

## CRUCIFIXIÓN Y CRIOGENIZACIÓN EN LA POSTFOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA: EL CUERPO SUSPENDIDO, LACERADO Y EXPUESTO

**Pilar Gonzalo Prieto**

Universidad de Salamanca

Un primer vistazo al panorama artístico advierte que, tras una inicial etapa de fascinación, *la electrónica* se ha integrado con progresiva naturalidad como una herramienta más en el trabajo del artista. A la vez que esto ha ido sucediendo, también hemos podido asistir a un gradual reconocimiento hacia **el medio fotográfico** de la mano de una renovadora, interesante y cada vez más abundante producción; cuya característica fundamental es su trabajo en torno a *lo real*

La fotografía artística más reciente ya ni siquiera está asumiendo su tradicional tarea de *presentación* de la realidad, sino que se concibe a sí misma como una *representación*, al igual que lo hacen otros procedimientos como por ejemplo la pintura. Así pues, el tradicional y agonizante medio reivindica ahora su papel de *intérprete* de lo real. Y lo hace jugando a desempeñar el papel mentiroso de la fotografía en su propio ámbito de actuación: en la apariencia.

Como podremos apreciar, la fotografía actual muestra un frecuente recurso a la escenificación y el simulacro, con el que se describe un fabuloso contexto de suplantaciones y superposiciones simbólicas que me remite al concepto de *hiperrealidad* planteado por Jean Baudrillard. Según este autor, la hiperrealidad define el terreno que habitamos hoy: ese espacio donde se lleva a cabo la "*suplantación de lo real por los signos de lo real*". Ese ser más real que lo real, de lo cual veremos ejemplos más adelante.

A grandes trazos podría decirse que esta constatada preocupación de la fotografía por la realidad se produce como reacción ante el sinestésico engaño al que nos somete la tecnología electrónica. Somos objeto de su perfecto artificio sensorial, el cual nos induce a dudar sobre lo que experimentamos como real. Por si fuera poco, la electrónica se ha vuelto invisible ante nuestros saturados ojos a causa de su omnipresencia, a lo cual se suma su esencia inmaterial<sup>2</sup>, que la convierte en más escurridiza si cabe.

Estos tiempos de universalidad electrónica en comunión con el medio fotográfico, provocan lo que se ha venido a denominar "fotografía digital". Sin embargo, esto que así se nombra no es en realidad tal cosa. Estrictamente no es fotografía. Y es que la "fotografía digital" es la impostora de una de las mayores "embusteras" de nuestra historia más reciente: la propia fotografía.

La postfotografía aporta resultados visuales similares a los de la fotografía. Se trata de un tipo de imagen electrónica basada en criterios fotográficos (calidad y textura, composición, forma de difusión, elementos de lenguaje, etc.), que por eso incide de forma directa en nuestra manera de entenderla. Pero en realidad, no es más que un impresionista e impresionante *collage* electrónico.

La conciencia por parte del espectador de que siempre existe una posibilidad potencial de que las imágenes fotográficas hayan sido alteradas, le vuelve escéptico ante lo que ve. Por eso duda. Dadas las circunstancias, la imagen fotográfica se distancia de su referente, de eso mal llamado realidad: ya no es evidencia ni testimonio de la preexistencia de lo representado. El falso mito de verosimilitud fotográfica está agonizando a causa de la electrónica.

Una de las consecuencias de la virtualidad electrónica ha sido una generalizada remisión al cuerpo como punto de referencia al cual agarrarse, al cual poder pellizcar para tener constancia de que no se está soñando. Ello no es óbice para que, sin embargo, muchos lo hayan planteado como una especie de *pesado* y obsoleto resto del pasado, una forma que pervive en una época en la que "*el cuerpo se ha quedado obsoleto*", como diría el performer australiano *Stelarc*. Desde esta perspectiva no resulta raro que actuemos como si estuviéramos prisioneros en su interior, intentando despojarnos de él, librarnos de su pesadez matérica. Pero en mi opinión, lo más significativo es reparar en lo contrario: en cómo, invadidos por el pánico a que el cuerpo se volatilice, nos estamos aferrando a él. Y no es de extrañar que sea precisamente la fotografía, quien asuma el papel de catalizador en este cambio a "lo virtual". Un procedimiento en el que tradicionalmente la imagen de lo representado ha sido erróneamente planteada y entendida como *lo sustituido* y no como *su sustituto*<sup>3</sup>.

Así pues, la esencia inmaterial e invisible de la electrónica ha provocado una digresión entre la realidad, la imagen y lo físico, algo que -en cierta manera- ya adelantó el arte conceptual. Ante tanta desconfianza el cuerpo se está planteando como ámbito tangible de reflexión y salvación en el que anclar, *encarnar*, una identidad cada día más volátil. Por eso el universo de lo artístico -como veremos- se ha poblado de cuerpos voladores, flotantes que exhiben su carne.

El escepticismo causado por el artificio sensorial de la electrónica subraya la cualidad matérica y orgánica de nuestro ser. Por eso, la inminente era virtual propicia la revalorización del sentido del tacto, además de la vuelta al debate sobre la desmaterialización del objeto artístico y a una revisión de lo humano en su más puro sentido carnal: el de cuerpo inanimado, desposeído de alma. Así pues, este comienzo de siglo digital y mediático nos lleva a "meter el dedo en la llaga" para constatar -como el incrédulo Santo Tomás- la autenticidad de lo que se nos presenta como real. Y qué mejor manera de hacerlo que por medio de esa *hiperrealidad* planteada en términos de Baudrillard, que simula la vuelta al origen, a lo primigenio, a la constitución básica de lo humano: a ese contingente ser, amasijo de *carne y hueso, sangre y fluidos* que a fin de cuentas somos. No obstante, no debemos pasar por alto que la actual vuelta al tacto se está haciendo desde la mirada. Una mirada que inspecciona el detalle, que hace más visible lo visible, que se ha vuelto descaradamente obscena. El cuerpo, en el límite de lo inverosímil, se abre y se detiene ante nuestra mirada.

Y ésta es la perspectiva desde la cual planteo mi comunicación: *recuperar la parte mas escabrosa del cuerpo e integrarla en el contexto general de lo electrónico*. Así que, para centrar el tema de lo abrupto corporal, permítanme que comience con una anécdota.

Hace un par de años organicé en Bilbao unas Jornadas de Arte Contemporáneo denominadas "Visionarios, alienígenas y conquistas interestelares". Durante tres días disertamos en ellas sobre la idea de futuro en el arte. Cuando los responsables de BilbaoArte (institución que acogía su celebración) me enviaron los textos presentados para la selección de comunicaciones, me advirtieron de lo "personal" de una de las propuestas. Un calificativo que al poco, se sustituyó sin disimulos por "soez". Supuestamente yo estaba en todo mi derecho de escandalizarme e indignarme cuando la leyera...

El autor de la subversiva comunicación era Enrique del Val, por aquel entonces uno de los jóvenes artistas becados en BilbaoArte a quienes -por lo visto- debía "traer de cabeza", ya que se dedicaba a la instalación artística, en las paredes del centro, de bolsas de supermercado con sus propias heces. A pesar de tales antecedentes, debo decir que la comunicación de Del Val me pareció soberbia y apropiadísima para ese primer día de jornadas que titulé "Entre lo cósmico y lo pútrido".

Su texto comenzaba así: "*Para mí follar, comer y pintar son una sola y misma cosa*". Y continuaba con su definición de lo cósmico como: "...*la más exuberante pulcritud, el futuro, lo políticamente correcto, la superación del homo sapiens que se mea y se hurga la nariz, las banderitas yankees de los immaculados trajes astronautas, aquel espacio exterior al propio y patéticamente humano estado de no-consciencia de uno mismo como carne... A mí me suena a higiene* -continúa Del Val- *a inmenso, a personas con el pelito corto, a conquististas, colonización, a Tom Hanks, a Kepler, al nombre de algún superhéroe, a galaxia, a instalación...*"

Posteriormente Enrique del Val contraponía esta definición a su también "personal" idea de lo pútrido, que para él era: "...*todo aquello que no queda a más de metro y medio del suelo ni a dos semanas de tiempo del momento presente, el filo de lo soportable (del otro), el tampax, lo orgánico, la masturbación, un microentorno, el pus, la saliva, el semen, el sudor, la orina, el óleo y las heces, (...) comer, la mierda entre los dedos del pie, la conciencia del cuerpo, la bolsa de basura llena de bichos debajo del fregadero, el ciclo de lo natural, la vida*".

Como se puede apreciar, Del Val hablaba de lo efímero humano, de la contingencia del ser, pero lo hacía, como diría Baudrillard: siendo "*mas real que lo real*", convirtiendo la cosa en sí en el lenguaje que habla de ella, utilizando el detalle hasta la crudeza, siendo -en definitiva- obsceno. De ahí se explica lo de sus propias heces diseminadas por las paredes del centro, ante el triunfo -como él decía- de "...*las instalaciones en el arte, de las vídeo-proyecciones, la fotografía, la pintura límpida y los objetos prefabricados*". Para contrarrestarlo se imaginaba -y utilizo sus palabras- "...*a Duchamp, paradigma del artista higiénico, haciendo fuerza para cagar, escupiendo moco verde con tropezón de carne o limpiándose la lefa en las sabanas*".

Una no puede evitar cierto sonrojo pronunciando estas palabras en el seno de un congreso, como diría nuestro amigo Del Val: tan límpido y tan cósmico como éste; que trata -ni más ni menos- de imagen, de cultura y de tecnología. Y es que pronunciar palabras es, en cierta medida, saborearlas mientras brotan de la boca. Y la verdad es que a nadie le apetece desayunar tantas inmundicias. Pero fijémonos en la referencia que Del Val hace de Duchamp: precisamente el artista que escandalizó al mundillo artístico del momento presentando un urinario titulado *Fuente* como una obra de arte. Así, con la Fuente de *Marcel Duchamp*, receptáculo de orines convertido en símbolo de la provocación, el escándalo y lo escatológico en el arte; he querido iniciar la ilustración de mi también *personal* selección de lo realizado por la postfotografía contemporánea.

Como ya he apuntado, el contexto ordenado y cartesiano que se suele presentar en los ambientes científicos y tecnológicos, no parece dejar sitio para lo orgánico de nuestro ser. La tecnología, en representación del progreso, parece dispuesta a aniquilar el cuerpo o, cuando menos, sus rastros somáticos. Éste carácter netamente orgánico del que nos hablaba Enrique del Val -que nos vincula a la tierra y se nos adhiere pegajosamente- tal vez sea el punto donde asirse ante el desconcierto sensorial al que actualmente nos someten las tecnologías electrónicas. José Luis Molinuevo, citando a Heidegger, cuenta que "...*la experiencia actual es la del desarraigo, «ya no hay tierra donde habite el hombre». La técnica ha desarraigado al hombre de ella, la ha aniquilado. Nuestras raíces son aéreas y nosotros ya no vivimos*"<sup>5</sup>.

En la actualidad experimentamos ese "espacio del entre" gracias a lo somático de nuestro ser. Desde esta perspectiva resulta lógico que, frente a la reciente y rápida invasión de la tecnología electrónica, los artistas estén buscando ese lugar "entre" el cielo y la tierra, ese heideggeriano ser desde los orígenes. A fin de cuentas, somos esa generación de hombres y mujeres "postumos": aquellos desarrai-

gados, que se habían quedado sin la tierra bajo sus pies. Tal vez por eso las telúricas mujeres de *Marina Núñez* se aferran a la tierra, proyectando sombras, echando raíces... mientras, de noche, son atravesadas por rayos. Así, a modo de posesión vampírica, resurge en ellas el poder del rayo creador que no es, sino la conjunción de la electricidad, la naturaleza y la luz reunidas en estas líneas.

Si nos remontamos a los comienzos de nuestra cultura, podemos comprobar que la luz siempre ha llevado asociado un simbólico poder divino, una energía, que comprende, desde el sol como deidad, al rayo como signo de su capacidad creadora; continuando con los experimentos galvánicos, el moderno Prometeo *Frankenstein* y el carácter preservador, embalsamatorio, de la fotografía química. Atendiendo a esta trayectoria bien podría decirse que, en la actualidad, la última y más representativa metáfora de la luz es: la electrónica.

Por otra parte, también es sabido que la luz constituye el ingrediente básico del medio fotográfico (y no la reproducibilidad como tanto se ha escrito). De modo que, la mal llamada "fotografía digital", quizá sea la expresión más consecuente y sincrónica de la fotografía en nuestros tiempos.

A mi entender, la denominada *postfotografía*, ejemplifica a la perfección el interesante momento de inflexión que está viviendo el arte y la sociedad actual. Cuando aún resuenan multitud de ecos milenaristas, la masiva y veloz implantación de las tecnologías digitales ha contribuido a agudizar nuestra crisis existencial. Hemos pasado de la era mecánica a la electrónica, en un lapso tal vez insuficiente para poder asimilar tan trascendente cambio. Ahora, lo digital satura nuestro entorno cotidiano e invade nuestras vidas hasta el punto de -parafraseando a *Daniel Canogar*- provocar una terrible duda ontológica sobre la realidad orgánica de nuestro ser. La electrónica se vuelve invisible dado su carácter omnipresente: se convierte en una especie de *presencia en ausencia*, a la vez que hiere el cuerpo de quien la experimenta.

Y es precisamente la esencia inmaterial e invisible de la electrónica, lo que articula la obra de este artista madrileño. Vivimos en tiempos en los que -citando a Canogar- "*la evidencia física y orgánica del cuerpo colisiona con la artificialidad incorpórea de lo digital*". Ello revitaliza la duda sobre la existencia de las cosas inmateriales e, incluso, sobre la certeza de algo tan rotundamente palpable como nuestro cuerpo, convencidos -como parecemos estar- de que lo físico, es lo real. De ahí, la digresión entre realidad, cuerpo y electrónica que muestran sus imágenes; repletas de seres humanos suspendidos, inmersos en un espacio carente de suelo donde proyectar sus sombras y sus raíces... Hombres y mujeres postumos con raíces aéreas, desarraigados...

Tampoco parecen tener un suelo donde arraigar las mujeres de *Rosemary Laing*. Aparentando proceder de otra dimensión temporal y espacial, caen vestidas como novias a un tiempo en transición dispuesto -como en ocasiones ha dicho la artista- "*entre la llegada y la partida*". Un espacio que de nuevo nos recuerda a ese ser desde los orígenes de Heidegger, situado entre el cielo y la tierra. Un caer que es, a fin de cuentas, nuestro vivir cotidiano hasta completar el ciclo llegando al origen ("*vuelva a la tierra lo que de la tierra salió*"). Se trata de cuerpos que caen y que, como contemporáneos Icaros, reflejan el vértigo con el que el ser humano se enfrenta a lo nuevo tecnológico. Por eso, quizás, en su última serie "Bulletproofglass" las mujeres de Rosemary Laing se presentan laceradas, haciendo referencia a esa herida tecnológica que vaticinaba Canogar.

Mujeres aéreas que además de caer al vacío, permanecen suspendidas en una especie de nirvana tecnológico al igual que le sucede a la artista japonesa *Mariko Mori*. En su serie "The begining of the end", Mori llama a la paz a los hombres y mujeres del siglo XXI. Y lo hace evocando ciudades o lugares que recuerdan a civilizaciones pasadas (Teotihuacan, Angkor, Gizeh, Ur) y contemporáneas, con futuristas vistas de lugares emblemáticos de las grandes capitales mundiales.

Mujeres aéreas que como en el caso de Mariko Mori vuelan inmersas en cápsulas, volando como las anheladas por Oliverio Girondo:

"No sé, me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. (...) ¡pero eso sí! -y en eso soy irreductible- no les perdono bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!"<sup>6</sup>.

Un panorama artístico repleto de mujeres voladoras que, como también les sucede a las de Marina Núñez<sup>7</sup> Ascienden. Mujeres que desafían las leyes de la gravedad, representadas en un momento de transición, de viaje, de intermedio... Y sobre esto, el cine y la historia del Arte nos han dejado bellísimos ejemplos.

No es casualidad que Laing haya retratado también aeropuertos e interiores de la NASA, lugares donde el ser humano puede despegar los pies de la tierra, flotar, volar. De igual manera, tampoco resulta extraño que Daniel Canogar haya ofrecido recientemente en la Fundación Telefónica de Madrid una exposición titulada "Ingrávidos", en la cual también presentaba esos "espacios donde flotar", continuación de su anterior proyecto "Gravedad Cero" de levitación tecnológica.

Estas imágenes de Rosemary Laing me recuerdan a los trabajos del ilustre artista canadiense Jeff Wall. Su particular visión sobre lo real se centra -como en el caso de otros muchos artistas sobre los que ha influido- en lo impreciso y lo intermedio. Se trata de una mirada abordada desde sugerentes perspectivas como las del simulacro, la ficción o la imaginación. Ese "espacio del entre" donde habitar, que los artistas han decidido emprender evitando mostrar cualquier circunstancia específica, trascendente; utilizando sin embargo una estética altamente documental y narrativa. Así, lo anecdótico y lo trivial se erigen en máximos protagonistas de escenas que parecen aunar dos de las corrientes fotográficas con mayor calado: el *instante decisivo* y la *staged photography*.

Fruto de ello son esos aparentes documentos de lo insignificante: imágenes que generan en el espectador una cierta sensación de incertidumbre y cercanía al mismo tiempo, en las que *lo extraño* se desvela en forma de instantes de un tiempo que se percibe diferente. Ello gracias al recurso de lo inacabado, lo inestable o lo precario. Nos hallamos pues, ante un panorama repleto de fotografías imprecisas, ambiguas, polisémicas y, a la postre, poseedoras de una enorme capacidad de seducción.

Tal vez por eso, la suspensión física y la congelación del movimiento sean las metáforas más apropiadas para ilustrar una de las formas más sugerentes de entender en cuerpo en la actualidad. No hay más que echar un vistazo al panorama artístico contemporáneo para comprobar que el tiempo parece haberse detenido o cuando menos ralentizado. Magníficos ejemplos como el *Sergio Prego* ilustran esta idea que nos remite a esas Estrategias fatales de Jean Baudrillard.

Baudrillard trata *la luz*, al hilo de su idea de catástrofe (en nuestro caso, una catástrofe corporal causada por la electrónica). En este libro señala la atracción que la ciencia-ficción ha manifestado habitualmente por las velocidades superiores a las de la luz. Sin embargo, lo que él plantea es la posibilidad de descender a otras inferiores<sup>8</sup>. La luz constituye nuestra pauta para medir la realidad pues, en opinión del autor, su velocidad "... es la que protege la realidad de las cosas, puesto que nos asegura que las imágenes que tenemos de ella son contemporáneas. Cualquier verosimilitud de un universo causal desaparecerá con un cambio sensible de esta velocidad"<sup>9</sup>.

Pero un ejemplo extremo nos hace conscientes de que esta teoría funciona sólo en términos relativos. Es el propio autor quien nos recuerda el caso de la luz que nos llega de estrellas hace tiempo desaparecidas. Una demostración de que ésta no proporciona imágenes contemporáneas. Por muy rápida que sea, tarda. En cualquier caso, sigamos el planteamiento de Baudrillard.

Ante la circunstancia de que los medios de comunicación electrónicos están permitiendo que la información circule a la misma velocidad que la de la luz ("tiempo real"), dice Baudrillard- *"...ya no existe un absoluto con el que medir el resto. Pero detrás de esta aceleración algo comienza a disminuir su velocidad absolutamente"*.

Imaginemos pues un hipotético descenso de la velocidad de la luz a niveles, como propone el autor, "humanos" o incluso más bajos que el de nuestro propio paso. Eso conduciría a la pérdida de la "instantaneidad" de los mensajes lumínicos recibidos. Para hacernos una idea de lo que trata de explicar este autor, quizá el mejor ejemplo sea el que nos proporciona el procedimiento fotográfico. Así, una imagen aproximada de sus resultados, nos la daría la modificación de la velocidad de captura en la toma. No olvidemos tampoco que a la propia imagen fotográfica se le denomina "instantánea" y cuánto de mito -más desde esta perspectiva- tiene este término.

*"Un caos total"*. Así, define Jean Baudrillard los resultados producidos por una posible variación de las distintas velocidades que podría alcanzar la luz. Esta sería, dice: *"...semejante al viento, con unas velocidades variables, incluso unas calmas chichas, en las cuales ninguna imagen nos llegaría de unas zonas en suspenso"*. Un suspenso captado, como hemos visto, por muchos artistas que trabajan con fotografía digital.

De modo que la representación de la realidad en relación a la velocidad de transmisión de la luz -y por consecuencia, en relación también a la fotografía y la electrónica- ha quedado manifiestamente en entredicho. Pese a ello, Baudrillard continúa fantaseando con las posibles consecuencias acarreadas por un cambio en la velocidad de la luz, proponiendo una experiencia de lo visible como la de un aroma. *"La luz semejante a un perfume: -escribe- diferente según los cuerpos, apenas se difunde más allá de un entorno inmediato"*.

Quiero destacar la traslación de los sentidos planteada por Baudrillard, en mi opinión, constituye una importante seña de nuestra experiencia cotidiana. No podemos confiar en lo que vemos, por eso recuperamos la importancia referencial de otros sentidos infravalorados como el tacto, el olfato o el gusto. *"¿Cómo mirar a alguien a los ojos, cómo seducirle si no estamos seguros de que siga estando ahí?"* nos dice Baudrillard. Y continúa: *"¿Ysi un ralentícinematográfico se apodera del universo entero?"* Y ésta es precisamente la estrategia más utilizada por los artistas en la actualidad, quienes recurren con claridad a esta cinematográfica ralentización de la imagen.

*"El suspense y el ralentí son nuestra forma actual de tragedia desde que la aceleración se ha convertido en nuestra condición de banal"* -escribe nuestro hipercitado Baudrillard. *"El tiempo ya no es evidente en su desarrollo normal, desde que se ha relajado, ampliado a la dimensión flotante de la realidad. Ya no está iluminado por la voluntad. Tampoco el espacio está iluminado por el movimiento"<sup>10</sup>*. Por eso, tal vez el nuevo cuerpo de la era electrónica se presente en suspensión, congelado, al igual que nuestras tradicionales encarnaciones culturales del poder divino.

Además de las numerosísimas crucifixiones y ascensiones que pueblan la historia del arte, quizá uno de los cuerpos suspendidos más célebres y espirituales de la creación más reciente, sea el de *Yves Klein* saltando al vacío en 1960. Un pretendido acto de regeneración espiritual, de instauración de esa

*era de sensibilidad inmaterial* propugnada por el artista que sustituiría la cristiana. Por eso, el salto al vacío de Klein -en realidad un fotomontaje- bien se puede plantear como el sustituto de la divinidad caída, vencida. A partir de Klein, el cuerpo tecnológico se piensa, se torna inmaterial, desafía a la gravedad y salta al vacío.

Fue el propio artistas quien, en un discurso pronunciado durante una inauguración de su amigo y también artista Tingley, relacionaba su concepto de *colaboración* con ideas relativas a la conexión del arte y el espacio:

"Propongo (que los artistas) vayan más allá del arte mismo y trabajen individualmente por el retorno a la vida auténtica, donde el hombre pensante ya no es el centro del universo sino que el universo es el centro del hombre... De esta manera nos convertiremos en *hombres aéreos* Conocemos la fuerza de atracción hacia las esferas superiores, hacia el espacio, hacia ningún sitio y todas partes al mismo tiempo. Dominada la fuerza de atracción terrestre, literalmente le vitaremos en total libertad física y espiritual"<sup>11</sup>

Klein plantea la superación de ese afán del ser humano por encontrar una tierra "*donde echar raíces*". La levitación sería pues la superación de la fuerza de gravedad, de nuestro vínculo con lo material. Esto explica que, su obsesión por la esencia inmaterial del arte y el vacío, tuviera su manifestación más espectacular en la acción *Salto al vacío u Obsesión de la levitación*. El cuerpo del artista, saltando desde lo alto de un muro de la calle Gentil Bernard, se convertía en una escultura del espacio-nada, entendido éste como una *zona de sensibilidad pictórica inmaterial*. Un año después, realizó sus antropometría *Personas echándose a volar*.

Pero no olvidemos que este "reto a lo material" procede de la atracción que el artista francés sintió por el cuerpo más abrupto y dionisiaco: el canibalismo y el vampirismo. Sus *Antropometrías* eran una especie de sudarios donde Klein impresionaba la huellas de esos cuerpos, muchas veces borrosos por su representación del movimiento. Una técnica que por otra parte recuerda mucho a los mecanismos fotográficos de registro de la imagen. En las antropometrías, distintas personas impregnaban su huella corporal con pigmento -e incluso a veces sangre- como vestigios de ritos sexuales, orgiásticos y salvajes.

En este sentido, una de sus obras más representativas quizás sea *Gran antropofagia azul. Homenaje a Tennessee Williams*, 1960. De la misma forma que Sebastián -el personaje de la novela de Williams *De repente el último verano*- buscaba una experiencia sensorial y terminó devorado por un grupo de jóvenes; según Klein, las guerras europeas podrían ser la muestra de cómo: "*Estamos entrando en una era antropófaga, terrible únicamente en apariencia (...) Será la realización práctica a escala universal de las famosas palabras, «Aquel que come de mi carne y bebe de mi sangre vivirá en mi y yo en él» Palabras espirituales, ciertamente, pero palabras que serán puestas en práctica durante un tiempo antes del advenimiento de la era azul de paz y gloria, antes de que la total libertad del Edén sea reconquistada por el hombre desde la sensibilidad inmaterial para el universo*"<sup>12</sup>.

Klein percibía la eucaristía como un rito antropófago durante el cual se devoraba el cuerpo de Cristo y opinaba que el canibalismo, precediendo a la "era azul" edénica, sería la etapa de redención del hombre. Por eso resulta muy oportuna su cita a la comunión católica como posesión del ser por medio del canibalismo y el vampirismo. Una cuestión que tampoco le es ajena a *Rosemary Laing*, tratada explícitamente en una antigua serie fotográfica.

Este tema se transforma en constante, en el libertino universo de *Anthony Goicolea*. Sus autorretratos múltiples presentan siniestros adolescentes inmersos en un mundo de perversión. Podemos ver cómo sus abrigos de colegiales, a modo de vampíricas capas, se desprenden de sus ahogados cadáveres en una escena que emana un sórdido ambiente de asesinatos y misterio. Novelescas representacio-

nes de colegiales que recuerdan a las de ciertos *teletfilms* veraniegos sobre escabrosos internados con terribles secretos, pecados y depravación. Salvajes banquetes -mezcla entre orgías, cumpleaños infantiles y rituales- que se transforman en los más descarnados actos de canibalismo. Todo ello, aderezado con significativas alusiones a la liturgia católica. El fenómeno de la transubstanciación de nuevo desde una lectura caníbal y vampírica, que se vuelve "apropiación obscena" en las imágenes de Anthony Goicolea. Todavía parece latir ese temor a que la fotografía nos robe el alma.

En nuestra cultura no resulta lejano este contexto de miedo, dolor, castigo y religión. Esto se ha mostrado en muchas ocasiones mediante un dios sangrante, sufriente; un cuerpo abierto que muestra su dolor, su crudeza, su verdad... Así las llagas de Cristo, como las de innumerables mártires, santos y santas, endemoniados y endemoniadas, constituyen el antecedente de esa herida tecnológica de la cual hablamos anteriormente: la constatación de que el cuerpo ha sido poseído, penetrado, dañado y, muestra por tanto, de que existe. Se trataría de esa nueva carne descrita en la magnífica recopilación ensayística del mismo título, coordinada por Antonio José Navarro<sup>13</sup>, que tiene en *Daniel Joseph Martínez* a uno de sus representantes más significativos.

Con referencias explícitas a la obra de cineastas como Cronenberg, Greenaway o Lynch -así como al universo simbólico religioso descrito líneas atrás- este artista norteamericano presenta un catálogo de cadáveres con apariencia verosímilmente fotográfica, actitud viviente, pero increíbles para la razón. "*Vemos, pero no creemos*": la llaga se presenta sólo en el ámbito de lo visible por eso necesitamos tocar para creer. En realidad, no hay más que observar la fotografía publicitaria para comprobar que la mayoría representa situaciones ficticias e, incluso, imposibles de producirse. Escenas inverosímiles que, a diferencia del tradicional fotomontaje, ahora presentan un suturado perfecto de los fragmentos recompuestos que diría José Luis Brea<sup>14</sup>, gracias a la perfección técnica que aporta lo digital.

Sumidos en la era de la simulación, el modo de desastre congénito es *Informa sísmica*, opina Baudrillard. Así, la catástrofe contemporánea ya no sería que el cielo caiga sobre nuestras cabezas, sino que la tierra se deslice bajo nuestros pies. De nuevo esa pérdida del punto de apoyo terrenal que, de manera más o menos evidente, constituye la forma que ha adquirido nuestra crisis finisecular. Buscamos ansiosamente esa tierra en la que permanecer y poder echar raíces. Queremos más que nunca, volver al origen, a la madre tierra...

Tal vez, paralizados por el miedo, decidamos perpetuar dicho estado y congelarlo, criogenizar nuestro cuerpo con toda su imperfección somática; confiando en que, en un futuro, los avances tecnológicos le hayan encontrado cura a los riesgos de ser solamente humanos.



## NOTAS

- <sup>1</sup> BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 1993. p. 11.
- <sup>2</sup> Es, desde este punto de vista, donde encuentro un sugerente punto en común con la imagen fotográfica: la virtualidad.
- <sup>3</sup> Esto ha ocurrido así porque -como ha explicado José Luis Brea- la producción fotográfica coincide con su noticia. No se presenta aislada, diferenciada, sino que se sitúa en el lugar de su reproducción y recepción social. (BREA, José Luis: "El inconsciente óptico y el segundo obturador. (La fotografía en la era de su computerización", en *Un ruido secreto. El arte en la era postuma de la cultura*. 1996. p. 33.)
- <sup>4</sup> MOLINEVO, José Luis: *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 30.
- <sup>5</sup> MOLINEVO, José Luis: op cit, p. 107.
- " GIRONDO, Oliverio: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía y calcomanía y otros poemas*, Madrid, Visor, 1995.
- <sup>6</sup> Después de la series "Locas" y "Monstruas": "Ciencia Ficción" se presenta llena de mujeres "poseídas" por la tecnología.
- <sup>8</sup> BAUDRILLARD. Jean: *Las estrategias fatales*, Madrid, Anagrama, 2000, p. 17.
- <sup>9</sup> BAUDRILLARD, Jean: ibid.
- <sup>10</sup> BAUDRILLARD, Jean: op cit., p. 19.
- I\* KLEIN, Yves: "Discours prononcé a l'occasion de l'Exposition Tinguely a Dusseldorf", *Le dépassement de la problématique de l'art*, pp. 19-22 en STICH, Sidra: Yves Klein, Madrid, MNCARS, 1995, p. 159.
- <sup>12</sup> KLEIN, Yves: "Le vrai devient réalité", reeditado en *Zero*, 1973, pp. 88 en STICH, Sidra: op. cit, p.182.
- <sup>13</sup> NAVARRO, Antonio José: *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar. 2002.
- <sup>14</sup> ESPARZA. Ramón: "La apariencia y la experiencia". *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía*, nº 1, 1996. pp. 77-78.