

archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las  
vanguardias

nº5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida  
cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

nº10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

*Las muertes de las vanguardias*

nº 4

oct.2008

semestral

Secciones y artículos [2. Muerte en el arte/Muerte del arte]

Muertes dudosas y enfermedades  
epifánticas de las vanguardias

Jorge Baños Orellana

abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios



**Abstract**

La supervivencia del impulso vanguardista parece depender, paradójicamente, del tema de la muerte. Su inclusión, muchas veces tímida y tardía en las vanguardias históricas, se ha vuelto decisiva en las neovanguardias, en particular cuando el cuerpo mismo del artista se convierte en soporte. Ocho operaciones metonímicas darían cuenta del catálogo de los resultados. Ese arte de la muerte reaviva un dilema que también agitó la crítica de comienzos del siglo xx, el de la línea de frontera entre obra y síntoma.

**Palabras clave**

neovanguardia, cadáver, psicopatología, performance

**Abstract en inglés**

**Doubtful deaths and epiphanic diseases of the avant-gardes**

Paradoxically the survival of the vanguard's impulse seems to depend on the theme of the death. At times late and timid in the historic avant-gardes, its inclusion in the neo-avantgardes it's crucial, particularly when the artist's body becomes the device. Eight metonymy operations would deal with the catalogue of its results. This art of death flourish again a dilemma that also excited the criticism of beginnings of the 20th century, the one of the boundary line between work and symptom.

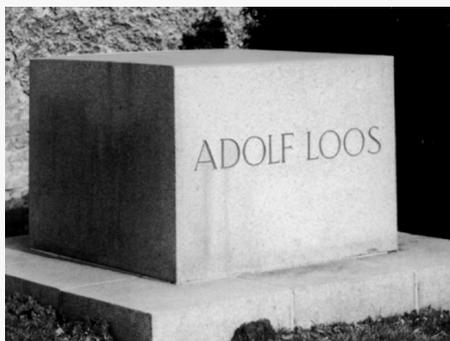
**Palabras clave**



## Texto integral

### 1. *Memento mori*

- 1 Hacia fines de la década de 1920, en el curso de una de sus últimas internaciones médicas, el arquitecto Adolph Loos le indica a su esposa: "Quiero que mi tumba sea un cubo de granito". Ya recuperado, traza el sencillo y estricto diseño de un cubo blanco con su nombre propio tallado en la cara anterior. En 1931, ese croquis se convierte en la tumba más insólita de la sección de muertos ilustres del Cementerio Central de Viena. Ahora bien, varios indicios hacen pensar que esta expresión del deseo racionalista llevado a las últimas consecuencias atravesó demoras y cabildeos. Avanzar sobre la tipología de "la última casa" —como la denomina un notable estudio de tumbas de Mónica Pili— parece haber sido dificultoso aun para el decidido Loos. Las viviendas corrientes que había levantado para Steiner, en 1910, y para Scheu, en 1912, lo muestran en el máximo rigor de su poética; sin embargo, la tumba que realiza, en 1919, para el poeta Peter Altenberg termina por ser, a lo sumo, de un folklorismo despojado y, todavía dos años más tarde, el ambicioso proyecto para Dvorák, pensado de granito negro y decorado interiormente con frescos de Kokoshka, es un híbrido entre la abstracción y el historicismo. Con todo, Loos había ido de esa manera considerablemente más lejos que, por ejemplo, el polémico Terragni con sus tumbas de eclecticismo simplificado para el cementerio de Commo hacia 1930.



En 1931, ese croquis se convierte en la tumba más insólita de la sección de muertos ilustres del Cementerio Central de Viena.

- 2 El tema de la muerte instala un tope, instiga al arrepentimiento. Como si la grave advertencia latina "Recuerda que has de morir" (*Memento mori*), freno del desfile narcisista de los generales del Imperio Romano, saludo disciplinado a la modestia de los monjes trapenses, incrustación lujosa de los cráneos de marfil del Renacimiento y prenda anamorfótica de *Los embajadores* en el manierismo de Holbein, reapareciese desanimando las rumiaciones de los artistas de comienzos del siglo xx acerca de hasta dónde se puede llegar y cuál debía ser el límite de aplicación de los programas anunciados en manifiestos. En 1894, a Otto Wagner, el precursor vienés de Adolf Loos, ni se le había ocurrido extender al camposanto su admiración por el funcionalismo de la arquitectura ferroviaria. Para el panteón familiar diseñó un templete griego de columnas de mármol cargado de un baldaquino de hierro.
- 3 Le Corbusier, en cambio, encontró esa frontera cruzada por varios antecesores cuando, en 1957, planea la morada racionalista en miniatura que será su tumba. Al cementerio ecléctico de Roquebrune-Cap-Martin, construido por Marc Barani a orillas del Mediterráneo, se entra por estrechas y empinadas escalinatas de monumentalidad egipcia hasta llegar a una explanada de anfiteatro griego; desde allí arriba, puede divisarse un lote con un cilindro y una cuña que, guardando proporciones pitagóricas y dejándose enmarcar por un jardincito, exhiben en placas de colores los nombres del arquitecto suizo y su esposa. En 1957, y tanto más en 1965, año en que la tumba de Le Corbusier efectivamente se realiza, las columnas vanguardistas habían avanzado ostensiblemente, en todos los frentes, sobre los reparos del *Memento mori*. Los pasos más inmodestos y escabrosos, sin embargo, estaban aún por darse. Cuando la lápida de Marcel Duchamp dejó al descubierto su póstuma provocación dadaísta, un epitafio que decía: "Siempre son los otros los que mueren", la ocurrencia apenas despertó ternura: era poca cosa para el escándalo en 1968, por más que Duchamp partiera creyendo llevarse consigo el último suspiro de la vanguardia.

### 2. Los pasajes fúnebres de la neovanguardia

- 4 Desde luego, no hubo período de la historia de las artes visuales en que la muerte y los muertos no se hiciesen presentes, con propósitos celebratorios (el piadoso y cortesano *Entierro del Conde de Orgaz*; *La batalla de Cascina* de Miguel Angel, con tantos guerreros a punto de morir y aún ninguno muerto), aleccionadores (las danzas macabras montadas con esqueletos verdaderos), didácticos (el cadáver diseccionado de *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*). Ni época en que la crítica del arte se sustrajese completamente del tópico fúnebre (Lessing y Winckelmann discutiendo acerca de por qué la muerte violenta de Laocoonte puede despertar alaridos en la poesía de Virgilio y únicamente exhalaciones cuando se la transpone a la escultura).
- 5 Inexorablemente, las vanguardias históricas tomaron posesión de la larga herencia. A veces, difiriendo el primer acercamiento —fue el caso de los arquitectos racionalistas—; otras, urgiéndolo bajo mandato programático (no hay expresionismo sin cadáveres). Sin embargo, será recién un tiempo después de la Segunda Guerra Mundial, en una trayectoria que no se detiene hasta nuestros días, que las vanguardias (o, si se prefiere, las «neovanguardias») asumieron los máximos riesgos de la tarea.
- 6 No se trata de menoscabar los ímpetus de las primeras vanguardias, de relativizar, por ejemplo, la bruta sordidez de la obra de Otto Dix pintada durante y poco después de la Primera Guerra. La hilera yaciente de despojos del panel inferior del tríptico *La guerra* (1929-32) es horrorosa; pero difícilmente nos hará retroceder más atrás que las fotografías (mitad simulación, mitad realidad) de los cuerpos vendados, ensangrentados, mutilados de Rudolf Schwarzkogler de mediados de los 60; o que el puñado de miasmas que Gina Pane deja, por un buen rato, que le avancen por la cara en *Control de la muerte* (1974); o que los autorretratos de David Nebreda (1989-97) exhibiendo su delgadez caquética, el torso lacerado, las manchas fecales, el pene clausurado por agujas atravesadas en cruz, o que los documentos de Chris Burden haciéndose pegar un tiro en *Shoot* (1971). En el mismo sentido, la serie *Asesinato por placer* (1920-22) es indiscutiblemente revulsiva; y no únicamente por figuración de las prostitutas descuartizadas ferozmente que muestra, sino, como en todo lo que firma Dix, por la solución plástica que le ha dado (la de un extrañamiento conseguido, como dice Eva Karcher, por "paralelismo, contraste, reflejo, deformación, desproporción, unidos al cuidado y exactitud que ponía"); puede que uno de los primeros cuadros de esta serie, aquel en que Dix pintó su propio rostro en la cara del furioso asesino sea el más provocador; pero difícilmente supere la aversión del espectador ante los registros de *Cita a ciegas* presentados por John Duncan en 1980, en los que el artista mantiene relaciones sexuales con el cadáver de una mujer comprado en Tijuana y, seguidamente, pasa a un quirófano para ser vasectomizado para "quedar convencido de que mi última semilla fecunda quedó en ese cadáver".
- 7 Si es sencillo extender la lista de tales excesos, resulta, en cambio, complicado encontrar las razones de las neovanguardias de la muerte. Volviendo a los progresos de Dix, es evidente que su estilo deriva de múltiples influencias; es inconcebible sin la referencia a Van Gogh (en *Farolas* y *Amanecer* de 1913, Dix oscila entre el homenaje y el plagio) o al amor-odio que mantuvo con el expresionismo alemán y el futurismo italiano; por otro lado, la veta fúnebre se anuncia precozmente en su obra; con todo, el salto temático y retórico que representa *Autorretrato como soldado* de 1914 fuerza a reconocer lazos causales inmediatos con el tendal de muertos de la Primera Guerra. Hay un antes y un después. Con *Soldado moribundo*, de 1915, la cabeza acribillada a balazos y los torrentes de sangre que llenan las heridas, los ojos, las fosas nasales y la boca abren una hemorragia y un dolor que antes no estaban, y que ya no lo abandonarán. En comparación, la gran historia del mundo es de dudosa ayuda para "explicar" las neovanguardias de la muerte. El relevo neovanguardista pone en escena un movimiento en que la pequeña historia, la historia interna del arte contemporáneo, se retroalimenta golosamente. Se trata de una época mucho más mediatizada (en la que Pollock habría ejercido mayores influencias por aparecer *dripiando* en la revista *Life* y en el film que lo muestra en obra, que por su obra pictórica en sí misma) con un mundo del arte considerablemente más conectado (el pasaje del *action painting* de Pollock al arte-acción del grupo japonés Gutai fue veloz y, a su vez, tuvo rápidos retornos en América y Europa de fines de los años 50). Además, a diferencia de las primeras vanguardias, las neovanguardias tenían a sus antecesoras inmediatas como parte de una flamante tradición a emular, a romper o a dejar atrás y no solamente, como presumía el viejo Duchamp, por la vía retrógrada de la traición.
- 8 Vale la pena detenerse en los aprietos de un crítico como Paul Schimmel cuando intenta cargar las tintas sobre uno u otro precursor de las performances de Joseph Beuys. Sabe que no se puede certificar honestamente la primacía de uno solo, ni cometer la imprudencia de pasar otros por alto. El resultado es una yuxtaposición acumulativa de influencias y objeciones que sería forzoso nombrar, aunque más no sea para relativizarlas: "Aunque estuvo asociado a Fluxus, Joseph Beuys se comprometió en acciones que estaban más próximas, en su grado de complejidad secuencial, a los happenings de Kaprow y Vostell que a acciones más modestas de artistas como [George] Brecht. Sirviendo de piloto para la Luftwaffe durante la Segunda Guerra Mundial, Beuys fue derribado en Crimea en el invierno de 1943 y rescatado por tribus tártaras. La experiencia lo proveyó de elementos de un vocabulario artístico que emplearía a lo largo de toda su carrera. Si bien pasó los primeros doce años de su carrera artística realizando dibujos, acuarelas, óleos y

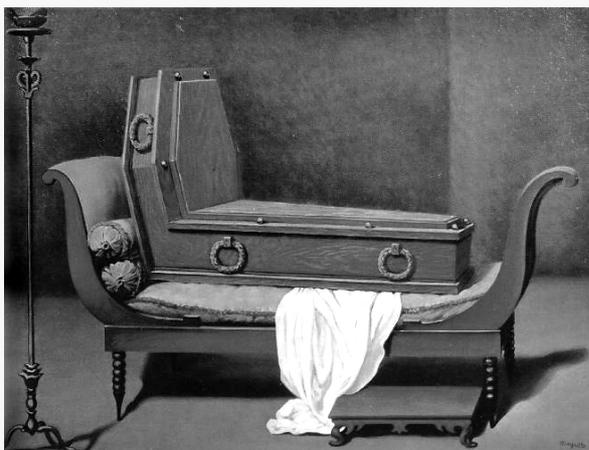
escultura, comenzó sus primeras performances a comienzos de los 60. Con las performances fue capaz de llamar la atención e influir sobre un extenso público en un grado que nunca le hubiese sido posible con los otros recursos. El hermético lenguaje artístico de Beuys, su sofisticada manipulación de los medios y su reposición de la figura del artista, desplazándolo de la estética a la arena política, modificó profundamente la trayectoria del arte."

- 9 A diferencia de la *Fuente* de Duchamp, es remota la posibilidad de diagnosticar certeramente influencias cuando Beuys se presenta, en 1965, con la cabeza cubierta de miel y hojas de pan de oro, llevando una liebre muerta en los brazos a la que le susurraba palabras inaudibles, en *Cómo explicarle imágenes a una liebre muerta*. Se trata, en cambio, de una obra reveladora cuando se trata de averiguar lo que venía gestándose. El neovanguardista de la muerte es un Pollock convencido de que el arte no está en el producto (en la pintura como objeto), sino en el proceso efímero de los movimientos del artista o, a lo sumo, en las fotos u otros restos que atestiguan su acto (como las "reliquias" guardadas de los suplicios de Burden). O, antes de tan absoluta ruptura, es un Pollock que entendió que él puede ser el soporte de la pintura: ser un cuadro vivo no completamente desprendido de su medio habitual (los pigmentos) pero sí del soporte del bastidor de tela o el papel: la cabeza embadurnada de Beuys ya trae la pintura convertida en maquillaje, pero más explícitamente eso había aparecido en las *Autopinturas* de Günther Brus de 1964 ("La autopintura es una evolución de la pintura. El lienzo ha perdido su función como único soporte de expresión. Al incluir mi cuerpo como soporte de expresión, se produce un acontecimiento que el público puede compartir y la cámara filmar en su desarrollo"). Y aunque no siempre, en buena parte de los casos, el tema de la muerte ha aprovechado para entrar en escena: la liebre muerta de Beuys, el hacha detenida a punto de partir en dos la cara de Brus. En 1963, Hermann Nitsch había comenzado a vivificar el lienzo manchando sus manchas con la hemorragia de corderos desangrados en escena.



pero más explícitamente eso había aparecido en las *Autopinturas* de Günther Brus de 1964

### 3. Nuevo catálogo de las sinécdoques de la muerte



El balcón pertenece a la serie *Perspectivas* que tiene como primera víctima las *Madame Récamier* de David

- 10 *El balcón* (1950) de René Magritte podría considerarse, a mi entender, un producto liminar de este giro de las vanguardias de mitad del siglo xx. La operación consiste en introducir la caducidad de lo vivo en lo inerte de la representación. *El balcón* pertenece a la serie *Perspectivas* que tiene como primera víctima las *Madame Récamier* de David y del barón Gérard, y luego los cuatro mirones de *El balcón* de Manet. El procedimiento es uno solo: se copia fielmente el cuadro de referencia, excepto que a las figuras humanas se las reemplaza por ataúdes de idéntica altura y,

gracias a una carpintería fantástica, modificados para que los finados puedan mantener la pose que adoptaban en vida: un ataúd, entonces, con la espaldera reclinada para Madame. "El mecanismo puesto en juego podría ser objeto de una docta explicación de la que yo no soy capaz —le aclara Magritte a Foucault—. Esa explicación podría ser válida, o bien cierta, pero no por ello dejaría de ser un misterio". Sin contrariar la persistencia de ese resto para el misterio que se exigen los surrealistas, hoy puede leerse *El balcón* retroactivamente como el anuncio de la muerte de la pintura moderna, sin necesidad todavía de abandonar el bastidor ni el caballete. Es un cuadro sobre un cuadro, una pintura metalingüística. El *Retrato del arzobispo Filippo Archinto* (1559) de Tiziano, es su noble precursor donde el género del retrato se cruza con lo que pretende abolir: la fugacidad del instante, el advenimiento definitivo de la muerte. Lo que Tiziano pinta es la prescripción de que no puede haber retrato en ausencia del modelo: debido a que el arzobispo había fallecido en el curso de las sesiones de pose, el pintor registra la circunstancia dejando mitad del retrato al natural y la otra semicubierta por el velo de un cortinado transparente.

- 11 El caso es que a esa pintura de la pintura siguieron otros pasos lógicos: primero el de la autopintura, luego el que se basta con la limpia presencia del artista para hacerlo producto del arte de la muerte. "El artista —subraya Juan Antonio Ramírez— se (re)presenta a sí mismo vejado y herido, sintiendo de verdad sobre su propia persona el dolor y la humillación que se había venido observando hasta entonces en los cuerpos de los modelos o personajes figurados, (...) [Estas] actividades se han venido desarrollando principalmente desde finales de los años sesenta." Atendiendo a los fines perseguidos por este artículo, me excusaré de catalogar esos resultados cronológicamente y/o por geografías; en su lugar, propongo clasificarlos como intentos sinecdóticos de (re)presentar la muerte. Entendiéndolos como una colección de objetos, de acciones y de performances que nombran o traen a escena un fragmento, un atributo de la constelación mortífera. En la medida en que realizarla toda, alcanzar la literalidad de la muerte, es el límite infranqueable.
- 12 Hay ocho sinécdoques que, en la práctica, aparecen como dominantes; cerraré, entonces, arbitrariamente el catálogo con ese número y ejemplificaré aleatoriamente cada entrada:

3.1. *la podredumbre del cadáver*: No es imprescindible que sean restos humanos, alcanza con presentar el espectáculo de podredumbres reales; así, los Rinos exhiben, en *Rinodigestió* (1987) los efectos plásticos de la descomposición de corderos, cerdos, vacas, codornices y pollos: "Se descomponen al sol —precisa Salabert— junto con tomates berenjenas, naranjas, granos de cebada y de trigo, etc., hasta convertirse todo ello en una masa pastosa e indescriptible, un jugo hediondo". [Salabert, p. 322] Muy semejantes fueron las exposiciones de Christian Lemmerz, en 1994, y, con mayor escándalo la de Damien Hirst en 1997. El *Autorretrato con excrementos* (1989) de Lebríja y el mencionado *Control de la muerte* (1974) de Gina Pane, ya son avances sobre la descomposición humana.



El *Autorretrato con excrementos* (1989) de Lebríja

3.2. *derramamientos de sangre*: Hermann Nitsch comienza, en 1961, con cuadros chorreados de sangre de (1961) y, en 1963, pasa de esa *action painting* a la *Aktion* en sí misma: fijado él mismo a una cruz le indica a Otto Muehl que le arroje baldazos de sangre. En 1969, con la *Misa para un cuerpo*, Michel Journiac fabrica morcillas hechas con la propia sangre.

3.3. *la muerte joven*: En *Rape Scenes* (1973), Ana Mendieta se aparece atada, semidesnuda y cubierta de sangre en un cuarto, reproduciendo la escena de la estudiante recientemente violada y asesinada en su universidad. En las *Muertes por encargo* (1997-98) de Yann Toma, artista y modelo acuerdan la puesta de un asesinato ficcional, arman un álbum fotográfico, los interrogatorios policiales, los informes de autopsias, los avisos fúnebres, el certificado médico; el carácter exacerbado de las escenas y las poses permiten reparar en su dimensión lúdica y de cita metalingüística.

3.4. *el aviso fúnebre y otras muertes publicadas*: las extensiones mediáticas de Yann Toma renuevan las reflexiones del último Warhol (vgr. *Saturday Disasters*) acerca de la banalización de las víctimas y el amarillismo de las imágenes de muerte llevadas adelante por los medios gráficos. Quizás cabría incluir aquí *Skull* (1988), el autorretrato de Mapplethorpe en compañía de una calavera que ofició de anuncio de su muerte inminente. No olvidar las exposiciones de fotografías de la morgue de Allemand Rudolf Schäfer o Andrés Serrano.

3.5. *por el camino del dolor*: En *Azione Sentimentale* (1973), Gina Pane se clava una larga hilera de tachuelas en antebrazo, en *Le corps pressenti* (1975) elige cortarse con una hoja de afeitar el dorso del pie y depositar el sangrado sobre un molde de yeso. Marina Abramovic, en *Ritmo 0* (1971), alienta los vejámenes del público; quedará con el rostro cortajeado y por poco no recibe un disparo en la cabeza del revolver cargado que había dejado disponible. Las reliquias que John Burden testimonian de sus experiencias de haber estado encerrado en un armario (1971), estacado en el suelo (1976), de haber superado el riesgo de quedar electrocutado (1973), del proyectil que le hirió un brazo (1971). Grupalmente, las torturas y mutilaciones reales e imaginarias de los artistas de la acción vieneses de comienzos y mediados de los 60, ya sea a través de performances documentadas (Brus, Muhl, Nitch) o con fotografías de estudio (Rudolf Schwarzkogler).

3.6. *enterramientos*: Singularmente los de Ana Mendieta. "Mediante mis esculturas *earth-body* me uno completamente a la tierra", decía, a propósito de los episodios en que permanecía depositada en el interior de pozos, rajaduras (halladas o producidas con dinamita) o dentro de superficies bordeadas por piedras, montículos de barro o nieve, velas o cañas quemadas. En posición vertical, como los personajes de *El Balcón de Manet* intervenido por Magritte, se recuerda el *Cajón Parado* (1961), escultura performativa de Robert Morris, con el artista estático, parado dentro de un cajón confeccionado estrechamente a su medida.

3.7. *mutilación, descalabramiento, fragmentación corporal*: Con inocultables antecedentes en pinturas de André Masson de fines de los años 30 y de W. De Kooning a fines de los 40, encontramos las fotografías de cuerpos cosidos, deformes y descompletados de Joel-Peter Witkin ("Me considero un fotógrafo, pero no de personas, sino de condiciones del ser."), o artificios de Simon Costin, como *Escaras I* (1996), en que muestra su cuerpo escarado y ligeramente mutilado. En un registro más traumático, la vasectomía autopunitiva de Duncan, las castraciones parciales o totales, reales o imaginarias de Bob Flanagan y Schwarzkogler.

3.8. *en compañía de los muertos*: Rompiendo los límites, la sexualidad necrofílica de Duncan en Tijuana. Menos dramáticamente, *Dear Dad* (1996), la escultura acrílica de Ron Mueck que reproduce superrealísticamente el cadáver desnudo de su padre reducido a las dimensiones de un niño. Y, más espectacularmente, *Körperwelten*, la exposición abierta por primera vez en Japón en 1996, de doscientos cuerpos disecados y conservados con el método de plastinización concebido por el anatomista Gunther von Hagens. Von Hagens insiste acerca del carácter pedagógico pero, además, artístico de su trabajo. De hecho, el emblema de la muestra es un hombre disecado sosteniendo en alto la bolsa vacía de su propia piel, lo que no es sino una copia, en el soporte de cadáver plastinado, del cuadro *El hombre desollado* (1556) de Juan Valverde de Hamusco.

13 Como el límite es la muerte misma, suelen circular y asentarse rumores de que alguno de los artistas que ponen el cuerpo se ha suicidado para alcanzar el acto supremo de su arte. Bien para desacreditarlo o por creerle demasiado, se instaló la versión de que Bob Flanagan lo había hecho para la cámara, cuando, en realidad, falleció en el Long Beach Memorial Hospital por una fibrosis cística hereditaria incurable y llamando la atención a los médicos, porque es excepcional que alcanzara los 43 años cuando la gran mayoría, como le había sucedido a su hermana mayor, no sobreviven la mitad de esa edad. En cuanto a Schwarzkogler, que efectivamente se suicidó, tirándose por la ventana luego de un buen tiempo de inactividad artística, la revista *Time* mencionó que había muerto como consecuencia de una castración performativa. Ahora bien, como él y Ana Mendieta acabaron arrojándose al vacío, ambos pasaron a ser sospechosos de querer realizar la conocida imagen del *Salto al vacío* (1960) de Yves Klein, sin recurrir a trucos de fotomontaje.

14 Es cierto que hay una veta de provocación dadá, mucho masoquismo y algo, en la lógica interna de las neovanguardias de la muerte, que parece reclamar la cumbre del suicidio o el asesinato. De hecho, en un simposio en Eslovenia, de julio de 2002, John Duncan afirmó que lo importante es conocer dónde está el límite de uno, dónde uno se detendrá. Y que para él, eso estaba en el mandamiento de *no matarás*. Sin embargo, reconoció seguidamente haber planeado asesinatos varias veces. En una entrevista de 1997, en cambio (o además), había calificado sus excesos como un martirio por la sociedad y por los artistas: "Realicé *Cita a ciegas* para torturarme física y psíquicamente. La grabación del sonido de la sesión mexicana fue hecho público como respuesta a la situación general provocada por las condiciones sociales reinantes y para volver innecesaria cualquier otra autotortura de este tipo, especialmente la psíquica, para cualquiera que pretendiese interpretarla como un acto creativo." Lo cierto es que todavía no realizó ningún asesinato para salvarnos de tener que hacerlo; además, de eso se encargó, en 2002, el apropiacionismo posmoderno.

Pero antes de llegar a esa conclusión tan reciente, que probaría la buena salud de las vanguardias, hay que detenerse ante una objeción mayor. La de que nada en este catálogo es arte, sino estrictamente locura. De que no es arte de vanguardia, puesto que las vanguardias estarían bien muertas desde hace rato, sino mera enfermedad.

#### 4. El pretexto de la psicopatología

¿Por qué hacen esas cosas? ¿Por qué artistas plásticos, muchas veces de demostrado talento, se resignan a ejecutar esas tristes pantomimas que no dejan obra, en el sentido convencional y comercial? Cuando preguntas como éstas vienen animadas por el reproche antes que por la curiosidad, varios tipos de determinismo se apresuran a competir o a alternarse para elevar los motivos extra-artísticos —que naturalmente siempre existen en algún grado— al rango de razón suficiente. Entonces, se concluye que Marcel-lú Antúnez hizo la repugnancia que hizo, el *JoAn el hombre de carne* (1992), porque pasó buena parte de la niñez en la carnicería de la familia; que Joel-Peter Witkin fotografió *Hombre sin cabeza* (1993) y otros monstruos porque de pequeño tuvo la fatalidad de ver, en un accidente automovilístico, rodar a la cuneta la cabecita de una niña y/o porque, más tarde, se enroló, para presenciar horrores tanto o más espeluznantes, como fotógrafo del ejército de los Estados Unidos; que el villano John Duncan hizo *Cita a ciegas* porque había sido abusado verbalmente por sus padres, y se exhibe como prueba que en el *El cuarto negro* (1980), la performance anónima que realiza en un cuartucho de hotel, colgó un cartel con los insultos que habría recibido en la infancia ("Te odiamos pequeño", "Siempre supimos que eras una basura subhumana", "Por qué no le haces a todo el mundo un favor matándote", "Muere, muere, muere, muere"). Por su lado, Bob Flanagan insistió —muchas veces son los artistas mismos los que apelan al pretexto psicopatológico— con que sus violentas y humillantes performances masoquistas obedecen a dos razones contradictorias e igualmente extrartísticas. Una, la de la estrategia terapéutica de vencer-el-dolor-con-más-dolor, aprendida y repetida desde la infancia ("Mi madre — cuenta en la entrevistas de la película de Kirby Dick que documenta su vida y obra— me dijo que siendo un bebé muy enfermo internado en el hospital, los médicos tuvieron que clavar agujas de drenaje en mi pecho. Y como, por el dolor, siempre estaba moviéndome y peleando, ellos me ataron de pies y manos en la cama. Esa es todavía mi posición favorita, estar atado en una cama"). La otra, la de la vía del placer ganado en el dolor de castigos inflingidos gratuitamente ("Encima de eso, yo tenía un primo un par de años mayor con el que comenzamos a jugar a lo que el llamó el juego del Amo y el Esclavo"). Cuando se lee la primera entrada de su *Diario del dolor* ("Todo lo que quiero es morir [*die*], quiero decir gritar [*cry*]. Quise escribir gritar [*cry*] y escribí morir [*die*]. ¿Cuánto más freudiano se puede volver uno?"), cabe preguntarse de quién es ese fallido, si del sujeto o del artista. Después de todo, el otro aparece en tanto director y/o público de sus performances, es lo que se desprende, más adelante, en el *Diario*: "Les encantó la canción *Bob supermasoquista*. Me siento algo horrible acerca de mi última improvisación y la canción *Amamántame Jesús* — Quizás un poco por encima del límite; pero eso es lo que ellos me piden"

- 16 Aún así, el pretexto psicopatológico no tiene que confundirse necesariamente con el simulacro. Que sus actos y objetos se articulen auténticamente con las neovanguardias de su tiempo, no permite concluir automáticamente que no sufran patologías mentales. Los eventuales sacrificios y concesiones de Flanagan *por el bien del espectáculo* no alcanzan para hacer la vista gorda cuando lo observamos coserse el pene a un tablón, o somos testigos de los usos que hace del martillo y de las agujas. Una buena parte del film de Dick son extractos de las performances grabadas con anterioridad en que aparece, sin trucos, amordazado, estirado, penetrado, abofeteado, acuchillado por su fotógrafa, compañera y amante por quince años. Por este cruce de arte y masoquismo verdaderos, Stephen Holden califica acertadamente a Flanagan como *el artista cuyo medio fue el dolor*.
- 17 En estos casos, no hay una disyunción excluyente entre la patología mental y la realización artística: hay un-saber-hacer social con el síntoma privado, con lo cual, evidentemente, la economía y el valor de la sintomatología cambian rotundamente, aunque no hasta el punto de emanciparse de la clínica. Un mayor optimismo conduce a los críticos a resultados muy improbables. Así, para probar que Schwarzkogler es *solamente* un artista, Salabert juzga su suicidio como "un último acto de autoafirmación". Y Ramírez interpreta programáticamente el suicidio de Mendieta: "Sostendré que el «salto en el vacío» de Ana Mendieta, su suicidio final, fue un acto performativo de carácter artístico que estaba en la lógica de su deseo de dejar la última huella de su propio cuerpo físico sobre la tierra material y maternal." Como si la muerte provocada se tratase, en ambos artistas, en su mejor obra.
- 18 Menos convencida, Kristine Stiles oscila, según se trate de Schwarzkogler o de Duncan, entre uno y otro platillo de la exclusión arte/locura. Del vienes, prefiere poner el acento en la autenticidad artística, destacando los antecedentes de su formación y el carácter social y constructivo de sus obras propiamente dichas: "En los hechos, Schwarzkogler maduró como artista en el círculo de artistas vieneses que incluía a Hermann Nitsch, Günter Brus y Otto Muehl, y comenzó a participar activamente en acciones y happenings en octubre de 1964, y sirvió de modelo en varias de las acciones de Nitsch. En 1965, él mismo dirigió cinco trabajos fotográficos (*Acciones*

con un cuerpo masculino), que diferían de las acciones gestuales de sus amigos. Empleando a Heinz Cibulka como modelo Schwarzkogler concibió una serie orquestada de cuadros fijos que eran, entonces, fotografiados por L. Hoffenreich, Juntos, en sesiones privadas en un estudio, Schwarzkogler creaba la escena, Cibulka proveía el cuerpo-objeto y Hoffenreich tomaba las fotos. No se desarrollaban en el tiempo, como en los happenings, no eran performances. Teniendo el aspecto de documento fotográfico, estas seductoras imágenes eran, en realidad, sólo una construcción artificial." A propósito de su muerte, llama la atención en que, en el año 1968, Schwarzkogler se aísla, experimenta alucinaciones, agitación. En cuanto a la conjetura de que se mató queriendo ir más allá de Yves Klein, la deja en boca de Edith Adam, socia de Schwarzkogler, quien se figuró que como él se interesaba por el fotomontaje de Klein *Santo al vacío*, eso guardaría relación con que acabara por arrojarse desde el segundo piso del estudio. De cada uno de los nombres citados podría ensayarse la misma defensa: son artistas porque así son reconocidos por sus pares, porque circularon en las instituciones que a ellos propician, porque sus obras hacen lazos con las corrientes principales del arte de su tiempo. ¿Pero quién dijo que los locos no tienen obra?

- 19 *Cita a ciegas* de Duncan lleva, en cambio, a Kristine Stiles a privilegiar hipótesis clínicas y a juzgar la obra según su supuesto potencial terapéutico: "En cada ejemplo de violencia o destrucción en el arte, especialmente cuando involucra directamente al cuerpo del artista, contiene un trauma proveniente del pasado que continúa vigente. Una presencia invisible anima las experiencias psíquicas desorganizadas del artista, sea consciente o inconscientemente, dirigiendo la producción de la obra. El arte de Duncan representa un trauma, lo hace visible. De esta manera, las acciones artísticas y performances abren acceso a la interioridad no expresada de sufrimientos personales de una forma que pocas otras representaciones pueden conceder. Interpreto *Cita a ciegas* como una señal de alarma de un intenso malestar. Aunque reprensible, *Cita a ciegas* comprende muchos cuerpos y muchas mentes, por eso el acto de Duncan reclama atención, empatía y cuidado. Fue con ese espíritu que los artistas de fines de los 70 abordaron áreas disociadas del inconsciente cultural con la intención de deshacer sus efectos personales y colectivos; sin embargo, no siempre lo conseguían con la capacidad de reorganizar, reconectar y redirigir el saber ganado en tales actos como para retenerlo para la vida cotidiana."
- 20 A propósito de las complicadas dialécticas entre historia interna y externa, y entre arte y clínica, parecen seguir, entonces, vigentes las oscilantes conclusiones de Merleau-Ponty acerca de Cézanne: "Existe una relación entre la constitución esquizoide y la obra de Cézanne, porque la obra revela un sentido metafísico de la enfermedad —la esquizoidia como reducción del mundo a la totalidad de las apariencias caujadas y puesta en cuestión de los valores expresivos—, porque la enfermedad deja de ser un hecho absurdo y un destino para convertirse en una posibilidad general de la existencia humana (...), a fin de cuentas, dentro de este sentido, es la misma cosa ser Cézanne y ser esquizoide. Resulta imposible separar la libertad creadora de los comportamientos que se insinuaban ya en los primeros gestos de Cézanne niño".
- 21 A la fragilidad de estas certezas, se agrega el hecho de que la vitalidad de las neovanguardias viene siendo defendida desde veredas enfrentadas. Hal Foster, uno de los críticos más duros con "los que no consiguen reconocer el arte ambicioso de su tiempo" es, sin embargo, objeto de los artistas que venimos nombrando (Foster es el campeón del conceptualismo, del minimalismo, del pop, pero no de las neovanguardias de la muerte) y rival de los críticos psicólogos, como a veces lo es Kristine Stiles. Pareciera dirigirse a ella cuando denuncia que: "en las diversas culturas artísticas, teóricas y populares (en el SoHo, en Yale, en Oprah) hay una tendencia a redefinir la experiencia individual en términos de trauma. (...) Uno no puede poner en duda el trauma de otro: uno puede únicamente creérselo, incluso identificarse con él, o no. En el discurso del trauma, pues, el sujeto es evacuado y elevado a la vez. Y de este modo el discurso del trauma resuelve mágicamente dos imperativos contradictorios en la cultura de hoy en día: los análisis deconstructivos y la política de la identidad." Y, evidentemente, ataca a los artistas aquí, cuando concluye: "Para no pocos la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. [Pero] si hay un sujeto de la historia de la cultura de la abyección en absoluto, no es el Trabajador, la Mujer o la Persona de Color, sino el Cadáver. Esto es únicamente una política de la diferencia llevada a la indiferencia; es una política de la alteridad llevada a la nihilidad (...) ¿Es la abyección un espacio-tiempo más allá de la redención, o la vía más rápida de los santos-pillos contemporáneos a la gracia?" Casi un clasificar los artistas según sean o no políticamente correctos para los ideales de *October* y *The New Left Review*... Pero ni siquiera el enjuiciamiento ético puede asegurar que el Cadáver sea invariablemente un tema nihilista. No es seguro que se pueda pronunciar semejante acusación cuando el cadáver es el del cuadro como soporte: como cuando, inmaterializando la línea de pensamiento de *El balcón* de Magritte, Fontana tajea las telas o, simultáneamente a mediados de 1961, Robert Rauschenberg y Niki de Saint Phalle las atacan con proyectiles calibre 22. Y ni que hablar cuando el Cadáver es humano y se presenta en las artes de la memoria de la Argentina de los años setenta, como cuando Oscar Bony dispara una pistola de 9 mm. a autorretratos fotográficos o pasadas obras suyas en *Fusilamientos y suicidios* (1996) o *El triunfo de la muerte* (1998); en ese contexto, las connotaciones de la carne vacuna expuesta en los *Entripados* de Cristina Piffer

resultarían del todo ajenas a las del mencionado *JoAn* de Marcel-lú Antúnez.

- 22 Pero la adhesión a los polos de la explicación clínica o de la atribución intencional, dejan vacante la cuestión de por qué ciertas figuras de la psicopatología clásica y episodios de la historia cobran mayor o menor poder heurístico que otros en un cierto momento de la historia del arte. Por muy fisgones que fuesen de las llamadas perversiones sexuales y por muy atravesados que estuviesen por la Primera Guerra, lo cierto es que a los surrealistas les importaron mucho más los velos místicos de la histeria que el sadomasoquismo a cielo abierto o la neurosis traumática de guerra: si Breton se fijó en Nadja, lo hizo exclusivamente mientras permanecía en las auras de éxtasis; una vez que en ella cristalizó su delirio, se desinteresó por completo. Aunque continúan las guerras y la cuestión de las diferentes prácticas sexuales se ha vuelto, recientemente, un tópico legislativo de primera plana, hoy al apropiacionismo le vienen mejor los modelos de y las tendencias a la cleptomanía y la neurosis obsesiva.

## 5. Anteúltimo acto: apropiación posmoderna de la muerte

- 23 "¿Para qué volver a lo mismo y rogarle a un amigo que lo fusile a uno, como ya lo consiguió el heroico Chris Burden con *Shoot* en 1971?" Se preguntó Arnold Skip, en 1992, y la respuesta fue *Shoot Me*, que consistió en pasearse con una remera con esa leyenda escrita por inseguras calles de Los Angeles. Si el drama de Burden era el de experimentar, como arte, qué-se-siente-realmente cuando se es víctima de un arma de fuego; el de Skip se trató de uno más modesto y más complejo: el de cómo se es artista cuando el estampido que perforó a Burden ya es tradición, es una foto en todos los manuales de arte contemporáneo. Vale decir, cuando lo real del trauma no es más el horizonte a alcanzar, sino un camino gastado, una pregunta de examen para la academia de los 80.
- 24 Análogamente, al sudafricano Kendell Geers se impuso la pregunta de cómo atravesar el límite de las neovanguardias de la muerte, llevando a cabo los planes de asesinato de Duncan, aunque sin mancharse las manos de pólvora. La resolvió en 1998, también citando a Burden con *T.W. (Shoot)*. Se trata de una instalación laberíntica en la que el espectador-víctima se las tiene que ver con quince monitores que repiten, a máximo volumen, secuencias de películas con tiroteos. "Es uno de los mejores ejemplos de las virtudes de la estética de la reapropiación", sentencia Paul Ardenne. En 2002, al pintor Jonathan Santlofer se le ocurrió otra solución, más trabajosa aún que la de Geers, pero del mismo tono irónico que el suyo y el de Arnold Skip. Quizá fuese repasando el argumento de Lessing de que la poesía tolera más furor que la plástica, que se le ocurrió escribir *El artista de la muerte*. Se trata de un thriller que condensa en un personaje a un despiadado asesino serial, un traumatizado del abuso infantil y un ambicioso y cultivado apropiacionista: "[A su víctima, atravesada con igual número de flechas y cubierta con un mismo movimiento del drapeado que el San Sebastián de Andrea Mantegna,] se la imagina como una foto fija, en colores, en un libro de historia del arte, con su nombre debajo, la flecha y, por último, los materiales: flechas, tela, cuerpo humano."
- 25 Es un loco por el renombre, un esclavo voluntario de los caprichos de la institucionalización del arte, un producto patente del mundo que le tocó vivir: "El artista de la muerte había conseguido la fama. *ArtNews* publicó un reportaje de seis páginas que analizaba los asesinatos, aparte de mostrar las fotografías de las escenas de los crímenes junto con las obras en las que se había basado. (...) Los herederos de Amanda Lowe exigían derechos por el uso de las fotos de Amanda muerta o por la mención de su nombre, gracias a la nueva marca que habían registrado."
- 26 ¿Pero no es el mercantilismo del posmodernismo la prueba más indudable de que no se trata ya de un vanguardista? Si la pobreza desinteresada del artista fuese el criterio único, la criba que dice qué pasa y qué no pasa por ser vanguardista, la muerte de las vanguardias debiera certificarse aún mucho antes que las fechas que sugirieron Bürger o Hobsbaum... Aún si olvidamos a Picasso y lo que cobró por *Guernica* de parte de la empobrecida República Española, nos retumba el Post-scriptum de *La desmaterialización del objeto artístico* de Lucy Lippard: "Las esperanzas de que el arte conceptual fuera capaz de evitar la comercialización eran en su mayor parte infundadas. (...) Dicho claramente, por más que se hayan logrado revoluciones menores en la comunicación a través del proceso de desmaterialización del objeto, el arte y los artistas siguen siendo un lujo en la sociedad capitalista."
- 27 Cabe, entonces, la esperanza de que el apropiacionismo sea todavía una vanguardia y, mucho más alentador todavía, que no vaya a ser la última de todas. Ni siquiera con el tópico de la muerte.



## Bibliografía

**Ardenne, P.** (2001) *L'Image Corps: Figures de l'humain dans l'art du xxe siècle*, du Regarde, Paris. **Bürger, P.** (1974) *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona, 1987. **Gili, M.** (1999) *La última casa*, Gustavo Gili, Barcelona. **Foster, H.** (1996) *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Barcelona, 2001. **Hobsbawm, E.** (1998) *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo xx*, Crítica, Barcelona 1999. **Karcher, Eva** (1988) *Dix*, Taschen, Madrid, 1992. **Lessing, G. E.** (1766) *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, ed. Nacional, Madrid, 1977. **Lippard, L.** (1973) *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004. **Merleau-Ponty, M.** (1948) *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona, 1977. **Ramírez, J. A.** (2003) *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Ed. Siruela, Madrid. **Salabert, P.** (2003) *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Leartes, Barcelona. **Schimmel, P.** (1998) "Leap into the Void: Performance and the Object" incluido en AA.VV., *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Thames and Hudson ed., New York. **Stiles, K.** (1998) "Uncorrupted joy: International Art Actions" incluido en AA.VV., *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Thames and Hudson ed., New York. **Zuffi, S.** (2000) *El retrato*, Electra, Madrid.



## Autor/es

**Jorge Baños Orellana** es psicoanalista, miembro de la École Lacanienne de Psychanalyse, autor de *El idioma de los lacanianos* (ed. Atuel, trad. al francés por ed. Epel) y *El escritorio de Lacan* (ed. Oficio analítico, trad. al francés por ed. Epel), y numerosos artículos en medios nacionales e internacionales. Desde el 2003 hasta la actualidad (2008), dirige el seminario Lecturas cronológicas de Lacan (Buenos Aires y Santiago de Chile) acerca de lo imaginario. Desde el 2007 publica por entregas bimestrales *La novela de Lacan* (revista *Imago-agenda*), acerca de la relación de Lacan con las vanguardias artísticas entre 1910 y 1950.

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**