

Aproximaciones para el estudio de la obra de Pepe Espaliú

An approach to the work of Pepe Espaliú

Río Almagro, Alfonso del*
González Manrique, Manuel**

Fecha de terminación del trabajo: 30 de octubre de 2000.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2001.

C.D.U.: 7 Espaliú, Pepe

BIBLID [0210-962-X(2002); 33; 285-299]

RESUMEN

Es la presentación de una estrategia de análisis de su obra, para poder realizar un estudio sobre la producción de este artista a través de sus reflexiones en torno al cuerpo, de la presencia de la enfermedad y de la muerte y el papel desempeñado por la creación ante esta problemática. Pero a su vez es un análisis sobre la configuración del mundo a través de la creación artística y un recorrido propuesto desde nuestra situación de receptores.

Palabras clave: SIDA; Arte contemporáneo; Biografías; Creatividad artística.

Identificadores: Espaliú, José.

Topónimos: España.

Período: Siglo 20.

ABSTRACT

This article offers an approach to an analysis of the work of Espaliú, based on his reflections on the body, the presence of disease and death, and the attitude adopted by the creative artist towards these facts. At the same time it is a discussion of a world-view seen from the point of view of creative art and from the perspective of the public.

Keywords: AIDS; Contemporary art; Biographies; Artistic creativity.

Identifiers: Espaliú, José.

Place names: Spain.

Period: 20th century.

* Doctor en Bellas Artes. Universidad de Granada.

** Doctorando en Historia del Arte. Universidad de Granada.

Desearíamos comenzar este artículo recordando unas palabras de Pepe Espaliú (Córdoba, 1955-1993), que nos sirvan de introducción y nos sitúen en el recorrido fundamental de este escrito: la enfermedad. Para pasar posteriormente a exponer el papel desempeñado por la experiencia artística ante esta problemática y terminar explicando el modo en el que hemos desarrollado esta investigación.

«Yo he sentido en un momento una especie de deber, y que tiene que ver con mi actividad como artista. Yo creo que el arte es comunicación y que aquello que dice tiene que ver con la situación o con el punto en que te encuentras como ser humano. Ese punto, ese lugar, para mi hoy es el Sida; yo antes y sobre todo soy un enfermo de Sida... sigue trabajando dentro del ámbito del arte y cuya expresión necesaria está ligada a ese estado que es su enfermedad».

«... además por varias razones. En un principio porque eso impide a aquellos que en un momento dado podrían ayudarte dejen de hacerlo, dado que no conocen lo que tienes ¿no?. Y segundo, porque creo que siempre es mucho más agónico el vivir algo así en la soledad. Que es esa soledad la que a veces causa un estado de depresión que hace que se precipite en ti la enfermedad. En definitiva, yo diría que casi a nivel de terapia, el poderla decir, el poder asumir la enfermedad como algo más en tu vida y de forma normalizada también te ayuda, te ayuda a seguir viviendo»¹.

En efecto, si la creación artística tiene que ver con el punto en el que uno se encuentra como ser humano, el discurso artístico de Espaliú podría quedar definido como una de las propuestas más lúcidas realizadas desde la enfermedad; desde un estado de exclusión y de marginación de un mundo —definido en sus estructuras sociales, jurídicas, religiosas o publicitarias— que en nada le concierne.

Tanto es así que Espaliú afirmará que en el caso de sobrevivir, lo haría en un mundo que le es hostil y en el que nunca se ha reconocido. Ésta es una situación que al final de sus días le llevará a una total identificación con la enfermedad, llegando a manifestar que «estar contra el Sida es estar contra uno mismo»², o como hemos podido leer más arriba «yo antes y sobre todo soy un enfermo de Sida».

Este estado de soledad y aislamiento no sólo aparece en sus propuestas artísticas (y en su vida) en la década de los noventa; aunque será con la aparición de esta enfermedad corporal cuando el estado de incomunicación llegue a su grado máximo, desde nuestro punto de vista Espaliú es un ser enfermo desde sus comienzos, es decir, su estar enfermo es anterior al Sida.

Un «santo» si seguimos las indicaciones de Jean Genet³, un «monstruo» según José Miguel G. Cortés⁴ (en cuanto que no sigue el proceso de homogeneización cultural impuesto) o un enfermo social si concebimos la enfermedad en un sentido más amplio que el conjunto sintomático de un malestar físico. En definitiva, Espaliú es un ser dolido y herido, en cuanto que se aparta de lo real y renuncia a la relación con el mundo ante la existencia de obstáculos que le impiden satisfacer sus necesidades y sus deseos. Algo que le llevará a considerar su existencia reducida a pura resistencia y a «pensar que hoy que me muero nada ha cambiado, pues desde hace muchos años, desde hace veinte años, estoy muriéndome»⁵.

Pero lejos de seguir el camino del silencio (algo que veremos reflejado en numerosas obras, como «Pinocho» de 1988) optará por decir el Sida, por no callar su muerte, retomando de J. Beuys la premisa de que la única manera de sanar y quizás curarse a sí mismo y a los demás es mostrando las heridas. «Qué sociedad es ésta —dirá— que, a finales del siglo XX, está todavía obligando a ocultar el estar muriendo»⁶.

Al acudir a la confesión —y recordemos que Espaliú será el primer artista español que hace pública su situación de enfermo de sida— estará siguiendo uno de los mecanismos de control impuestos por el poder, para hacer visible y palpable lo que permanece aún encubierto. Pero con ello, Espaliú abrirá un camino desconocido hacia el debate y, sobre todo, hacia el discurso en torno a una crisis que hasta ahora permanecía silenciada en España, aún siendo nuestro país uno de los lugares donde más rápidamente se manifestó la enfermedad.

Por otro lado, esta manifestación vino a evidenciar un reencuentro y una vuelta hacia aquel lugar del que Espaliú se había excluido. Un enfrentamiento que le hace mirar cara a cara a ese mundo en el que nunca se había reconocido, para mostrarle ahora sus propios miedos y fantasmas. Pero sobre todo, la verdadera importancia de este gesto, radicará en que por vez primera comienza a plantearse y a generarse en el terreno de lo público la crisis del sida; del ámbito de lo privado, de lo silenciado y de lo escondido al espacio abierto y al lugar de la representación y la reflexión: porque como indica Alberto Mira si «El dolor es privado, el Sida es un problema colectivo, las opiniones en torno al Sida se generan en el ámbito público, y es aquí donde pueden alterarse»⁷.

Es por tanto la aparición de esta enfermedad la que le hace proponer una estrategia, no inversa, pero si más comprometida a la que hasta ahora había seguido. Porque lejos de distanciarse aún más, camino que le llevaría a un silencio total, a la verdadera muerte, opta por una «urgente» inserción en lo real. Es decir, mantener cierta relación con ese mundo del que se había sentido desterrado y del que nuevamente parecía tener que alejarse. Hablar y provocar en lo social determinadas reacciones, confesar y evidenciar lo que ahora si debía callar y ocultar, porque si algo se le niega al enfermo, al marginado, es la palabra, el poder decir, el hacer discurso. Es por tanto el Sida el que le sitúa en una verdadera dialéctica con el exterior.

«El Sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura energía. Agradezco al sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de realidad»⁸.

Ante una marginación obligatoria, la enfermedad le proporciona el mecanismo más acertado de enfrentarse a lo público y en sus propios términos y espacio, es decir, en lo colectivo, «en la superficie»⁹. Y es que si es propio del individuo contemporáneo reconocer su incapacidad para aceptar el factor caótico de la existencia, la enfermedad no sólo le hace suyo este caos, sino que se convierte en la mejor de las estrategias para intervenir en una realidad, que pretende garantizar el equilibrio y el orden de una naturaleza de por sí caótica.

La enfermedad, por tanto, no será otra cosa que un espacio de desorganización, no de un cuerpo, sino de la cultura, de esa ley impuesta a la naturaleza, que no es otra que la

estrategia seguida por el hombre en su afán por dominar lo azaroso. No es el cuerpo lo que falla, ni siquiera la enfermedad, sino las leyes, las normas y las ilusiones que oprimen al cuerpo.

La enfermedad es el espacio propicio para desmontar la propia cultura y exhibir lo que ella produce, mostrarle sus propios engendros. Es este mundo externo (el social), el que es incapaz de aceptar y de integrar a los enfermos, o aquellos que no han podido acomodarse al modelo estricto que la sociedad les ha impuesto. Por ello, consideramos enfermo a todo aquel que no consigue una adaptación, por lo que llegaremos a decir que toda cultura, toda sociedad, provoca sus propias enfermedades y sus propios monstruos, estigmatiza a sus propios santos.

Unos «Santos» —título dado a una obra de 1988— que Espaliú nos muestra caracterizados por la herida, excluidos y alejados de lo público. Seres deformes (construidos de cuero) a la espera de una identidad que nunca llega, cuerpos ausentes definidos por unas protecciones —unas máscaras— a modo de identificación, cuya única función es la de evidenciar la no presencia del cuerpo, su negación («el vacío» dirá Espaliú en una carta a Guillermo Paneque¹⁰).

Toda enfermedad, en parte, será cultural. Si retomamos el concepto de enfermedad como algo ajeno al ser humano, el individuo contemporáneo, definido en la individualidad, la competitividad y el aislamiento, termina por situarla en todo el espacio que le es externo, ubicándola ya no tanto en la naturaleza como en el resto de seres humanos. Y ésta es otra de las características que definirán la enfermedad en nuestros días, pues siempre es entendida como algo que viene de fuera, como si de un enemigo se tratara y contra el que hay que defenderse¹¹. La población lucha contra las epidemias como si de ejércitos se tratara y, como consecuencia, contra los portadores y enfermos, que serán los enemigos de la población presuntamente sana.

Tras intentar ignorarla, Espaliú decide asumirse en cuanto que ser enfermo, reconciliarse con su propio cuerpo, mantener un continuo diálogo con la enfermedad. Lejos de combatir contra ella —maniobra seguida por la medicina tradicional, y cuyas consecuencias en esa supuesta curación producían cambios moleculares irreversibles, que alteran aún más el organismo (terapia con el AZT)— Espaliú la asume y la inserta en su vida y en su discurso artístico, convive con ella. Por este motivo, al reconocerse en el lugar desterrado por lo social, el lugar de lo diferente y de lo desconocido, Espaliú entenderá que no es algo ajeno, sino que forma parte de él: «el Sida también soy yo», «estoy en el Sida, estoy con el Sida»¹². Esta vez, lejos de volver a sentirse excluido forzosamente, defenderá la inclusión del enfermo en la sociedad, en la colectividad, en lo imaginario y en lo real.

«Es patético ver cómo la imagen del enfermo está excluida de esa especie de inconsciente colectivo que forman la publicidad y los medios audiovisuales. La imagen que se vende es la del chico o la chica jóvenes, altos, blancos y sobre todo enormemente sanos»¹³.

Concebirse como un ser enfermo es romper con estas imágenes y estructuras que nos presionan, y con la atomización, la competitividad y el egoísmo, para recuperar ideas de ayuda, solidaridad, amor o entrega. Su principal estrategia es terminar con la costumbre de

situar al enfermo en un lugar alejado de lo cotidiano, como si a la población hubiera que apartarla de él. Las propuestas de Espaliú pretenden germinar un discurso «En torno al Sida», como escribiera en la acción «El Nido», acción realizada en 1993 en el festival de Sonsbeek'93, Holanda; en torno al Sida, en torno a los aspectos que definen la enfermedad.

Como hemos podido observar, desde los comienzos le ronda un mismo sentimiento: el aislamiento, voluntario, forzoso, o enfatizado aún más si cabe por la incomunicación que el cansancio e inseguridad, ocasionado por las terapias, provoca. Todo ello le lleva a un sentirse flotando en el mundo, un no poder tocar ni rozar el suelo, la superficie, un ligero vuelo constante de alguien que se aferra en no esconderse, y que en ocasiones compara a la danza de los derviches giróvagos, quienes terminan perdiendo el sentido de la orientación, tras dar vueltas y vueltas, hasta entrar en trance, como si de un acto místico se tratase, esperando la unión con lo amado.

Este sentimiento subyace en «Carrying», que engloba una serie de acciones realizadas en San Sebastián y Madrid, en Arteleku en el taller: «La voluntad residual. Parábolas del desenlace¹⁴» (1992). «Carrying» significa literalmente transportando, transportar un peso y una carga, pero de forma compartida. En la acción es un enfermo de sida, el que es transportado por una serie de personas en parejas, por un recorrido preestablecido. El enfermo atraviesa la ciudad sin que en ningún momento llegue a tocar el suelo, evidenciando la imposibilidad del contacto. Unas personas que voluntariamente soportan el peso de la enfermedad para evidenciar que se trata de un problema de todos, a compartir por todos. «Carrying», sostener, transportar o aguantar lo insoportable. El enfermo pasa de mano en mano como un testigo en una cadena humana, donde todos tienen un mismo objetivo de producción: no dejar que el enfermo roce el suelo, el mundo, ayudándole a soportar un peso, que a medida que avanza la acción, y debido al esfuerzo realizado, es mayor; con cuidado pero con urgencia, característica que se puso de manifiesto al no dejar de llover durante toda la acción.

Estas acciones son una interpretación de la serie «Carrying» escultóricos, donde se nos presenta una serie de palanquines esmaltados en negro, como los utilizados tiempos atrás por los nobles y aristócratas para ser transportados, herméticamente cerrados, cuya carga, imposible de sobrellevar, se contradice con la altura que se nos presentan. La mayoría están suspendidos, unos suben hasta las bóvedas, otros atraviesan las paredes y todos poseen barras atrofiadas que en su tiempo se utilizaron para transportarlos. Espacios pesados de los que no se puede entrar o salir, en los que no se permite la comunicación ni el contacto: el contagio.

Además, en ese afán por no perder el contacto con el exterior, el verdadero riesgo no ha de entenderse para el individuo supuestamente sano, sino para el enfermo, cuyas defensas han sido debilitadas y corre el riesgo de ser infectados por innumerables virus de los supuestos organismos saludables.

Esta característica también fue puesta de manifiesto en:

- «Carrying», donde Espaliú fue transportado descalzo, sin zapatos, por lo que en caso de rozar el suelo tendría menos protección que el resto de participantes. Sin zapatos y sin defensas, aumentando el sentido de desposesión de lo material, que sufre el enfermo, el marginado.

— En la acción realizada en 1993, Festival de Arte de Sonsbeek, Arnhem (Holanda), titulada «El Nido», también aparece este sentimiento de desposesión. En esta ocasión, Espaliú preparó la acción que venía a interpretar nuevamente una serie de proyectos escultóricos de muletas. Bajo la copa del árbol, instaló una plataforma octagonal. Durante ocho días consecutivos, Espaliú ascendía a la tarima octogonal, mediante una escalera que posteriormente era retirada, quedando sin más protección. Espaliú giraba sobre el tronco ocho veces, y en cada una de las vueltas se iba desprendiendo de una de las ocho prendas con las que iba vestido, hasta quedar desnudo. Despojado y al descubierto construía su propio nido, compuesto por los residuos y materiales que iba depositando. Fue en esta acción donde el último día escribió en un papel, alrededor del tronco «AIDS is around» (en torno al SIDA).

La enfermedad en general, y el Sida en particular, viene a manifestar claramente el derrumbamiento de nuestras barreras, de nuestros límites y de nuestros hábitos, en cuanto implica un cambio en los comportamientos sociales. Asistimos por ello a la mutación ideológica del cuerpo, que intenta sobrevivir en una época dominada por el culto a un cuerpo artificial y reconstruido, al que ni siquiera se le escucha.

Podríamos decir que Espaliú pretende reconciliar al individuo contemporáneo con su otro yo, que no era otra que la naturaleza y, sobre todo, el resto de seres que forman la especie humana. Uno frente a los demás, como la única forma de alcanzar la existencia y compartir el dolor. Porque desde los comienzos Espaliú presenta un ser sin identidad, que fácilmente podríamos reconocer en la utilización que del rostro hace como lugar metonímico del cuerpo y por ser la zona que más nos identifica. Sus caras están huecas, vacías, son anónimas, tan carentes de rasgos que llegan incluso a perder su referencia corporal, tal y como podemos ver en la serie de dibujos de 1989. A lo sumo, se presentan enmascaradas, como en las obras sin título de 1988, no buscando una protección sino evidenciando su ausencia, como le ocurriera a los caparazones de tortuga sin cuerpo al que preservar o a las campanas sin badajo —campanas del silencio—.

Pero sus rostros se nos aparecen manchados, agujereados, rayados o rasgados, como hemos podido ver anteriormente, en «Pas de masqué», o en la serie de dibujos de la década de los noventa. Signos que nos remiten a un cuerpo herido y maltratado, cuya identidad nace del dolor y la separación. Y es que estos rasgos no son sino cicatrices y magulladuras que delatan una pérdida, una carencia y el dolor, producto de un acto violento. Y es que Espaliú nos habla de aquello que es común en todo hombre: la herida y la pérdida, como vemos en su «Autorretrato» de 1988.

Por ello, llegará a proponer un individuo unido al otro, ayudado, mantenido y definido con relación a los demás. Un ser transportado y que comparte su carga con el resto de seres, como veremos en «El paseo del amigo» de 1993 y otras obras donde aparecen las muletas como símbolos para ayudar y soportar el bulto, evitando que el cuerpo dolido caiga. Muletas que se sustentan unas a otras, alcanzando un inestable equilibrio (ver «El Nido», 1992).

La idea de la dependencia, de la necesidad o del aislamiento compartido, es también relacionada metafóricamente con la temática de la maternidad, donde los cuerpos perma-

necen compartidos, recordando el sentimiento experimentado por Espaliú, que presentaba como una de las causas de su exclusión del mundo: «Desde niño quise ser una simple prolongación de ella, miraba por sus ojos, tocaba con sus manos...»¹⁵.

En su obra «Maternidad» (1990), se nos presenta una figura sentada, de la que podríamos decir que casi se metamorfosea en silla. Ésta aparece sin cabeza, sin rostro, desmembrada por tanto de toda identificación, sólo posee una cuerda, un hilo, que le sale del pecho y que queda depositada y enrollada, a modo de feto, en sus piernas. Pero del mismo modo, la dependencia del otro, la identidad y el cuerpo compartido, se asocia con otras variantes que encontramos en su discurso, desde la aparición de la mística, las enseñanzas sufís (donde existe una explícita necesidad del amado), «Rumi» (1992), hasta las alusiones al sadomasoquismo (como relación extrema de dependencia) o la referencia de los hermanos gemelos, la utilización del doble, de la sombra (como aquello que nos garantiza nuestra existencia) o del reflejo, como en la acción «Pedro», realizada en la iglesia de St. Paul, Londres, para la exposición Edge'92, donde los mártires representados en las vidrieras se reflejaban bocabajo en el agua que fluía e inundaba el altar.

La unión de los cuerpos y la identidad compartida aparecen constantemente en sus proyectos, desde los dibujos donde aparecen muletas u hombres, unidos por cuerdas, hilos o nudos, hasta obras como «El evangelio según S. Mateo» (1993) donde diferentes jaulas comparten un mismo espacio, al ser construidas con los mismos hierros, o los dibujos donde diferentes puntos aparecen unidos por agujas o las arañas que comparten sus telas, sus residuos.

Pero será también a través de la experiencia artística donde llega a compartir su responsabilidad, ya que la autoría simbólicamente queda asumida por el espectador, que participa en primera persona en la obra, como sucedió en las acciones realizadas en el taller de Arteleku «La voluntad residual. Parábolas del desenlace» (1992).

El arte posibilita junto a un creador-autor, la aparición de otros seres creadores. Los espectadores, forman parte de la acción y se identifican con ella y con el autor. Por tanto, la producción artística, en este caso, garantiza el surgimiento de una identidad (identificación) plural. El hecho de que el espectador asuma el papel de autor, es una de las claves que encontramos en los comienzos «The Carrying Society», grupo formado por Espaliú a partir de las acciones con el mismo nombre.

Espaliú trata de utilizar la experiencia artística como medio de intervenir en la sociedad, como si de materia se tratase, donde la palabra y la reflexión se convierten en sus nuevas herramientas. Él es producto de la sociedad y en ella quiere inferir, bien a través de sus obras, bien a través de las entrevistas, los talleres o los cursos. Y es principalmente de J. Beuys, para quien pensar es escultura, de quien aprenderá que la sociedad se ha de convertir en la materia con la que trabajar, en la que intentar rehacer y proponer, en la que incidir y modelar. Por ello, cada una de las denuncias o de las peticiones que realiza, han de entenderse también como parte de su discurso, porque ahora sí que sería imposible plantear una separación entre arte y vida. Son sus problemas en cuanto que individuo enfermo y marginado, los que fundamentan su discurso, y es la experiencia artística el medio por el cual efectúa sus demandas.

El objetivo de sus acciones no es sólo la comunicación. Sus obras se convierten en mensajes en cuanto que permiten la reflexión del espectador. Las acciones realizadas tienen una voluntad terapéutica, pero no sólo para el autor, como modo de manifestar y despojarse de sus miedos, sino que están orientadas a una sociedad espiritualmente enferma (donde el estado de exclusión es inmanente a su propia estructura).

En este sentido, una de las influencias decisivas fue el grupo «Act Up», (Aids Coalition to Unleash Power), con quienes Espaliú tomó contacto a partir del conocimiento de su enfermedad, en New York, y en especial con Jon Greenberg. Ésta es una organización de carácter político, cuyo objetivo principal es acabar con la crisis del Sida, sacando a la luz el problema de la enfermedad, y forzando a las autoridades a tomar las medidas necesarias, para mitigar el estado psicológico de crisis que el Sida causa; romper con la imagen pública de la enfermedad, por medio de la realización de manifestaciones, preparadas concienzudamente, con unos claros objetivos terapéuticos y sociales; junto al proyecto de tratamientos alternativos, que tiene como objetivos atender, e intentar financiar, estudios de terapias para el Sida.

La enfermedad propicia la plataforma, el espacio adecuado para reflexionar sobre la construcción del individuo. La enfermedad ha de mostrarse, de tratarse y de ser llevada a todos los demás, para generar así un mismo estado, un mismo sentimiento: el estar enfermo. Hacer comprender que todos somos enfermos, que la enfermedad no es un estado en el que algo ha dejado de funcionar correctamente, sino que es algo inmanente al ser, que uno no es diferente a los demás por su enfermedad, si no que, lejos de ser algo que nos separa y nos diferencia, nos une y nos hace iguales, nos identifica. Nos hemos acostumbrado a negar la enfermedad, como si con ello negáramos la muerte. Y negarle la enfermedad al cuerpo es ocultarlo, callarlo, silenciarlo. «Un artista es siempre un enfermo en potencia¹⁶» dice Espaliú.

Y es que la presencia de la enfermedad corporal no llegará a modificar los planteamientos hasta ahora seguidos, sino que le hace adoptar una actitud mucho más comprometida, utilizando unos medios más eficaces. Pero sin llegar nunca a abandonar los mecanismos de ocultación que han caracterizado su obra.

Por estos motivos, es una producción cuyos intereses se situarían en los márgenes dispersos de la experiencia artística, si siguiéramos considerando que ésta sólo debe de referirse y depender de sí misma. En sus propuestas nos enfrentamos a un cuestionamiento de los límites y de la autonomía del arte, al intentar recuperar la capacidad de éste de mellar en lo real, y su potencial para llegar a servir de vehículo de acción e incidencia en lo social.

Nuestro autor terminará por poner el arte al servicio de unas demandas sociales, en las que llegará a marcar y definir a su vez, nuevos comportamientos de los distintos sistemas artísticos —cuestionando todos y cada uno de los medios utilizados, que quedarán expandidos e interrelacionados—, así como de los distintos ámbitos —entre otros el espacio museístico o educativo—. Una interrelación que quedará marcada por la dependencia del contexto social y político, que terminará por incidir en la obra, otorgándole gran parte de su significado: el contexto llegará a dotar de sentido a la obra.

Asistimos a una superación de la concepción artística reducida a variantes formales, en un discurso que quedará caracterizado por la teatralidad: un efecto que hace que todo lenguaje artístico dependa y se relacione con aspectos externos.

Bajo todos estos planteamientos, nuestro interés por el discurso artístico de Espaliú, no se centra en redescubrir los pensamientos que dieron origen a la obra, sino en evidenciar las vivencias y aportaciones derivadas a partir de su producción: mostrar el modo a través del cual Espaliú logra acceder al discurso público por medio del arte, y los comportamientos artísticos derivados de ello.

La estrategia seguida por Espaliú es en el fondo un intento de reconciliación, de religación entre cuerpo-enfermedad; entre individuo-sociedad, entre individuo-naturaleza-especie; entre experiencia artística-entorno, o lo que es lo mismo arte-vida. Su producción podría ser entendida a modo de rituales de paso en los que participa activamente lo corporal. Si la ausencia de ideologías había llevado al individuo a una inexistencia de utopías, y ésta se traducía en un abandono de la función de culto del arte —es decir, en una ceremonia vacía—, en las propuestas de Espaliú asistimos a la producción de unos rituales vivos e implicativos, en los que el cuerpo está presente. El silencio de sus obras se convierte en espacios habitables para el receptor. La experiencia artística se aleja de este modo de planteamientos de dominación. No busca nombrar o representar el mundo, sino todo lo contrario, asegurar la supervivencia del ser mediante la insinuación y la ocultación. Frente a una enunciación basada en la imposición enunciativa —propia del discurso patriarcal— Espaliú propone un estadio que posibilite y garantice la relación e implicación con la otredad. Un posicionamiento que demanda y requiere el diálogo y la réplica del otro. Aprovechando las demandas de información de los medios de masas, Espaliú dotará de voz al otro. Pero el suyo no será un soliloquio, sino una práctica dialéctica, aunque para ello sacrifique el anonimato.

La capacidad de la experiencia artística radica nuevamente en su silencio, en su dejar hablar al otro, en escurrirse por las rendijas de la razón, a través de las cuales nos miramos los unos a los otros para saber si aún seguimos vivos. Este escrito es una investigación en la que se intenta construir una metodología apropiada para el análisis de sus diferentes propuestas artísticas.

Éste ha sido un estudio que intenta aportar unas consideraciones a un tipo de análisis que atienda tanto a las peculiaridades de la obra, como a las intenciones del autor o las aportaciones realizadas por la crítica —aunando así, nuestra condición de espectadores, de creadores y de docentes—. Pero a su vez, este trabajo es una reflexión sobre la investigación y la teorización artística en general, desde el ámbito de las Bellas Artes. Una propuesta que nace como método de estudio derivado de la propia configuración de la obra, frente a la imposición tradicional a la que se veía sometida, al convertirse en objeto de estudio de unas metodologías ajenas a sus características.

En este escrito hemos partido de la convicción de que las modificaciones perceptibles en el discurso artístico de Espaliú, promueven un nuevo posicionamiento por parte del receptor, convirtiéndose en tarea suya (en este caso nuestra) configurar una vía de acercamiento y requiriendo de una postura más activa y comprometida por nuestra parte. Una actitud que se aleja de los posicionamientos hasta ahora seguidos (en los que la única función del espectador era la de asumir los caminos dispuestos y fijados por el creador), promoviendo por contra, una relación dialéctica entre éste y la obra.

Para fundamentar la posibilidad de llevar a cabo este tipo de análisis, hemos acudido a diversas causas que han propiciado estos cambios en la concepción artística en general, que podrían ser resumidas en un nuevo rol del espectador. Esta ruptura en la relación obra-receptor ha sido provocada principalmente por la aparición de una diversidad y pluralidad en los contenidos y en las lecturas propuestas por la obra. Siguiendo los escritos de J. Derrida, G. Vattimo, Hal Foster, Marchán Fiz, y los textos feministas de Craig Owens, Luce Irigaray, etc., podemos argumentar cómo la crisis de la presencia —pilar en el que se habría fundamentado y desarrollado la modernidad— ha propiciado el surgimiento de esta polisemia, sobreabundancia y ocultación significativa, ya que el privilegio otorgado a ésta permitía un fácil dominio y jerarquización sobre lo óptico y lo presente.

En cambio, la crisis de la presencia ha hecho ceder el dominio al silencio, a la insinuación y a la ausencia. Ello ha derivando en un cuestionamiento de la centralidad, la unicidad y la visibilidad, en cuanto que características que sustentan la presencia. El ejemplo más claro del cuestionamiento de la unicidad lo podemos encontrar en la acción «Este río es este río...» (1992) de Espaliú (donde la unicidad del punto de vista es cuestionada al fotografiar un conjunto de autores de forma sincronizada un resto que deviene por el río, para depositar posteriormente la copia en su lugar).

Ante el camino abierto por la crisis de la modernidad y sus fundamentos, hemos podido observar cómo la linealidad, la jerarquización y la autonomía que experimentaba la experiencia artística se han retraído en favor de la circularidad, la marginalidad y la interdependencia entre los distintos campos del conocimiento. Pues como afirma Francisco Jarauta «lo que verdaderamente ha entrado en crisis es la imagen totalizante y logocéntrica de un tipo de racionalidad que remitía toda forma de experiencia a un centro y principio fundador»¹⁷.

A lo largo de nuestra investigación hemos podido observar como todo ello ha quedado traducido en la experiencia artística en la aparición de la asemiosis, en la falta de relación entre el significante y el significado, que no sólo no es evidente, sino que se nos presenta rota y sin referencia directa; ya que éste se presentaría en un sentido más poético abierto en todas direcciones, por lo que el objeto de conocimiento se esconde y se oculta a la vista, a la superficie; como parece indicarnos Espaliú en «Detrás del rostro» (1988).

La obra de arte ha dejado de poseer un sólo hilo conductor que responda a una sola temática, un esquema fijo que la estructure y la jerarquice. Ofreciéndonos en cambio una multitud y diversidad significativa que reclama lecturas oblicuas. Es decir, la obra queda definida por la polisemia y politematismo, alejándose de planteamientos dogmáticos y universales.

A su vez, la supuesta autonomía de la obra ha cedido ante la dispersión y la expansión de sus límites, permitiendo una reconciliación con el entorno y el contexto, olvidados y reprimidos por la modernidad. Ante esta implicación de la experiencia artística en su entorno, las consecuencias directas a estas modificaciones serían perceptibles por un lado, en el espacio museístico que ha quedado en entredicho, al pretender dotar a la obra de un carácter atemporal, ahistórico, neutral y autónomo, al basarse en la independencia de ésta, y sin que existiera posibilidad de ser experimentada o modificada por el receptor. El espacio museístico privilegiaría el concepto de presencia, la visión y sobre todo rompería la relación con el contexto o la vida. Frente a ello Espaliú nos propone:

— «El Nido», Sonsbeek'93, (Gemeentemuseum de Arnhem). En lugar de permanecer dentro del recinto preparado para esta exposición, Espaliú decidió realizar su proyecto en unos de los árboles del parque circundante. Mientras que fuera se realizaba una acción desde el interior del edificio sólo era posible observarla desde una ventana que funcionaba a modo de espacio pictórico.

— «Carrying» (1992), Espaliú abrirá los portones del Reina Sofía empujándolos con los pies descalzos, contagiando de la problemática social el espacio del arte.

Aunque para D. Crimp¹⁸ no es tanto el espacio museístico el que mataría la continuidad de la obra de arte, sino que es la propia obra la que ni siquiera llegaría a nacer al ser pensada para ser experimentada bajo el discurso museístico.

Otra de las consecuencias de la reconciliación con el entorno la encontraríamos en que los diferentes lenguajes artísticos han abandonado el ensimismamiento moderno, al poder ser contagiados por ámbitos extra artísticos, ante la expansión y la ruptura de sus límites como nos indican S. Connor¹⁹ (en un nivel simbólico) o R. Kraus²⁰ (en un nivel formal).

Frente al ensimismamiento de la modernidad —que habría derivado en la justificación interna de la obra, donde ésta no debería significar sino ser y sin dependencia ni relación con el contexto— las propuestas de Espaliú quedarían relacionadas bien entre distintos ámbitos artísticos, bien con los no artísticos, es decir, con su entorno social, político, etc.

— «Carrying»: La crisis social abierta por el Sida define y da sentido a sus propuestas.

— «Urinario» (acción de 1993), es el propio espacio físico el que otorga el significado a la obra.

Este hecho cuestionaría la independencia y la autonomía de la obra y de los distintos ámbitos del conocimiento, que hasta ahora habían estado separados e independientes los unos de los otros, siguiendo los parámetros establecidos por la Razón y la Verdad.

El cuestionamiento de la centralidad ha traído consigo el alzamiento de significados periféricos, haciéndose necesaria la existencia de claves externas para el conocimiento de datos que nos permitan distintas vías de acceso y diferentes recorridos. Además hemos podido comprobar la existencia de datos marginales que desde los límites perfectamente articulan las propuestas:

— El Sida: en la presencia de borrones, puntos, manchas, etc., en las máscaras de cuero y dibujos.

— La necesidad de ayuda: en «El bosque» (1993), «Para los que ya no viven en mí» (1992).

— Homosexualidad: en los urinarios, en las máscaras de 1989, las cuerdas, el cuero, etc.

En estas obras, lo periférico alcanza tanta importancia como lo central y su exteriorización y evidenciación no es sino una trampa en la que se nos muestra un objeto en parte de otro. Unos datos que lejos de permanecer alejados, estarían reflejados en el interior de la obra, pues no debemos olvidar que es la obra de arte nuestro objeto de conocimiento.

En este sentido, tanto las estrategias alegóricas como la evidenciación de las influencias, se han alzado como herramientas precisas para acceder a un discurso, en el que la obra oculta sus verdaderos intereses.

Dice Espaliú: «el arte es y siempre fue la única posibilidad de decir lo indecible», «detesto la confesión explícita, evidenciarse en lo que uno hace...»²¹. La alegoría estaría más en consonancia con los planteamientos expuestos, ya que los sistemas de representación buscan consciente o inconscientemente una dominación del mundo mediante su sustitución, su denominación, mientras que ésta (la alegoría) permitiría al objeto no ser sustituido, manipulado y dominado sino levemente encubierto y protegido. Es decir, frente a la denominación y la confesión propias de la modernidad, la ocultación e insinuación.

La evidenciación de las influencias, puestas de manifiesto por H. Bloom²², también permiten al espectador ser el activador de nuevos matices significativos, creando sus propios accesos.

Algunas son puestas de manifiesto por el autor: como sucede con la obra «De Lenin a Sade» (1945) de Marcel Mariën, en la tarjeta de invitación de la galería Broocke Alexander de New York.

Otras serán puestas de manifiesto por la crítica: como sucede con «Un canto de amor» de J. Genet en «Four provisional suicides» (1989), «Santos» (1988), «Genet» (1988); las estatuillas africanas de la colección privada de Espaliú en «Arma blanca» II; las variaciones de la serie «Santos» con las inscripciones «canibale» y «vive papa» de la revista *391*, nº14; o la obra de Man Ray «Suicides» (1930), en «Detrás del rostro» (1988).

Nada fundamenta la necesidad de aislar y separar en clases diferentes la información (ya sea artística, biográfica, etc.) porque quizás en su unión y mezcla, nos ayudan más al conocimiento de la obra.

La obligatoriedad de seguir un desarrollo evolutivo en los procesos artísticos —fiel reflejo de la creencia en el progreso— ha sido cuestionada, y la superación de una etapa por la siguiente ha quedado en entredicho. No sólo como método de análisis, sino que se duda incluso de su propia existencia; careciendo de sentido por tanto la separación por etapas y en consecuencia el desarrollo lineal.

En el caso de Espaliú es bien claro, ya que vuelve sobre los mismos términos, gira sobre las mismas problemáticas, retrocede, esconde, etc. Ejemplo de ello serán las influencias de J. Beuys que aparecen en la revista *Figura* de 1983 y retomadas en la década de los noventa; la utilización de costuras en las máscaras, dibujos de finales de los ochenta que aparecían ya en las fotografías manipuladas de 1975. Estas fotografías nos permiten recordar exposiciones anteriores hasta ahora desconocidas, y retomar el libro de poemas de Espaliú²³ que aunque entendido a modo de testamento está escrito antes de que supiera su enfermedad.

El artista no está obligado a mostrar siempre los caminos seguidos, sin dejar lugar a la suposición. Es decir, hacer visible, palpable y evidente, lo que quizás sólo en la insinuación o en la ausencia tenía sentido.

Y es que la obra de arte no nos es dada de una sola vez, sino que se define en la mutabilidad temporal. Por ello, analizar la experiencia artística sería algo infinito, siempre en continua revisión, pues la verdad se nos oculta o cuanto menos se presenta encubierta en este tipo de propuestas: «Agarra la línea y sigue el hilo secreto, y en las simuladas líneas, la respuesta no llega. El hilo es infinito y en el laberinto el eco de una voz se oye como en un sueño»²⁴.

En el caso del discurso analizado son justamente aquellas vías que permanecen silenciadas las que quizás mejor nos definen su posición. Las evidentes no son sino filamentos externos, que justamente en su visibilidad sitúan la farsa, sobre todo en una producción como la suya que queda caracterizada por un hermetismo, que se resiste a ser fácilmente explicada. Las suyas son unas obras en lo que aquello que se nos propone, aquello en lo que tratan de incidir, no es visible externamente, como si pretendieran defenderlo de la exhibición y de la confesión, y en consecuencia del control y la dominación.

Éstas obras no sólo están hechas para ser vistas. Quizás ni siquiera existe una intención de privilegiar la visión sobre el resto de los sentidos. Más bien se tratarían de unas propuestas para ser miradas desde la mente, ya que principalmente la experiencia artística se convierte en un soporte del pensamiento, marcando a su vez nuevos comportamientos del medio y cuestionando el papel desempeñado por el arte como sistema de conocimiento y supervivencia.

No se trata de placer visual lo que demanda en sus obras, sino de hacer patente la ineficacia de los sistemas de representación o mostrar la angustia y el dolor del individuo contemporáneo desterrado al silencio.

El análisis que hemos realizado es una aportación hecha desde la recepción. Es decir, es un recorrido que resulta de la vivencia del espectador, (de nuestra propia vivencia) por lo que puede diferir con una estructuración original de las propuestas, quizás porque en este discurso ni siquiera existe jerarquización sino convivencia significativa. Por ello pensamos que la ordenación y la disposición de una investigación no debe confundirse con la complejidad de su creación.

El método utilizado no es ajeno en modo alguno al discurso de Pepe Espaliú, todo al contrario, ya que nace de las propias exigencias de su producción que se resiste a ser diseccionada, dogmatizada y nombrada.

Este modo de proceder es quizás un sistema que intenta ser respetuoso con la propia obra de arte y que lejos de llegar a imponer un punto de vista sobre ella, es la consecuencia de las consideraciones de ella desprendidas, como si la obra nos hubiera susurrado la mejor forma de acercarnos y comprenderla.

Proponer un sistema de análisis ajeno a las propias características y configuración de la obra, no es sino imponer e intentar dominar lo indomable: destruir el silencio de toda obra, que sólo en su mutismo nos habla. No existe un método previo de conocimiento, universal y atemporal para la obra de arte.

Hemos pretendido dibujar un sistema de conocimiento de la experiencia artística que nos permitiera traspasar la simple visualización de ésta y que fundamentara la posibilidad de introducir diversas modificaciones a la hora de enfrentarnos a unas propuestas, que por sus características exigen nuevos modos de acercamiento.

Y es que si el fin de la [investigación artística] y de la interpretación —como apunta Maurizio Ferraris²⁵— no es el mundo que dio lugar a la obra, ni el lector o el autor original, sino el mundo configurado a partir del texto por un lector concreto y actual, nuestro análisis quiere ser muestra de la configuración de un recorrido analítico por la obra de arte desprendido de sus propias exigencias.

Si en la práctica de nuestra área de conocimiento presentamos la obra de arte a modo de resolución de una determinada investigación, y ésta queda caracterizada por la polisemia, la apertura significativa, la pluralidad de puntos de vista, etc., la teorización sobre ella debería igualmente reflejar este modo de proceder.

Si en la práctica no cerramos los caminos interpretativos, no concebimos la obra de forma dogmática, axiomática o impositiva, ¿por qué el discurso sobre ella no llega a impregnarse de esta metodología de trabajo y se convierte en reflejo de esta forma del conocimiento?

Si algo hemos sacado en claro de las aportaciones de Espaliú, es que tan sólo nos es posible hablar de la experiencia artística alegóricamente, diciendo siempre algo en parte de otra cosa. Cuanto más intentemos descifrar y desvelar el objeto del arte, cuanto más intentemos definirlo, nombrarlo y delimitarlo —sin atender a sus peculiaridades— más aún lo ocultaremos.

El objeto del arte —aquello que queda detrás de toda palabra— es aquel que permanecerá siempre en silencio, sin poder ser dicho, sin poder ser evidenciado. Extraño lugar un trabajo de investigación que se fundamenta en la linealidad y visibilidad de las consecuencias para exponer y defender la diversidad, la circularidad y lo encubierto. Pero cómo hacer discurso de lo ausente, si lo oculto aparece y apareciendo se oculta.

Quisiéramos antes de terminar recordar una advertencia que J.V. Aliaga hace sobre las propuestas de Espaliú: «Baldía es la tarea de quien pretenda diseccionar este corpus de ideas en ordenadas pautas, en líneas rectas, en planos fijos, en etapas separadas. La obra de Pepe Espaliú, no lo permite. Estamos ante un yacimiento, al que hubieran entrado a saco, desordenando las pistas, esparciendo las cenizas y los restos y, sin embargo, por encima de otras consideraciones, el yacimiento es el mismo y los distintos estratos o niveles que felizmente removieron son huellas de un mismo artista²⁶».

Y para concluir retomamos unas palabras de Espaliú: «La vida no depende del arte, y eso lo sabemos todos, el arte no cura el sida, pero el arte si tiene que depender de la vida, ser su expresión y decirla. Este cambio del que hablo debe empezar por nosotros mismos dentro de una radical autoconciencia que nos revalide frente al mundo y nos reinvente como artistas²⁷».

NOTAS

1. ESPALIÚ, Pepe. «Reportaje Vivir el Sida». *Los Reporteros de Canal Sur* (Sevilla), 6 de diciembre (1992).

2. CASANI, Borja y SENTIS, Mireia. «La fuerza del sida». *El Europeo* (Madrid) 43 (1992), p. 58.

3. Ver al respecto GENET, Jean. *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*. Barcelona: Editorial Thassália, 1997.

4. CORTÉS, José M. G. *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Colección Argumentos, Editorial Anagrama, 1997.

5. ESPALIÚ, Pepe. «Libro de Andrés». *Revista Acción Paralela: Ensayo, teoría y crítica de la Cultura y el Arte contemporáneo*, (Madrid) 1 (1995), p. 96.

6. CASANI, Borja y SENTIS, Mireia. «La fuerza...», p. 57.

7. MIRA, Alberto. *De amor y de rabia. Acerca del arte y el Sida*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones, 1993.

8. ESPALIÚ, Pepe. «Retrato de un artista deshauciado». *El País* (Madrid), 1 de diciembre (1992).
9. ESPALIÚ, Pepe. *Ibidem*.
10. ESPALIÚ, Pepe. *Catálogo de la exposición de la galería Carles Taché*. Barcelona: Galería Carles Taché, 1988.
11. Ver SONTAG, Susan. *El sida y sus metáforas*. Barcelona: Muchnik Editores, 1989.
12. CASANI, Borja y SENTIS, Mireia. «La fuerza...», p. 58.
13. FAJARDO, José Manuel. «La iglesia es farisea frente al Sida». *Cambio 16*, (Madrid) 1100 (1992), p. 139.
14. ESPALIÚ, Pepe. *La voluntad residual. Parábolas del desenlace*. San Sebastián: Servicio de Publicaciones de Arteleku, 1994.
15. ESPALIÚ, Pepe. «Libro de...». p. 96.
16. MOLINA, Margot. «Espaliú plural». *El Guía* (Madrid), 18 (1993), p. 46.
17. JARAUTA, Francisco. «Extranjeros a pesar de todo». En: *Otra mirada sobre la época*. San Sebastián: Arteleku, 1995, pp. 10-11.
18. CRIMP, Douglas. «De vueltas del museo sin palabras», *Revista Arena* (Madrid), 1 (1989), pp. 61-66 y en FOSTER, Hal. «Sobre las ruinas del museo». En: *La postmodernidad*. Barcelona: Kairos, 1985, pp.75-91.
19. CONNOR, Steven. *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Colección Arte y Estética, Ediciones Akal, 1996.
20. KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996.
21. ESPALIÚ, Pepe. «El arte como acción». *La Esfera, suplemento de El Mundo*, (Madrid) 28 de noviembre (1992), p. 7.
22. BLOOM, Harold. *La angustia de las influencias. Una teoría de la poética*. Caracas: Monte Ávila Ediciones C.A., 1973.
23. ESPALIÚ, Pepe. *En estos cinco años: 1987-1992*. Madrid: Ediciones Estampa, 1993.
24. Poema inédito en biblioteca personal de Pepe Espaliú.
25. FERRARIS, Mauricio. «Apéndice». En: *Historia de la Estética*. Ed. Sergio GIVONE. Madrid: Colección Metrópolis, Editorial Tecnos, 1990, p. 197.
26. ALIAGA, Juan Vicente. «Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú». *Acción Paralela: Ensayo, Teoría y crítica de la Cultura y el Arte contemporáneo* (Madrid), 1 (1995), p. 30.
27. ESPALIÚ, Pepe. «El arte como...», p. 7.

