MURCIA, Marisela, "Diane Arbus", *Revista poética Almacén*, 2003, <http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/004030.html>.

WHITE, Jerry, "Donigan cumming: the future of documentary video, or the lack thereof", *Parachute*, 97, enero/marzo 2000, pp. 28-33.

Capítulo V

Salinger, Adrienne, "Body in negative space (1987)", *American Photographer*, 22 junio 1989, p. 18.

Capítulo VI

CARRETERO, Ángel, "Postmodernidad e imaginario. Una aproximación teórica", <http://aparterei.com>.

MILLÁS, Juan José, "Cuerpo y prótesis", *El Paseante. El cuerpo y la fotografía*, Siruela, Madrid, 1996, pp. 30-35.

REYERO, Carlos, "Parecer masculino", *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 219, Madrid, enero-junio 2006, pp. 30-43.

"Mujer y trabajo", Editorial, *La Vanguardia*, 8 de marzo de 2005.

Capítulo VII

ABILDGAARD, Dorthe, "Down and Out in Budapest and Vollsrose", *India Art*, abril 2001.

CANOGAR, Daniel, "Paisaje fin de siglo", *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, Año IX, 75, Madrid, febrero 1991, pp. 60-71.

COLEMAN, Sam. "Life on the Streets Turned Inside-Out", *Budapest Week*, 2-8 abril 1998, p. 23.

CROUSE, Charity, "Hungarian Homeless Capture Street Life", *StreetWise*, Chicago, 27 octubre-9 noviembre de 1998, p. 4. y p. 21.

HISLOP, Dominic, "Homeless Project", *Shedhalle* (revista y web que coincidieron con la conferencia de Zurich 'Moneynations: Border Economies', 23-25 de octubre de 1998).

MIKLÓS, Erhardt & RICHARDSON, Joanne, "The Art of Substraction", *Subsol*, <http://Subsol.c3.hu>, febrero de 2001.

Conclusiones

BELTRÁN, Mercé, "Pide un deseo", *Avui*, 24 marzo 2001.

DE LA VILLA, Rocio, "Para cuando ya nada importe", *Suplemento Culturas 260*, *La Vanguardia*, 13 junio 2007, p. 20.

MIRÓ, Jordi, "Escampada de desitjos a Barcelona", *Avui*, 3 abril 2001.

Mira Pastor, Enric, "Nuevos nombres", *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 143, mayo 1998, pp. 55-61.

OLIVARES, Rosa, "Faltas públicas, obsesiones privadas", *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, Año XV, 118-19, enero/febrero 1996, pp. 76-99.

SERRA, Catalina, "Deseo ser deseo", *El País*, 23 marzo 2001.

