



Con el paso del tiempo, 2005
Óleo sobre papel laminado en madera
60 x 60 cm. cada uno

Presencias, proyecciones y videoinstalaciones

♦ Pawel Anaszkiwicz

Hoy decidí ir al centro de la ciudad a comprar una campana de discos grabables, el principal soporte material del arte que practico. Para aprovechar el viaje me propongo ver la exposición de Marina Abramovic en el Laboratorio Arte Alameda.¹

Mientras conduzco el auto hacia el norte por el Viaducto Tlalpan miro las plantas, raquílicas y grises, que aún resisten la embestida del cemento y el asfalto junto a las vías del metro.

Dejo el coche cerca de la estación Chabacano y entro en el subterráneo. Mis periódicas visitas al centro y los viajes en metro me ponen en contacto con parte de la realidad de la ciudad de México. Observo los rostros y los cuerpos de las personas cansadas, en su lucha diaria por la sobrevivencia. Me bajo en San Juan de Letrán, siguiendo las espaldas encorvadas de la gente que sube por la escalera empinada en busca de una salida, a través de la cual se advierte una asoleada Torre Latinoamericana en perspectiva inclinada. La imagen es tan sugerente que la guardo en mi memoria y me hago la promesa de volver y grabarla en video.

Al ir entre los puestos de consumibles para computadoras me topo con Eric Gervais, un fotógrafo francés que, como yo, vive en México desde hace más de dos décadas. Me habla de sus últimos proyectos y sus clases de fotografía en Cuernavaca y, entusiasmado, me cuenta cómo en *Arte e ilusión*, el libro de Gombrich,² encontró la inspiración para varios ejercicios con sus alumnos. Hablamos también del autorretrato, el estudio de uno mismo como si fuera un desconocido. Eric es un buen artista y seguramente un maestro inspirador, pero no tiene grado académico, lo que lo descarta para impartir clases en universidades. Lo invito a comer pero tiene prisa; antes de irse me presenta a unos amigos que lo esperan.

Sigo caminando entre la multitud hacia la Alameda. Me doy cuenta de que el ritmo de mis pasos es distinto al de la gente que pasa alrededor porque yo no tengo prisa; descubro en sus miradas que me toman por un turista. Entro en una librería con la idea de preguntar por el libro del cual me habló Eric hace unos minutos; lo leí hace mucho y ya no lo recuerdo. Sorpresa: el encargado me lo trae casi

¹ Marina Abramovic, *Marina Abramovic: videoinstalaciones*, Laboratorio Arte Alameda/Fundación Mondrian, curaduría de Ramón Cohelo, México DF, 2008.

² Véase Ernst Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidon, Londres, 2008.

♦ Profesor investigador, Facultad de Artes, UAEM





de inmediato. Hojeo las páginas pero su estilo no me emociona tanto como para comprarlo.

Me asomo en la Galería al Aire Libre de la Plaza Juárez; siguen allí los retratos de mujeres.³ Hace unas semanas estuve en la inauguración. Atesoré en mi memoria la información que conseguí en ese momento: es posible imprimir imágenes digitales casi sobre cualquier superficie, por ejemplo, en placas de plástico con las cuales puede construirse una escultura para ponerse a la intemperie.

Entro a la exposición de Marina Abramovic. En la sala principal hay una fila de aproximadamente veinte monitores con los video-retratos de la artista en distintas épocas de su vida y en diferentes poses, incluido uno en el que acaricia algunas calaveras, pero lo pretencioso y narcisista del asunto es difícil de aguantar. En el fondo de la sala, dominando el espacio, está un video en el que aparece la artista montando un caballo blanco y ostentando una bandera blanca. Esta heroica imagen muestra a todo el mundo —sin la menor señal de ser una broma— que la autora se toma muy en serio a sí misma en el papel de luchadora por la paz.

El único video-instalación que en principio no me produce rechazo es un mosaico de monitores en la pared con 108 retratos de monjes budistas rezando y recitando mantras. Frente a éstos hay una fila de tumbonas invitando a la contemplación relajada de los rostros. Me pregunto si podrá *calentarnos* la fe de otros. Asocio esta fila de sillones

con el descanso de los pacientes en el sanatorio de *La montaña mágica*, de Thomas Mann. Me pregunto también si éste no será acaso un lugar de convalecencia espiritual. Sin embargo, siento otra vez un tono protagónico de la artista en la manera de presentar a esos monjes rezando, como si pretendiera diluir actos individuales en la multitud del mosaico. Me viene a la mente la forma respetuosa de mostrar individualmente los rostros de los monjes cartusianos, también rezando, en la película documental *El gran silencio*, de Philip Gröning, que vi hace poco.⁴ Por el contrario, Marina Abramovic reduce a los monjes budistas a la función mecánica de los molinillos sagrados y presenta a los actores en actitud similar a sus otras instalaciones, donde se pone a sí misma como figura central. La maestra que lo sabe todo... siempre presente.

Las didácticas instalaciones contra la violencia me hacen bostezar. Estoy cansado de esa repetición de narrativas políticamente correctas de artistas y curadores contemporáneos contra la violencia. Parece que comercian con ella como periodistas y vendedores de armas. Salgo de ahí con la profunda convicción de que debo cuidarme de ese tipo de creaciones artístico-didácticas.

En la actualidad, la mayoría de los artistas visuales gritan con sus obras para sobreponerse al omnipresente ruido visual e informativo, pero muy pocos se expresan en voz baja y contemplativa. En sus reflexiones sobre su quehacer artístico, el

³ Mikolaj Grynberg, *Muchas mujeres*, Secretaría de Cultura del Distrito Federal/Coordinación de Galerías Abiertas-Coordinación Institucional/Dirección General de Igualdad y Desarrollo Social/Embajada de la República de Polonia en México, México DF, diciembre de 2008.

⁴ Philip Gröning, *Into the Great Silence*, Zeitgeist Films, Alemania/Estados Unidos, 2006, 162 min. [Philip Gröning, *Die große Stille*, Philip Gröning Filmproduktion/Bavaria Film International/Ventura Film/Cine Plus Arte/Bayerischer Rundfunk/ZDF/Filmstiftung NRW/FFA, Düsseldorf, 2005, 162 min.]

compositor polaco Witold Lutoslawski escribió: “Me visitan a veces mis jóvenes colegas compositores [...] Me muestran sus partituras, escuchamos juntos grabaciones de sus obras. Conversando con ellos percibo su necesidad de consejo, de respuestas a las preguntas que los atormentan. En general eso se resume a un asunto fundamental, que se expresa en una sentencia que conmueve por su candor: *¿Cómo componer hoy?* Mi respuesta es al extremo sencilla y siempre la misma: *Escribe lo que tú mismo desearías escuchar*”.⁵

Navegando entre conceptos y perceptos

Los filósofos siempre han producido y siguen produciendo conceptos sobre el arte. Entre éstos, escojo aquellos que me convengan y ayuden a poner un poco de orden en mis reflexiones sobre el arte contemporáneo.

Así, por ejemplo, para mí son muy útiles los conceptos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes en su libro *¿Qué es la filosofía?* nos dan una definición de los productos de procesos creativos: la filosofía produce conceptos, la ciencia funciones y el arte bloques de sensaciones, un compuesto de perceptos y afectos.⁶ Ahí mismo afirman que el arte abstracto y el arte conceptual intentaron borrar las fronteras entre arte y filosofía.

El arte abstracto trata de desmaterializar la sensación al volverla materia espiritual de las esen-

cias, como podemos ver en los textos y pinturas de Kandinsky o Mondrian; tal vez no una sensación relacionada con el árbol o el paisaje, pero sí aquella otra relacionada con la esencia del árbol o el paisaje. En otras palabras, el arte abstracto no abandona el plano de composición material; en ese plano compone las sensaciones de los conceptos.

El arte conceptual practicado hoy día surgió, según estos autores, del acercamiento del arte con el lenguaje.⁷ Como afirma Tony Godfrey en *Arte conceptual*, ese arte trata sobre las ideas y significados más que sobre las formas y la materia.⁸ El arte conceptual existe en la mente de los espectadores en forma de pensamientos; de allí su acercamiento con el lenguaje. Es ilustrativo el nombre de un importante grupo de artistas de esa corriente: Arte y Lenguaje, fundado en Nueva York en los años sesenta del siglo pasado. La materia de la filosofía es también el lenguaje; entonces, surge la cuestión acerca de la función de éste y su diferencia en el arte y la filosofía. Según los citados filósofos franceses, se trata de un intento por desmaterializar el plano de composición del arte, volverlo informativo, como un diccionario, para acercarlo al plano de inmanencia de la filosofía.⁹ La decisión de materializar la información está en manos del espectador que decide si ésta es arte; en otras palabras, si esos conceptos le producen sensaciones.

⁵ Witold Lutoslawski, *Postscriptum*, Zeszyty Literackie, Warszawa, 1999, pp. 65-66.

⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama (Colección Argumentos), Barcelona, 1993, p. 30.

⁷ *Ibid.*

⁸ Véase Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon, London, 1998.

⁹ Sobre el plano de inmanencia de la filosofía, véase en particular los capítulos 1, 2 y 3 de la primera parte, “Filosofía”; sobre el plano de composición del arte, el capítulo “Percepto, afecto y concepto” de la segunda parte, “Filosofía, ciencia lógica y arte”, en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es...?, op. cit.*, pp. 19-85 y 164-201.



En los últimos años, entre la gente vinculada con el arte —artistas, curadores, críticos de arte, periodistas, entre otros—, prevalece la opinión de que el arte contemporáneo producido en soportes electrónicos se relaciona necesariamente con los paradigmas artísticos y filosóficos actuales, a saber, arte conceptual, deconstrucción, antiplatonismo, inmanencia, y que conceptos como belleza, espíritu, alma y trascendencia están vedados para tales medios. La obra de dos artistas norteamericanos de video, Gary Hill y Bill Viola, ambos nacidos el mismo año (1951) y mundialmente famosos, parece mostrar que tales opiniones son falsas y carecen de fundamentos. La obra de Hill se relaciona efectivamente con el arte conceptual, el lenguaje y los paradigmas filosóficos actuales (es ilustrativo el título del libro sobre sus videoinstalaciones: *Imaginando la mente más cercana que los ojos*);¹⁰ sin embargo, en muchos casos muestra actitudes críticas y no puramente ilustrativas. Por ejemplo, en uno de sus videos aparece el filósofo francés Jaques Derrida —ateo confeso— leyendo un texto apócrifo de la Biblia. La obra de Viola, en cambio, se relaciona claramente con la imagen y los conceptos de la trascendencia, incluso con los cánones de la pintura religiosa en su trabajo más actual. Al respecto, también es bastante ilustrativo el título

de un ensayo del filósofo español Félix Duque, publicado en 2005: “Bill Viola *versus* Hegel. Tecnoiconodulía contra lógica iconoclasta”.¹¹

Para analizar la obra de estos dos prominentes artistas de video desde la perspectiva de sus relaciones con los paradigmas artísticos y filosóficos de hoy, es clave la relación de la imagen con la palabra, escrita o hablada. Para Wittgenstein, nuestro mundo depende de la habilidad de interpretación verbal; éste es más amplio para los que tienen mayor capacidad de uso de las palabras.¹² Las imágenes tienen sentido en la medida en que se mantiene la esperanza de que puedan ser interpretadas verbalmente (primacía del lenguaje sobre la imagen). Totalmente distinta es la postura de Rudolf Arnheim, para quien captamos las imágenes sin interpretarlas y solamente después nos servimos del lenguaje verbal. Nuestro mundo se enriquece en la medida en que abundan las imágenes sin interpretación verbal (primacía de la imagen sobre el lenguaje).¹³

En el capítulo “Arte y filosofía” del *Manual de inestética* de Alain Badiou,¹⁴ se presentan tres esquemas de relación entre imagen artística y lenguaje filosófico: el didáctico, el romántico y el clásico. En el primer esquema la verdad del arte viene de afuera. Esa sería, por ejemplo, la relación

¹⁰ Véase Theodora Vischer (ed.), *Gary Hill: Imagining the Brain Closer than the Eyes*, Museum für Gegenwartskunst Basel/Hatje Cantz Verlag, Basel/Ostfildern, 1995.

¹¹ Félix Duque, “Bill Viola versus Hegel. Tecnoiconodulía contra lógica iconoclasta”, en Donald Kuspit (ed.), *Arte digital y videoarte*, Círculo Bellas Artes, Madrid, 2006, pp. 139-206.

¹² Véase Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, Basil Blackwell, 1967.

¹³ Véase, por ejemplo, Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1986.

¹⁴ Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford, 2005, pp. 2-8.

del arte conceptual con la filosofía de la deconstrucción: el arte en posición de subordinación respecto a la filosofía o al dogma ideológico —tal es el caso también del arte socialista-marxista. En el esquema romántico, parece que solamente el arte es capaz de revelar la verdad; es el cuerpo mismo de la verdad. En este esquema la filosofía parece jugar el papel del padre distante, y el arte, el de un sufriente hijo que salva y redime. Por ejemplo, la hermenéutica de Heidegger es romántica: el verdadero aventurero del lenguaje-pensamiento es el poeta; el filósofo solamente ayuda a comunicar sus logros; su posición es subordinada a la del poeta. En el tercer esquema, el arte del siglo XX es subordinado al psicoanálisis como canal de transferencia, abriendo paso a lo simbólico en el plano de inmanencia de la realidad.

Estos tres esquemas de relación entre el arte y la filosofía, o de la imagen artística con el lenguaje filosófico, no fueron modificados en el siglo XX y hoy parecen ya inadecuados. Así, una de las tareas presentes de la filosofía sería elaborar una nueva categoría que relacione arte y filosofía. Hoy como antes se produce mucho arte de mala calidad o, más bien, algo que pretende ser arte. Me arriesgo a decir que actualmente, entre los más grandes pecadores, se encuentran los productores de arte conceptual y sus cómplices, curadores y críticos. A mi juicio, su mala conducta consiste en ser didácticos, en ilustrar conceptos, sean filosóficos,

políticos, sociológicos o de otro tipo. Siguiendo los pensamientos de Badiou podemos decir que el arte produce verdades artísticas y la filosofía verdades filosóficas, y ambas son verdades diferentes. La relación recíproca entre arte y filosofía es enriquecedora en la medida en que rompe los esquemas de sus formas creativas, pero puede ser perniciosa cuando el arte intenta reemplazar en sus funciones a la filosofía, y viceversa.

Badiou muestra que la filosofía puede aprender de los artistas: “La modernidad de Pessoa yace en proyectar la duda sobre la pertinencia de la oposición de Platón/anti-Platón. El objetivo del pensamiento-poema no es ni lealtad al platonismo ni a su reversión. Eso es algo que nosotros los filósofos tenemos todavía que comprender a fondo. Por ello nuestro pensamiento todavía no es digno de Pessoa. Ser digno de Pessoa significaría aceptar la coexistencia de los espacios de lo sensible y de la idea sin conceder nada a la trascendencia de uno”.¹⁵

A partir del análisis de la práctica del arte contemporáneo y de los textos filosóficos sobre arte actual, queda claro que para mantener a flote mi exploración debo guardar distancia tanto del didáctico arte conceptual como del icono religioso de las videoinstalaciones de Bill Viola.

La pesca

Estoy tomando café y observo distraídamente a mis gatos jugar con el haz de un rayo del sol ma-

¹⁵ *Ibid.*, p. 44.



ñanero que se filtra entre las cortinas. Examinó la superficie de su piel, que se mueve cambiando su topografía bajo los impulsos de músculos, tendones y huesos. Hace unos días presenté a mis alumnos del Taller de Planos y Perspectivas la película *Al azar, Baltazar*, de Robert Bresson,¹⁶ para ejemplificar perspectivas figuradas; se trata de la misma situación vista desde la perspectiva de dos personajes cuyas vidas transcurren de manera paralela: un humano (una joven) y un animal (un burro).

Recuerdo una toma al principio de la película, donde la negra piel del animal rellena todo el encuadre y la mano blanca de la joven se desliza diagonalmente sobre su superficie, acariciándola. Al final hay otra toma con un acercamiento a la piel del mismo burro, ya viejo, con un chorrillo de sangre que fluye desde una herida causada por una bala. La momentánea fijación en la piel, en la superficie del cuerpo, me recuerda que leí algunos textos sobre estética postmoderna que tratan el mismo tema; entre otros, uno del sociólogo Zygmunt Bauman, acerca de las pretensiones del individuo en la cultura actual por alcanzar un equilibrio, deslizándose sobre las superficies de la vida como lo hace un surfista sobre las olas del océano. Para ambos, el peor enemigo es la profundidad que acaba con un momento de gracia.¹⁷

En el libro fundacional de la arquitectura postmoderna, *Aprendiendo de Las Vegas*, los autores otorgan mayor importancia a la superficie que a la estructura, tan querida por los arquitectos modernos, para quienes la buena arquitectura resaltaba la honestidad de presentación de su estructura y funcionalidad.¹⁸ En este caso, los ejemplos sobresalientes de una y otra estética serían los edificios de dos museos de arte contemporáneo: el Centro Georges Pompidou, de París, y el Museo Guggenheim, de Bilbao.

La piel del animal o la humana y sus productos, como el pelo, la pelusa y las uñas, se volvieron un tema recurrente en la producción de los artistas visuales contemporáneos. Por ejemplo, casi cada año, dentro del curso que imparto sobre construcción y *collage*, alguna de mis alumnas presenta algún proyecto de producción de objetos a partir del cabello humano. Son como residuos de nuestra existencia con un dejo de trascendencia, y más perdurables que otros de nuestros tejidos. En la mayoría de las exposiciones contemporáneas, cuando se utiliza la piel de animales y a veces de humanos, ésta se exhibe muerta. Como excepción se pueden señalar algunas obras realizadas dentro del campo del *bioart* por el artista brasileño Eduardo Kac o el australiano Stelarc. En su película

¹⁶ Robert Bresson, *Au hasard Balthazar*, Argos Films, Francia, 1966, 95 min.

¹⁷ Véase Zygmunt Bauman, "On Art, Death and Postmodernity – And what they do to each other", in VVAA, *Fresh Cream: Contemporary Art in Culture*, Phaidon, London, 2000, pp. 20-23; también en Mika Hannula (ed.), *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*, Nordic Institute for Contemporary Art, Helsinki, 1998.

¹⁸ Véase Steven Izenour, Denise Scott Brown y Robert Venturi, *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili (GG Reprints), Barcelona, 2000.

El libro de cabecera, Peter Greenaway junta piel y escritura, como si el lenguaje escrito o el hablado formaran otra piel humana.¹⁹

Al seguir estas reflexiones sobre los usos de la piel en el arte contemporáneo me doy cuenta de que el tema aún no está agotado, especialmente en sus posibles usos metafóricos. El sentido de tocar la piel de un ser vivo se complementa con el sentido de la vista, al comprobar que está vivo, que se mueve, incluso cuando duerme. Si la mirada no está segura, el último recurso es palpar la vena a través de la piel, esto es, la piel aparece como un dispositivo sensor de vida. Involuntariamente hice algo sobre el tema cuando, en una de mis instalaciones, confronté imágenes del cuerpo de un perro vivo con la fría piel metálica de una escultura del mismo animal.

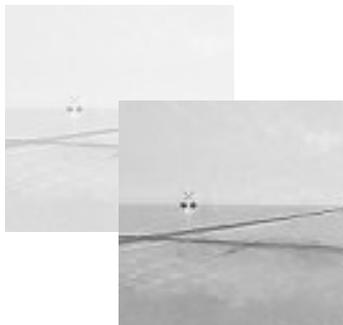
Pienso que sería interesante hacer una colección en video de imágenes de la piel viva de distintos animales, como una huella de la vida: su respiración, el pulso, la sangre, los movimientos musculares, los tendones y huesos cubiertos con la piel sin descripción ni el propio reconocimiento del animal al cual le pertenecen. Me imagino algunas proyecciones de pieles de seres vivos sobre formas tridimensionales geométricas que resalten las diferencias entre esas superficies vivas y los planos mecanizados y muertos de las formas producidas por los hombres, desde las pirámides hasta los aviones, pasando por la silla y el jarrón. De momento, debo empezar mi colección en video

de imágenes de pieles vivas. Así que me dispongo a ir a buscarlas a la *granja educativa* —un zoológico particular donde hay animales domésticos como vacas, caballos, puercos, pollos, entre otros—, cuyos anuncios siempre me salen al paso mientras manejo por la carretera libre a Cuernavaca.

Metó en el coche cámaras y tripiés. El sol y el viento ligero me ponen de buen humor. Me desvío de la carretera libre y a la vez de mis viajes de rutina a la universidad. Al llegar a la granja, el encargado me informa que está cerrado por periodo vacacional. Pero estoy demasiado motivado como para darme por vencido, así que decido seguir manejando hacia las montañas. Al poco rato, el camino se transforma en una brecha, así que me mantengo ocupado en esquivar piedras y hoyos. En cierto momento la brecha se convierte en una vereda menos hostil y, por lo mismo, más transitable. De repente, en un cruce de caminos, se abre un claro frente al cual se extienden amplios paisajes hacia tres direcciones, mientras que en la cuarta el terreno continúa elevándose como una suave loma arbolada.

Salgo del auto y me hundo en el silencio exaltado por el canto distante de un pájaro. Al recorrer la colina con la mirada me topo con unas nubes brillantes que avanzan rápidamente flotando sobre un trasfondo azul contrastante. Hago un *traveling* por el horizonte disfrutando el espacio abierto, mientras voy paseando sobre el rastrojo de cebada. El paisaje es estático, con excepción

¹⁹ Véase Peter Greenaway, *El libro de cabecera*, Kasander & Wigman Productions, Francia/Reino Unido/Países Bajos/Luxemburgo, 1996, 123 min.



de las gavillas cuyos copetes son agitados por el viento. Con los altos contrastes de luz intensa que se refleja en la paja, las sombras de las gavillas y los bosquecillos oscuros en el fondo, el escenario parece perfecto para un pintor impresionista. Decido grabar los copetes agitados por el viento. Pongo el tripié con la cámara en contrapicada para grabarlos sobre el fondo de nubes en movimiento. Hago varias tomas de unos cuarenta segundos cada una; son muy expresivas pero todavía no sé qué voy a hacer con ellas.

Estoy tan concentrado en las grabaciones que dejo mi vehículo a la mitad de la vereda, en dirección a un caserío que se ve en el horizonte. Otro auto se detiene atrás del mío; al parecer es el dueño del lugar, quien trata de averiguar qué hago en su terreno. Estoy demasiado lejos como para hacerme oír, así que el conductor se da por vencido y decide continuar. Rebase lentamente a mi camioneta por el borde y se aleja envuelto en una nube de polvo. Este incidente cambia mis observaciones a través de la lente: hago varias tomas abiertas de gavillas con el fondo oscuro de los árboles. En una de ellas veo un claro en medio del bosque, donde las hierbas crecidas se balancean como las llamas de una hoguera. Por momentos, el sol se oculta entre las nubes, que cada vez son más oscuras y numerosas, así que debo esperar un

poco para poder repetir la grabación de las hierbas encendidas por la luz. Mientras espero, escucho con atención los sonidos del viento, pero a cada instante el sol se oculta por más tiempo y los contrastes del paisaje pierden su vigor. Con el viento y ya sin sol, el frío me despierta a la realidad. No me di cuenta de que transcurrieron varias horas desde que monté la cámara en el tripié.

Mientras manejo de regreso observo algunos elementos del paisaje que apenas ayer me eran invisibles. Me siento como el pescador que vuelve satisfecho después de una buena pesca pero sin saber todavía qué plato va a preparar. Mi videocámara se convirtió, como dicen Deleuze y Guattari, en la red que lanzan los artistas a las aguas del caos del mundo para producir bloques de afectos y perceptos.²⁰ En el camino a casa voy detrás de un camión lleno de balas de hierba. Esta imagen me hace reflexionar sobre la tecnología agrícola que desde siempre ha tratado de domar a la naturaleza, cuyos productos se parecen cada vez más a las máquinas que los producen. Me pregunto si sucederá lo mismo con los bloques de sensaciones empaquetados en herramientas digitales. Las gavillas que filmé un poco antes tienen todavía los rasgos característicos de la producción manual. Imagino esas gavillas con sus copetes agitados por el viento proyectarse en una instalación sobre bloques de paja compacta.

²⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es...?*, op. cit.