



● ANNA- BERNHARD BLUME



Anna - Bernhard Blume

Dossier elaborado por José Antonio Sarmiento

Traducción: Vicente Jarque y Francisco Caballero

Agradecimientos: Instituto Alemán de Madrid, Chema Navarta, Vicente Jarque, Gonzalo Puch y Oscar Martínez

Nuestro vocabulario de imágenes recurre a una tradición simbólica

En primer lugar nos gustaría saber cuál fue su formación académica y artística, y como derivó finalmente hacia la práctica de la fotografía.

Antes de recibir nuestra formación artística en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf en los años 1960-1965, ambos nos habíamos iniciado previamente -es decir, en la década de los 50- en una formación artesanal. Ya anteriormente, como adolescentes de 17 años, Anna y yo habíamos coincidido en un curso de pintura y dibujo impartido por la Universidad Popular de Dortmund. En aquel entonces yo me estaba formando como pintor de cine y publicidad, mientras que Anna cursaba estudios técnico-sanitarios. Ella, mucho más culta e informada en cuestiones de literatura y artes plásticas, aspiraba ya a imprimir a sus dibujos y acuarelas una nota personal. Yo, hijo típicamente proletario de una familia obrera de la cuenca del Ruhr, abrigaba la ingenua ambición de trabajar del modo más realista posible y, por si esto fuera poco, de una manera idiota, cuanto más deprisa mejor, lo que naturalmente tuvo escasa aceptación por parte del director del curso, un pintor de orientación expresionista (al estilo de Nolde).

Queda por añadir que mi afición al realismo fotográfico fue

impulsada además por el hecho de que mi madre, que había aprendido la profesión de auxiliar de laboratorio, tenía en el pequeño ático en donde vivíamos un pequeño laboratorio fotográfico. Revelaba películas y realizaba copias y ampliaciones para aficionados con el fin de aportar algún dinero al reducido salario mensual de mi padre. Así pues, ya de niño fui iniciado en los mágicos misterios de la obtención de imágenes fotográficas. Sin embargo, los posteriores estudios de arte en la Academia de Düsseldorf estuvieron consagrados exclusivamente a los medios tradicionales representados por el dibujo, los trabajos gráficos sobre papel y la pintura. Para nada figuraba en aquellos la fotografía.

**¿Cuál era el ambiente artístico en sus años de formación?
¿Qué artistas y movimientos les interesaban especialmente?**

En el curso preparatorio de ingreso en la Academia volví a coincidir con Anna, que había pasado un año en París, mientras yo cumplía el servicio militar obligatorio en el ejército federal alemán. Ninguno de los estudiantes en ciernes que habían participado en el curso preparatorio aprobó la selectividad, salvo una única excepción: la alumna Anna Helming, que más tarde sería Anna Blume. Los demás tuvimos que repetir el curso, aunque en ese

primer año apenas recibimos una orientación y enseñanza razonables. Aquellos profesores de entonces no se mostraban muy comprometidos. Las cosas cambiaron cuando, después de haber aprobado yo por fin el semestre preparatorio, la Academia nombró catedrático de escultura a un artista que a la sazón tenía aproximadamente cuarenta años: Joseph Beuys. Comenzó entonces la época de los happenings y conciertos fluxus tanto dentro como fuera de la Academia. Beuys nos confrontó como estudiantes que éramos con un concepto esencialmente más complejo del arte, ensanchando nuestro horizonte tanto teórico como práctico. De él aprendimos a cuestionar críticamente los conceptos hasta entonces tradicionales (también en esa Academia) de forma y materia, imagen y espacio, hombre y sociedad, academia y formación, etc..., lo cual no pudo por menos que repercutir directamente en nuestros propios ensayos artísticos. Aunque ni Anna ni yo nos cambiamos a la clase de escultura de Beuys, que no tardó en registrar un número creciente de alumnos, su práctica docente en la Academia de Düsseldorf tenía de todos modos un carácter de lección académica pública, libremente accesible a todos los estudiantes. Creo que tanto Anna como yo mismo, directa o indirectamente, tenemos mucho que agradecerle a Joseph Beuys. Los acontecimientos que provocó por iniciativa propia, o bien en "asociación" con el movimiento fluxus

de aquellos días -es decir, con artistas de varios países de Europa occidental y de EE.UU.- convirtieron la Academia de Düsseldorf en los años sesenta, y más tarde, en la década de los setenta, a la ciudad del arte que era Colonia, en centros artísticos innovadores. Estos sucesos dejaron seguramente una marcada impronta, no sólo en nosotros, sino en algunos de nuestros antiguos compañeros de estudios como, por ejemplo, Sigmar Polke, Peter Heisterkamp (Blinky Palermo) y Gerhard Richter. En otro lugar he escrito y hablado con más detalle sobre esas influencias tempranas. En todo caso, la "ampliación del concepto de arte" iniciada por Beuys -y la concomitante transformación del enfoque estético, ecológico y político-moral de las condiciones de la vida cotidiana- nos predispusieron óptimamente para que, a partir de comienzos de los años setenta, pudiéramos desarrollar una obra propia y muy personal. Condición "sine qua non" era el distanciamiento de las convenciones artísticas apenas cuestionadas hasta entonces o, al menos, el no considerarlas ya como absolutamente vinculantes o bien redefinirlas a través del propio trabajo o del realizado en común.

En un primer momento trabaja usted solo. Posteriormente se incorpora Anna. ¿Nos puede decir cómo comenzaron a trabajar juntos y cuál fue el motivo que provocó esta actitud?

Desde luego, al principio trabajé solo, pero entretanto Anna

y yo nos habíamos casado. Nacieron dos gemelas. Para ganarnos el sustento, ambos trabajábamos también como profesores ayudantes en diversos institutos de enseñanza media de Colonia a cambio de una remuneración modesta. Por otro lado, en mis ratos libres me licencié en la Universidad de Colonia, en filosofía, con el fin de conseguir una plaza de catedrático de instituto dotada de un sueldo fijo... ¡Demasiado para hacerlo todo a la vez! No obstante, en el caos productivo de la vida familiar, en la que participaban también el hermano, la cuñada y la abuela, surgió algo que podía calificarse de "arte". Sin embargo, anarquizados por el accionismo de los años sesenta, no hemos vuelto a plantearnos desde entonces si lo que producíamos dibujando, pintando o con escenificaciones fotográficas, dentro y fuera del acontecer familiar, podía calificarse todavía de "arte". De todos modos, nos encontrábamos en una situación que nos exigía organizar la vida misma y reflexionar sobre ella según criterios estéticos y éticos. También esto era demasiado para ser realizable todo a la vez... Un "medio de reflexión" al alcance de la mano era ya por entonces un aparato fotográfico motorizado de pequeño formato. Fotografiábamos a nuestros queridos pequeños y, muy de pasada, también los objetos y circunstancias del día a día, quiero decir, a nosotros mismos inmersos en esas circunstancias. Y lo que sucedió es que nosotros, como

expertos "hacedores de imágenes", veíamos la vida cotidiana a través del aparato fotográfico de un modo distinto que los fotógrafos aficionados sin experiencia plástica ni accionista... Habíamos aprendido a descubrir la vida social y nuestra propia vida familiar como una "puesta en escena" forzada de la que la mayoría de las personas era inconsciente. Los ensayos de concebir la propia situación al mismo tiempo "como imagen" y la capacidad de reflejar las vidas propia y ajena simultáneamente, a modo de dibujo y de forma foto-accionista, desde una distancia estética, se convirtieron casi espontáneamente en un método artístico. Ahora bien, las formas de autoobjetivación productoras de imágenes, especialmente la fotográfica, generan sus propias leyes al intervenir de manera transformadora en la vida diaria inmediata. Ésta amenaza continuamente con desnaturalizarse convirtiéndose a través de la reflexión fotográfica en una puesta en escena: solipsismo efectivo de la imagen, "familiarismo" relevante para la misma. La ejemplificación en imágenes de formas y rituales vividos no tarda en exigir una escenificación más explícita. Cuando menos, algo así como la reescenificación de escenas, objetos y circunstancias ejemplares. Todo esto, sin devenir filmico, tardó muy poco en plasmarse en sucesiones de imágenes aisladas, luego en secuencias y, desde finales de los años setenta, en grupos secuenciales temáticos a los que llamamos "series".

Como antiguo pintor de cine y hombre de laboratorio fotográfico, en los años sesenta la iniciativa fotográfica era en principio mía. En el volumen primero que recoge una visión de nuestra obra realizada hasta esas fechas, domina todavía mi "solipsismo" fotográfico. Sin embargo, sin la "injerencia" productiva y escenificadora de Anna y sin su visión de nuestras circunstancias vitales, aguzada por su feminismo, nunca habrían surgido las series de fotos de gran formato de los años ochenta. Sólo estas obras hicieron que se nos conociera a nivel nacional, y muy pronto en el plano internacional.

Actualmente usted es profesor en la Escuela Superior de Artes Plásticas de Hamburgo. ¿Qué asignatura imparte y cuál es su programa? ¿Existe algún nexo entre su labor como artista y la docencia universitaria?

El hecho de que fuéramos conocidos en círculos más amplios hizo que tanto Anna como yo recibiéramos ofertas para ejercer como profesores invitados. Ella había trabajado veinte años y yo quince como profesores a tiempo parcial en diversos centros de enseñanza. Había llegado el momento, la necesidad y la posibilidad de renunciar a estas "ocupaciones secundarias". Al mismo tiempo aumentaba el trabajo en el estudio, entre otras razones porque las posibilidades de participar en exposiciones se hacían cada vez más interesantes (lo que para unos "autoescenificadores" como nosotros viene a ser una motivación

que no debe subestimarse). Después de que, inicialmente, tratáramos de desempeñar conjuntamente una cátedra de arte, al cabo de poco tiempo se hizo necesario proceder a una división del trabajo, ya que se trataba de una cátedra ubicada en Hamburgo, a 400 km. de distancia, mientras que nuestra "factoría" se encuentra en Colonia. Pese a que en Hamburgo empezamos alternándonos en el desempeño de la cátedra (lo que no está previsto en el régimen jurídico de las universidades), no fue posible mantener a la larga este sistema. Anna se dedicó a trabajar en el estudio. Su permanente presencia en éste era también requerida por nuestros colaboradores (y colaboradoras) temporales en el laboratorio de fotografías de gran formato, para el retocado, la preparación de nuevas escenificaciones, la planificación de exposiciones, etc.

En armonía con nuestro propio modo de trabajo multimediático (además de nuestras series de fotos de gran formato seguimos haciendo dibujos, objetos, etc.), dedico mi actividad docente en la Escuela Superior de Artes Plásticas de Hamburgo a estudiantes de ambos sexos que trabajan con medios, materiales y métodos totalmente dispares y en parte heterogéneos. (Las estudiantes se alegran, sin embargo, cuando Anna acude en alguna ocasión para discutir sobre los modos de trabajo estudiantiles desde un "punto de vista específicamente femenino").

En mi esfera de trabajo, la ambivalencia entre pintura y fotografía vuelve a ser actualmente un tema importante. Hay ensayos de síntesis digital. Trabajo, además, con algunos *performers* que contribuyen con todo su cuerpo. De ello resultan una y otra vez posibilidades de colaboración con el departamento de vídeo y cine de la Escuela Superior. La síntesis de todas las artes posibles (entre fotografía, pintura y performance) que se articula en nuestras series fotográficas atrae hacia mi ámbito de trabajo a estudiantes con orientaciones muy dispares. A esto viene a añadirse un cierto compromiso teórico-filosófico que, en el transcurso de los años, me ha llevado a organizar series de conferencias de filosofía para la Escuela Superior en su conjunto, y a ofrecer mis propias lecciones de teoría del arte en relación con planteamientos actuales.

¿Considera que su trabajo como artista puede influir en sus alumnos? ¿Piensa en alguna función específica del artista como profesor? ¿Cree, al igual que pensaba Beuys, que existen fuertes vínculos entre arte y universidad?

La función del artista como docente es, ciertamente, importante y plural. No es una tarea menor para mí preparar a los estudiantes para enfrentarse con las condiciones complejas y totalmente determinadas por la concurrencia en el sistema de la "empresa artística". Pero no existen reglas fijas para es-

to. Todo depende de la competencia artística, la habilidad didáctica y la presencia intelectual del profesor de arte. Yo me intereso, principalmente, por la individualidad de los estudiantes. Por lo demás, ya no puede haber una rígida docencia del arte desde el anteriormente descrito "salto evolutivo euroamericano" de las artes plásticas -es decir, desde los años sesenta y setenta- y, posteriormente, desde su diferenciación global en la pluralidad de medios y materiales. Se conocen múltiples tentativas de establecer teorías básicas del arte de carácter vinculante, por ejemplo, en el sentido del Bauhaus de los años treinta, lo que, naturalmente, no significa que ya no sea preciso transmitir las tradiciones histórico-artísticas. Pero a esta transmisión se suman ahora, en una medida mayor y en un sentido crítico, ciertos aspectos de orden histórico-social. Porque, claro está, lo que incluye esta enseñanza es la historia del espíritu y de sus estrategias, así como, por ejemplo, la de los medios y materiales de las artes plásticas. A este respecto -y a propósito del último aspecto de vuestra pregunta-, existen determinados solapamientos entre las posibilidades de estudio en una universidad comprometida con las ciencias y una academia de arte. Del mismo modo que la universidad ha de reaccionar ante la evolución de las ciencias, las escuelas superiores de arte deben incluir en su didáctica y metodología las continuas metamorfosis y mu-

taciones de las artes libres y aplicadas. Ahora bien, es evidente que los estudios de arte no son estudios científicos. Para responder concretamente a la pregunta, mi experiencia me dice que -al menos en Alemania- no existen enlaces muy sólidos entre Universidad y Escuelas Superiores de Arte.

Una universidad de las características actuales no puede, desde luego, impartir una enseñanza ni una formación integral. Sucede con frecuencia que jóvenes con ambiciones artísticas, y por lo tanto de carácter integral, y aunque no hayan fracasado al quedar inmersos en el diferenciado *mare-mágnum* de la universidad, con su fuerte especialización, sí se sienten frustrados. Esta frustración constituye a menudo un motivo para emprender estudios en una Escuela Superior de Arte, que tampoco se encuentra en condiciones de satisfacer semejante ambición, ya que el profesorado de una escuela de arte tampoco se compone de genios universales al estilo de Beuys.

Algo que despierta la curiosidad inmediata de cualquiera que contempla su obra es la cuestión de cómo realizan técnicamente las fotografías. ¿Las preparan directamente o son fotomontajes? ¿En algún caso han utilizado el ordenador?

En lo concerniente a lo que nuestras fotos y series fotográficas tienen de "curioso", diré que es el resultado de un distanciamiento irónico-estético con respecto a la vida

cuando se trata de que ésta se torne imagen. También radica en nuestro -o mejor, en mi- talante irónico. Sin embargo, el humorismo de Anna se manifiesta de manera palmaria en la nota grotesca de su accionismo. Y paso a referirme a la parte técnica de su pregunta.

Al menos en nuestras series de grandes fotos en blanco y negro, no hay fotomontajes. Todo se dispone y escenifica delante del aparato fotográfico. La toma de las imágenes del bosque tuvo como consecuencia que, al saltar desde un árbol, me fracturé varias costillas, y en los ensayos para otra escena en un bosque real me lastimé algunos tendones. Además de este trabajo para las series en blanco y negro tan conocidas hoy en día -todas producidas en gran formato, de tamaño casi natural, en nuestro propio laboratorio (lo cual fue un trabajo duro)-, además de esto, pues, desde los años setenta hemos hecho gran cantidad de series de fotografías con la Polaroid, lo que resulta técnicamente mucho más sencillo. La fotografía instantánea en color brinda una posibilidad directa y poco complicada de obtener imágenes. En efecto, empleando el truco de recortar y unir las mitades de dos imágenes diferentes, nos valimos de una modalidad simple de fotomontaje cuyos efectos de distanciación intensificamos desde 1996 mediante programas de imagen por ordenador, en especial recurriendo al Adobe Photoshop. El trabajo con ordenador corre exclu-

sivamente a cargo de Anna. Desde hace algún tiempo consigue hacer también *plots* digitales en color, cuyos datos digitales ya no son idénticos a las fotos polaroid que nos sirven como punto de partida. Sin embargo, todo sigue basándose en la fotografía.

A estas escenas polaroid también las llamamos nuestras "fotos de reciprocidad". Con bastante frecuencia -tanto real y directamente ante la cámara Polaroid, como en forma simulada mediante manipulaciones digitales-, nos hemos "infligido" mutuamente algunas crueldades. Por eso, a nuestra serie de *plots* obtenidos por este procedimiento en 1997/98 la hemos bautizado *Principio crueldad*.

Su obra se desarrolla generalmente en escenarios triviales de la vida cotidiana, como cocinas, salas de estar o, por otra parte, escenarios naturales, iconos de fragmentos de realidad de un mundo que más o menos nos rodea a todos. Usted ha explicado en alguna ocasión que eso se debe a un efecto de transubstanciación de los objetos que les rodean en algo sagrado. ¿Puede aclararnos este punto y sus implicaciones?

Es evidente que esta pregunta, relativa a la que ocasionalmente he denominado "transubstanciación" de lo trivial y cotidiano en lo "sacral", no es fácil de contestar. De entrada diría que se trata de su conversión en algo "cuasisacral". Me limitaré a responder de un modo un tanto general: creo que estamos todos de

acuerdo en que toda práctica de producción de imágenes se remonta a orígenes culturales. Ahora bien, el mundo de las imágenes europeo viene experimentando ya desde el Renacimiento las conocidas manifestaciones de la secularización. Otros factores se suman a lo anterior, como usted sabe, desde la invención y difusión de la fotografía. Walter Benjamin nos hizo saber alguna cosa sobre la "pérdida del aura" de las imágenes. Otro aspecto viene a ser su instrumentalización estético-mercantilista en el capitalismo. Y otro factor más es la iconización de objetos triviales que en aquél se articula, convirtiéndolos en llamativos y extendidos super-símbolos. Su funcionalización estética y generalización iconográfica hasta su conversión en iconos pop -especialmente por obra de Andy Warhol- y su transferencia "retro-activa" al museo secular-sacral remite una vez más a los nexos que existen entre lo estético, lo cultural y lo sacral. Tanto el lenguaje de las imágenes de Andy Warhol como el de las imágenes y los materiales de Joseph Beuys cultivan, por encima de la estetización de lo trivial y lo banal, determinados restos significativos de lo sacral. El accionismo de Beuys hace que materiales y sustancias de suyo insignificantes adquieran de nuevo un significado mágico y a veces hasta religioso. Basta pensar a este respecto, por ejemplo, en los iconos-retratos de Marilyn Monroe multiplicados por Warhol. Su serialidad remite tanto

a los múltiples símbolos de la estética mercantilista en el capitalismo, como a la magia de los iconos religiosos. Es indudable que también nuestras series en blanco y negro vehiculan algo de esa tradición en su llamativamente reducido lenguaje plástico.

Otra característica de su obra es que, pese a componerse de fotografías que funcionan como independientes, siempre forman parte de series que, además, se extienden durante varios años. ¿Puede explicarnos el fenómeno temporal que le obliga a incluir la misma foto en series fechadas en distintos años, y si establecen algún criterio de orden en ellas?

No siempre las series se componen de fotos aisladas, pero sí con cierta frecuencia. En la fase temprana de mi utilización de la fotografía, todavía inusual en el contexto del arte, había algunas fotos sueltas. Lo que yo pretendía era que la documentación fotográfica de un acto o un proceso transmitiese a la vez un ambiente mágico de la escena en cuestión. Lo ambiental de la situación yo lo veía siempre también -a través del visor del aparato fotográfico- con el ojo del pintor. E incluso en el laboratorio, junto a la función reproductora de la fotografía, para mí eran relevantes sus cualidades plásticas, pictóricas. Es decir, que la estética característica de las fotos la elaborábamos imagen tras imagen. Por otra parte, en los años setenta hacía ya tiempo que nos encontrábamos en una era

inundada de imágenes fotográficas, así como en una fase avanzada de la época del cine y la televisión.

Determinadas secuencias operativas, las diferentes facetas del significado de una operación, o incluso de un objeto utilizado en ella, requerían espontáneamente la adición de imágenes individuales a las secuencias. Su conexión material exigía al mismo tiempo un nexo formal y compositivo.

Cuando, en relación con los respectivos complejos operativos y significativos, ha surgido un número importante de fotos individuales o de secuencias, las hemos ido recogiendo hasta la fecha a título de serie.

Existe una ironía manifiesta en toda su obra. Por otro lado, resulta muy fresca, como si siempre hubieran trabajado de una manera novedosa. ¿Cómo han mantenido esa frescura e independencia a través de los años?

Si ustedes tienen la impresión de que las series realizadas en las décadas de los años setenta y ochenta todavía son actuales y "frescas", la causa puede estribar en la relevancia atemporal de los temas y su plasmación en imágenes. Pero sobre la actualidad o no actualidad de una obra no es sólo el artista quien decide, sino asimismo todo el "sistema cultural", que tiene su propia receptividad. Mucho habría que decir sobre la "independencia" de una obra plástica. De hecho, ésta surge siempre de la confrontación entre mundos de

imágenes preexistentes: o bien permanece fiel a esa tradición, o bien se distancia de ella, en cierto modo, dialécticamente. Pero, como se sabe, la dialéctica no sólo es negación, sino -desde nuevos puntos de vista generacionalmente específicos- también una regeneración y una síntesis de obsesiones pasadas con otras nuevas.

¿Puede hablarnos del concepto teológico y de la revitalización de lo sagrado en el proceso de la trivialización de la fotografía en su obra?

En lo que concierne a esta pregunta, ya me he referido antes a ello. Habría que completar o aclarar lo dicho afirmando que, naturalmente, en modo alguno perseguimos un "concepto de la revitalización de lo sagrado", como ustedes lo llaman. Pero está claro que nuestro vocabulario de imágenes recurre, de un modo en parte oculto o irónico, a una tradición simbólica que, en nuestra juventud después de la guerra, sí había experimentado una revivificación a través del catolicismo. Pero en conjunto, por su llamativa y espectacular monumentalidad -al fin y al cabo, algunas de nuestras series, sumadas todas sus partes, miden unos 4 m. de alto por 10 a 20 de largo- produce al mismo tiempo la impresión de hallarse ante una superficie publicitaria que cubre toda una pared.

Del mismo modo, ¿por qué casi siempre aparecen los dos en las fotos con objetos de la realidad cotidiana, como si fueran iconos

de la familia Blume, la unidad familiar a través de la exageración? Por otra parte, ustedes hablan de la vida diaria como un ritual sagrado. ¿Puede explicar el significado de un icono como objeto mágico y vínculo para la representación de la presencia de Dios?

No siempre aparecemos juntos Anna y yo en las secuencias o las series. A la mujer y al varón incluso se les adjudica series muy específicas. Por ejemplo, *Dulce hogar* y *La cocina frenética* a la mujer. Es el varón, en cambio, el que actúa exclusivamente con un jarrón en la serie *Éxtasis de jarrones*. En el paseo por el bosque desarrollamos en sus varias manifestaciones secuenciales el tema del "típico matrimonio pequeño-burgués alemán", apareciendo ambos cónyuges juntos.

También en nuestra serie de *plots* digitales *Principio crueldad*, de 1998, aparecen ambos protagonistas. Pero, hasta aquí, no simultáneamente en una imagen aislada. Así lo requiere nuestro método de la fotografía de "reciprocidad" que realizamos, respectiva y mutuamente, con una cámara Polaroid. En cuanto a la segunda parte de la pregunta, le diré que en las series en blanco y negro se trata efectivamente de objetos triviales: una mesa, una silla, platos, patatas, un florero, etc. La forma de su puesta en escena en el contexto de una "fotoacción" y el uso o abuso pictórico-mágico de la fotografía: todo esto convierte a un objeto banal en iconográfico, si bien en el sentido cla-

ramente ambivalente antes descrito. De esta manera no se puede evocar ninguna presunta "presencia de Dios", "gracias a Dios", ya que nuestro trabajo posee también una vertiente irónica. Ahora bien, Dios no es irónico, sino autoritario.

¿Pretenden a través de sus fotos crear un mundo fantástico paralelo al mundo real? ¿En qué sentido?

Creemos que nuestras obras, lejos de crear un "mundo fantástico paralelo", lo que hacen es, precisamente, aplicar con humorismo una terapia a la inclinación patológica tendente hacia un mundo semejante.

Algunas de sus fotos las define como "determinismo mágico". ¿Qué significa este concepto?

Según me parece recordar, sólo una serie de los años setenta lleva ese título. Se trata de mi serie para la Documenta de 1976, en donde actuó con un gran jarrón de cerámica. El título *Determinismo mágico* es sintomático del hecho de que en esa serie el jarrón "actúa" simultáneamente con el protagonista en una situación de causalidad inversa, por así decir, lo que permitiría deducir un "determinismo mágico" de las cosas.

En su obra aparece un efecto determinado de catástrofe, de indeterminación. ¿Es algo preconcebido? ¿Tiene alguna intención plástica o conceptual?

En efecto, la catástrofe en el curso de la fotoperformance es, en

algunas series, una decisión de mucha importancia para quien dirige el trabajo. Lo "indeterminado" del mismo puede también calificarse de "azar". La ironía de los procesos de esta índole radica, precisamente, en que los objetos se comportan de un modo diferente, emancipándose del comportamiento a que estamos habituados. A veces, incluso, se transforman, por así decir, fotomágicamente, en cuasisujetos. Esto es perfectamente conceptual y, de hecho, encierra también una idea plástica. Por eso a las formas que se hacen visibles en la fotografía las llamo también "ideoplásticas".

La mayor parte de su trabajo son fotografías en blanco y negro, excepto algunas series en color. ¿Nos puede decir a qué intereses obedece este cambio?

La fotografía en blanco y negro tiene también, obviamente, ciertos "colores". Para el ojo experto en pintura tiene, por ejemplo, muchísimos matices de gris que permiten evocar fotográficamente la magia de las cosas, es decir, su "carácter de sujetos" (vid. más arriba). Por lo demás, en su parvedad estética, contrasta intencionadamente con la policromía de la estética mercantilista. De este modo, además, se intensifica el carácter simbólico de esa fotografía, lo que también nos parece importante.

Finalmente, ¿qué línea de trabajo explora su obra actual?

La actual línea de trabajo continúa centrada en el tratamiento digital de fotografías polaroid en co-

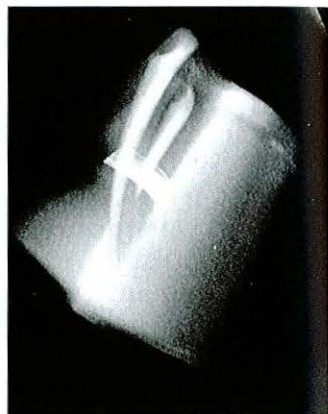
lor y su transposición a *prints* digitales de gran formato. A diferencia de la fotografía en blanco y negro, en la actualidad utilizamos en mayor medida el ordenador para realzar el colorido y lo pictórico de la estética de la Polaroid SX70, logrando así un cromatismo fuerte

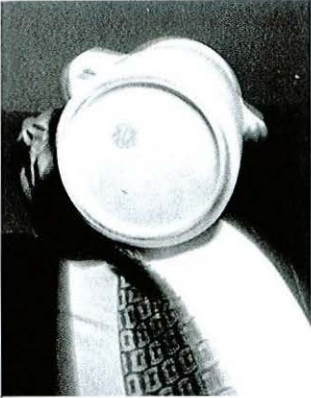
y estridente. Nos sentimos muy satisfechos con los resultados obtenidos. La escenificación queda encauzada por estas posibilidades técnicas y estéticas enteramente nuevas hacia una más intensa puesta en escena que recalca la belleza de lo cruel.

MAGISCHER DETERMINISMUS

Magischer Determinismus ist die Bezeichnung für den Umstand gelegentlich selbst eine Kanne zu sein. Allerdings ist das Bewußtsein in diesem Augenblicke auf das bloße Sein der Kanne reduziert. Ich wäre also eine Kanne ohne mich als Kanne zu erkennen und verbleibe darüberhinaus in dem Wahne im Unterschiede zu der Kanne weiterhin ich selbst zu sein. Dem ist aber nicht so!

Bernhard Johannes Blume 1976







DETERMINISMO MAGICO, 1976

Determinismo mágico es la denominación
de la circunstancia
de ser ocasionalmente un jarrón.
En efecto, en ese instante la conciencia
queda reducida al mero ser del jarrón.
Así pues, yo sería un jarrón
sin reconocerme como jarrón,
mientras que, a diferencia del jarrón,
permanecería en la ilusión de
ser además yo mismo.
¡Pero no es así!

Bernhard Johannes Blume









DECLARACIÓN SOBRE LA SERIE *LA COCINA FRENÉTICA*, 1985/86

Una propuesta de interpretación entre otras

¿Son las patatas sólo patatas o pueden ser también signos del alma? ¿No habría que verlas como objetivaciones, por ejemplo, de pulsiones o deseos reprimidos, no vividos? ¿No podrían entonces las patatas ser a veces figuras pulsionales, manifestaciones fotogénicas de un alma largamente frustrada que, de otro modo, debería permanecer sin lenguaje? La nada cotidiana conducta de las patatas captada por las fotos lo sugiere: ¡es amenazante, o cuando menos inhabitual! Lo reservado para ser comido ya no obedece a las leyes naturales, sino a otras, por así decir, acausales; en este caso, por ejemplo, a poderes mentales del ama de casa.

Naturalmente, en este punto el psicoanálisis nos remite a deseos que, reprimidos en el llamado inconsciente, sólo pueden manifestarse en forma de patatas. Para la propia ama de casa, su auténtico sentido permanece por lo pronto enigmático. Sin embargo, para los entendidos que contemplan estas imágenes, ¡el fundamento pulsional del evento queda, por así decir, tan claro como el agua!

Así pues, no resulta tampoco sorprendente que existan fotos de esta efusión inconsciente. Éstas deben posibilitar a los afectados verse, por una vez, objetivamente; por lo tanto, estarían tomadas con fines fototerapéuticos. Pero los así atribulados siguen hasta ahora negándose a percibirse a sí mismos en el mencionado estado, lo que naturalmente obstaculiza el éxito de la terapia.

En tanto que los personajes de este drama sigan cerrándose a la verdad oculta y clausurándola, y no quieran o no puedan reconocer como propias las necesidades que así se exteriorizan, esto es, en tanto que sigan reprimiéndolas, entonces no habrán de faltar acontecimientos e incidentes de este orden. Y para los fotógrafos quedará, por fortuna, mucho que hacer; a no ser que esos productores de imágenes fuesen, por su parte, idénticos a los personajes representados en las fotos.

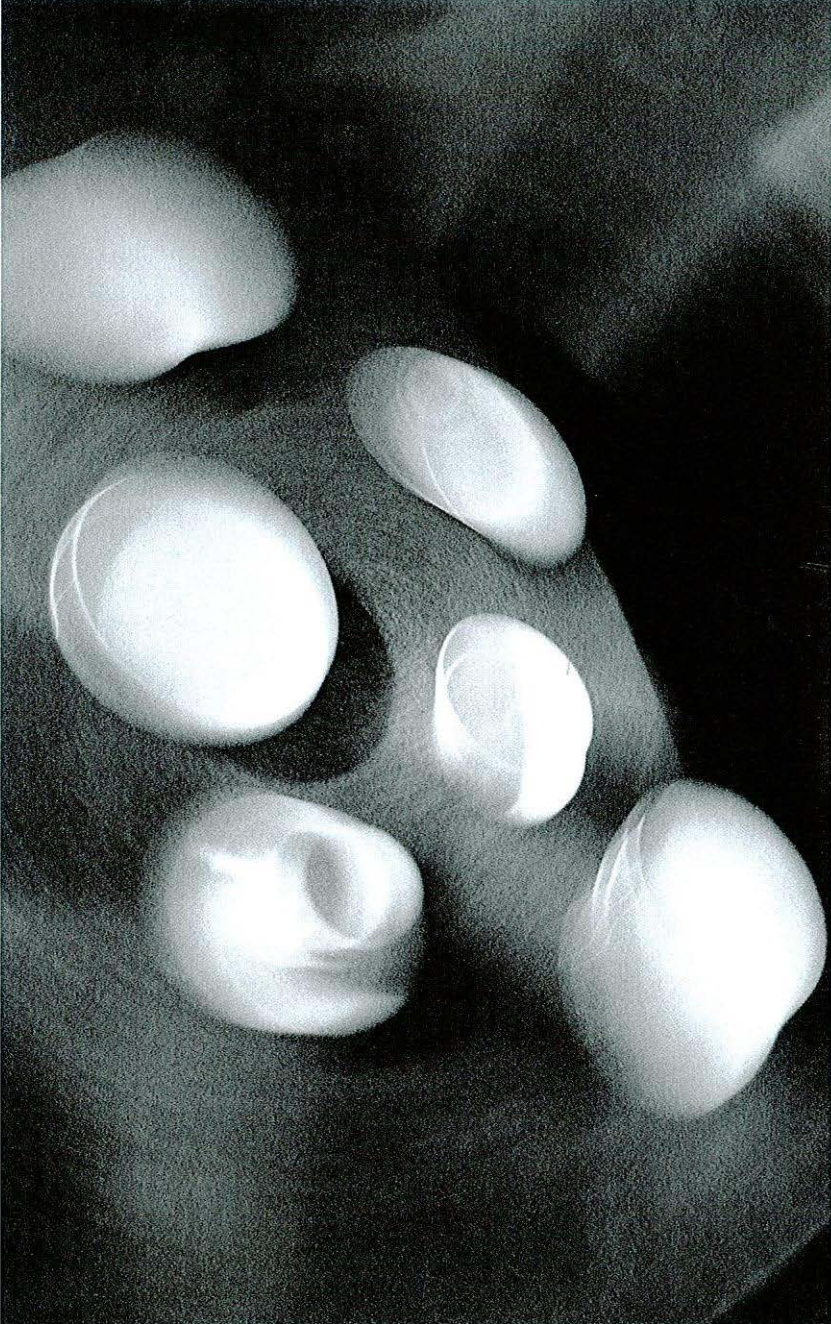
En este caso, en efecto, ¡la curación queda excluida!

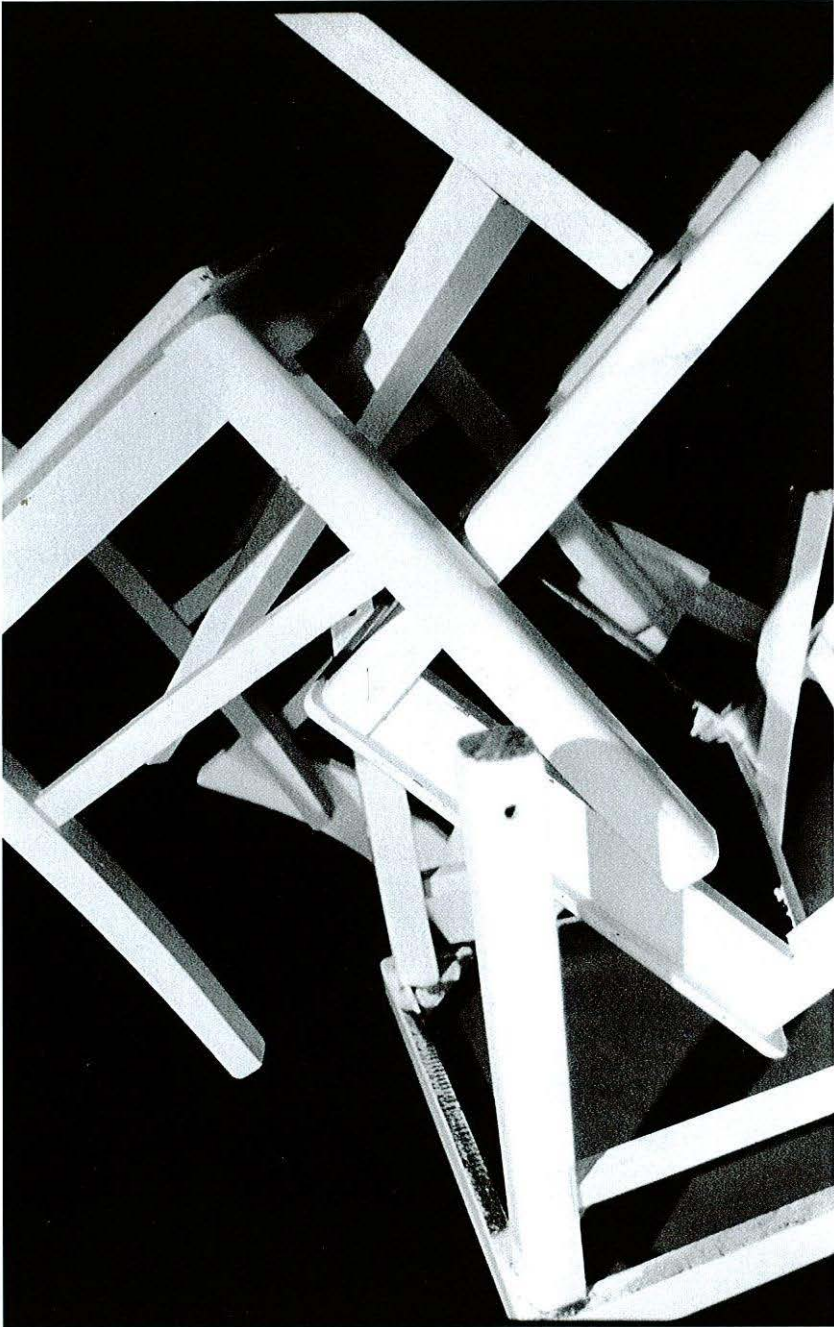
Anna y Bernhard Blume



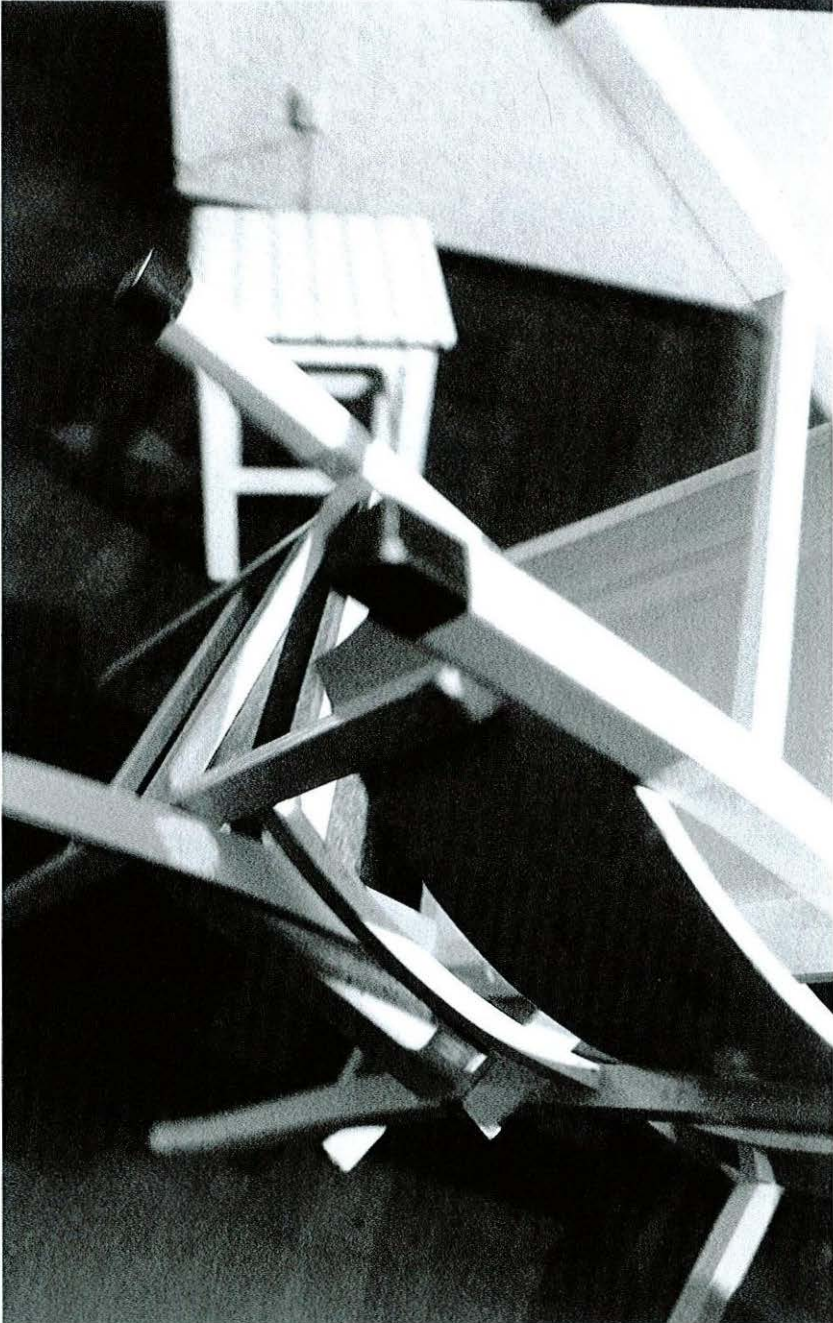
Kunsthalle Basel, 1987













HOGAR, DULCE HOGAR, 1986

(Conferencia de Anna Blume con 80 diapositivas extraídas de la secuencia del mismo nombre)*

¡Estimados presentes!

Hoy mis reflexiones conciernen de nuevo, tanto argumental como visualmente, a lo que podríamos llamar un fotodocumento. Éste se ha originado básicamente en mi propia cocina y, a la vez, en el espacio cósmico. ¡De una manera por completo incidental, entiéndase! Desde aquel último frenesí en la cocina, el caos de patatas, el desastre de patatas fritas, ya nos encontrábamos efectivamente instalados en lo extraordinario; esto es: ¡también esta vez la cámara estaba allí! De hecho, es la máquina la que hace las imágenes; con su ayuda podemos objetivar a posteriori los eventos desencadenados fuera de quicio. Ella hace posible que acontecimientos en los que uno mismo se veía involucrado y que quizás uno mismo provocó sin conocimiento, puedan hacerse inteligibles. El arte es una tentativa de representación de lo todavía no representado. ¡Mi comentario es un segundo mundo de imágenes hecho de palabras destinadas a incrementar nuestra comprensión! Como en la última conferencia, texto e imágenes son el resultado de un trabajo en equipo. El hecho de que yo comente las imágenes y mi marido Bernhard permanezca esta vez callado está condicionado simplemente por el proceder de todo arte - que como matriz, molde o, por qué no, colchón de los sentimientos, puede ser al mismo tiempo padre del pensamiento, de las ideas, de las imágenes, es decir, mujer y hombre en uno -objeto y sujeto, ciego, aunque al mismo tiempo vidente.

La primera imagen muestra mi silla de cocina, deteriorada por los años, tantas veces repintada y, con ello, una y otra vez bella de nuevo: sí, bella. Esa silla -por traducir el asunto a unos términos más generales en el espacio y el tiempo- ha sido desde siempre y, en efecto, desde milenios, el "trono" del ama de casa y el lugar de la diosa madre y matrona. ¡Esta fotografía presenta también aspectos casi culturales! Sobre el altar, sobre los cajones de los cubiertos, los iconos que rodean la invocación cotidiana de la pequeña familia, digamos que frente a la silla en la que el ama de casa debe sentarse las más de las veces, por ejemplo, cuando se dedica a mondar patatas o a zurcir calcetines.

La mirada vaga desde la oscuridad y el confort doméstico de izquierda a derecha, y sigue en diagonal desde abajo hasta la luz por delante del anaquel de la cocina. La precisión de la percepción de una

proximidad limitada, pero también de la accesibilidad de las cosas, como ustedes acaso vislumbran ya, puede rápidamente invertirse pasando de una aparente satisfacción sedentaria a la insatisfacción. ¡La sedentariedad se convierte en obsesión, la claridad de la percepción desaparece de nuevo en la oscuridad y la desconfianza!

La vajilla habitual se apila como los montones de trabajo diario en esos momentos de interiorización de la desesperación en lo infinitamente siempre igual, y la furia latente, permanente reprimida en el inconsciente anímico por la conciencia del deber, hace que estos objetos lleguen a aparecer como manifestaciones del estado de ánimo.

Lo que propiamente debería moverse en el interior y ser sosegado y mejorado por los cambios derivados de la vida práctica, eso -tal como habría que decirlo en términos psiquiátricos- se mueve ahora en el exterior del cuerpo y del alma. Las cosas muertas, hasta el momento honestos objetos al alcance de la mano, adquieren aquí un carácter de sujeto y se presentan dotados de un movimiento que para la persona ajustada a la decencia y el orden, y aparentemente por ello mismo, ya no es posible.

El repentino movimiento -según nuestra teoría psico-patogénica aquí aplicada- está como causado por una mano fantasmal o actuando auto-causalmente. Pero los fenómenos están en verdad condicionados por causas anímicas. Incluso cuando, como aquí sucede con los personajes atónitos que aparecen en la imagen, el extraño acontecer es vivido como totalmente disociado de ellos, como algo que les es externo, desde nuestra perspectiva de hoy tarde hay que decir que la causa es interna, que el círculo de platos es directamente el arquetipo del alma y que la dinámica de las fuerzas levantadas por el acontecer inconsciente obedece propiamente a la histeria.

El mundo sano y salvo gira hacia lo fantástico. Tazas y platos se presentan, por así decir, como algo proyectado, como blancos y fantásticos recipientes del alma desplazados a lo exterior por unos instantes por encima de su lugar de origen, antes de ponerse en movimiento como adiciones investidas de angustia y, en formación o individualmente, volar en el espacio. Los platos de las tazas ponen también en rotación la silla de cocina.

Los tronos vacilan y la estática silla queda totalmente retransformada en lo caótico en virtud de las fuerzas ctónicas, primigenias y femeninas, y todo queda reducido a un montón de pedazos. Entretanto, en

algún otro lugar un plato se combina con los restos de un mueble como un icono parapsicológico sobre un fondo negro, para luego, en la siguiente imagen, separarse de nuevo; las pilas de platos crecen otra vez, como si el inmanente sentido del orden del ama de casa pudiera poner término a corto plazo a ese caos espontáneo, y el objeto permanece oblicuamente detenido por unos segundos sobre el rostro del médium -como, por así decir, una "figura de la salvación"-, antes de provocar el colapso de la última pila de platos (cacharros de anteaer y de pasado mañana).

¡Lo que la voluntad consciente nunca habría tolerado, lo produce la frustración inconsciente! Es un elefante entre porcelanas. El alma esclava largamente reprimida del ama de casa se venga en los objetos de su dedicación y camina como sonámbula sobre la vajilla.

Tanto ella como él rien aún en el círculo de platos, antes de que la imagen salvífica monógama se haga pedazos o vuelva a transformarse en un abstracto y polisémico supersigno en porcelana. Sigue siendo la noche de la conciencia a través de la cual vuelan las ruinas del alma del éxtasis de porcelana. La explosión del sentimiento ha tenido lugar en el espacio cósmico del inconsciente. La cocina se convierte en la tramoya del sueño en donde los supersignos del alma relumbran por un momento para enseguida extinguirse, sueños en los que las causalidades y las funciones quedan abolidas y los objetos se forman de nuevo. Copulaciones, síntesis de objetos contra todo uso posible. Contrastes formales y diferentes familias de figuras que quieren formar nuevos figurines; como en esta imagen: aquí se ve el médium en algo así como un alegre éxtasis, y este estado le hace posible convertirse en causa y a la vez centro de un "acontecimiento superior".

El inconsciente desencadenado arranca al ama de casa de la singularidad y la conduce a lo universal; es decir, por un momento se convierte en "santa" o en "diosa madre".

Al fatigoso punto culminante siguen pausas de calma durante las cuales los platos vuelven a aterrizar suavemente en las mesas mientras que el médium yace extenuado en el suelo. Aquí se puede ver que la manía se detiene. Aún se mueven los armarios y se tambalean los muros, los regueros sobre el suelo advierten que el ataque no ha terminado, sino que las cosas vuelven a ponerse de nuevo en movimiento, por así decir, como psíquicamente teledirigidas.

¡Un tropel de muebles de cocina actúa como una batería! Un campo de energía parece reconstruirse de nuevo y mueve la silla en la

que el ama de casa se encontraba justamente sentada. En este punto debe uno preguntarse cómo tiene lugar semejante transferencia de fuerzas. Pues sólo en el campo de visión exterior es la silla un asiento de eyeción para el transporte del médium hasta lo alto. Sin embargo, según nuestra teoría es la fuerza de la mente la que eleva al hombre hasta lo alto -heautoscópicamente-; en tales momentos uno queda suspendido -como un super-yo sobre el yo que debe permanecer abajo.

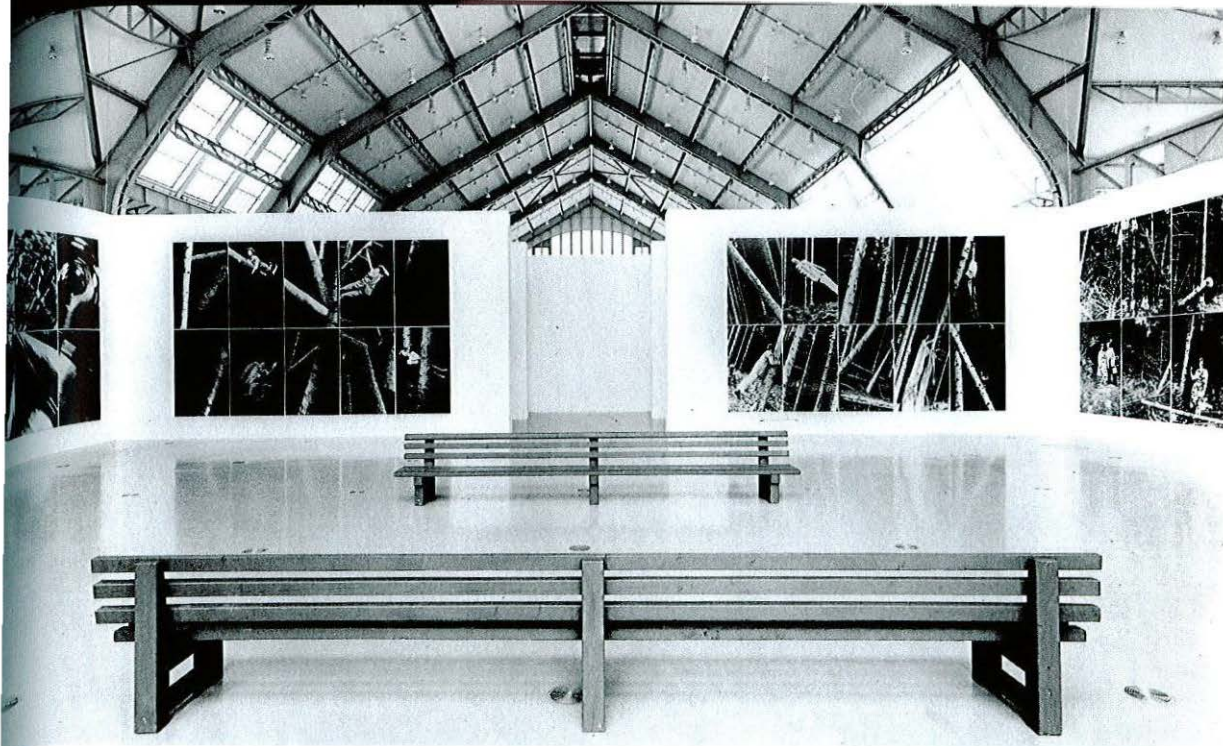
Pero, como pueden ustedes ver aquí, el poder terrenal de las pulsiones se dibuja todavía como un patrón textil abstracto en el cuerpo. El vuelo a las alturas se consigue efectivamente -quizás sólo por segundos, ¿o son días, o semanas, o años? En el sueño, el sueño de volar se hace realidad. No obstante, hay que observar que las mujeres sólo pueden volar como brujas, y ello, por cierto, en "escobas fálicas", tal como Freud nos enseñó y en la Edad Media se creyó; esto significa seguramente que los intentos de volar, las vivencias panorámicas desde Icaro hasta Lufthansa, están hoy reservadas para los varones. El varón sigue sentándose en la palanca de mando como onanista. Por el contrario, la mujer debe espantarse cuando vuela, incluso cuando lo hace en sueños, y despertarse repentinamente apocada, porque los sentimientos, angustias y complejos de inferioridad con que se le ha educado quieren retenerla en el llamado suelo maternal.

Ergo: el hombre se encuentra siempre en pie, se acuesta y, en lo que a mí respecta, vuela siempre hacia lo alto, mientras que la mujer debe permanecer abajo, caer, subyacer, y sólo como bruja o maga puede a veces flotar en el techo en excesos maniacos, y mirar desde arriba su lugar hereditario. Así pues, sólo le queda la histeria; su chamanismo vuelve entonces a apilar los objetos en lo caótico femenino de donde proceden. La bruja apila en montones las construcciones masculinas. En el estado de éxtasis se caga en los constructos masculinos. ¡Todo es pene! La naturaleza puede aparecer sólo en el objeto, de árbol se convierte en silla, de redonda en angulosa, lo que crece torcido debe ser recto! La tierra maternal se entumece atrofiada en objetos por mor de un sistema masculino.

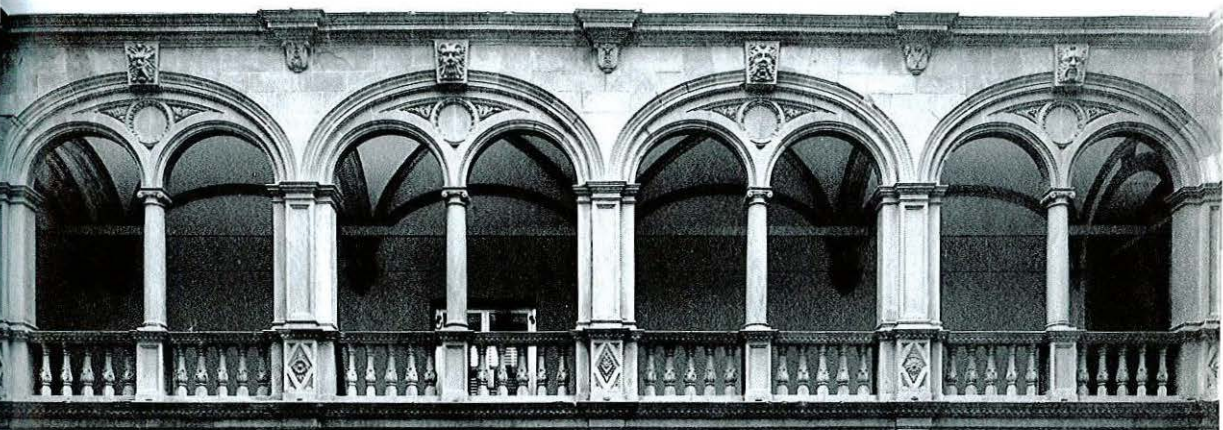
A la inversión de la naturaleza, hasta ahora llamada "cultura", le ha llegado su punto final -¡comienza la época de la mujer! La cabeza, habitualmente ubicada en lo alto, es decir, siempre que los hombres trazan sus planes despegados de la tierra, ¡debe desde ahora mismo colgar hacia abajo y pensar en dirección a la tierra! ¡Yo creo que las mujeres lo harán más fácilmente! La largamente ejercitada humildad mantiene sus cabezas más móviles.

¿Pueden pensar las mujeres? ¡Naturalmente que sí! Y por cierto que incluso hacia abajo, en dirección a las necesidades terrenales y, por tanto, contra los sueños de las alturas! ¡Y esto es lo que hoy hay que hacer! En este espíritu, muchas gracias por su atención.

* Esta conferencia fue pronunciada por vez primera con todas las fotos en la cara posterior del Portikus de Frankfurt. Se imprimió un cartel. Todas las fotos a las que se alude en el texto pueden verse en este libro en la serie *Dulce hogar*.



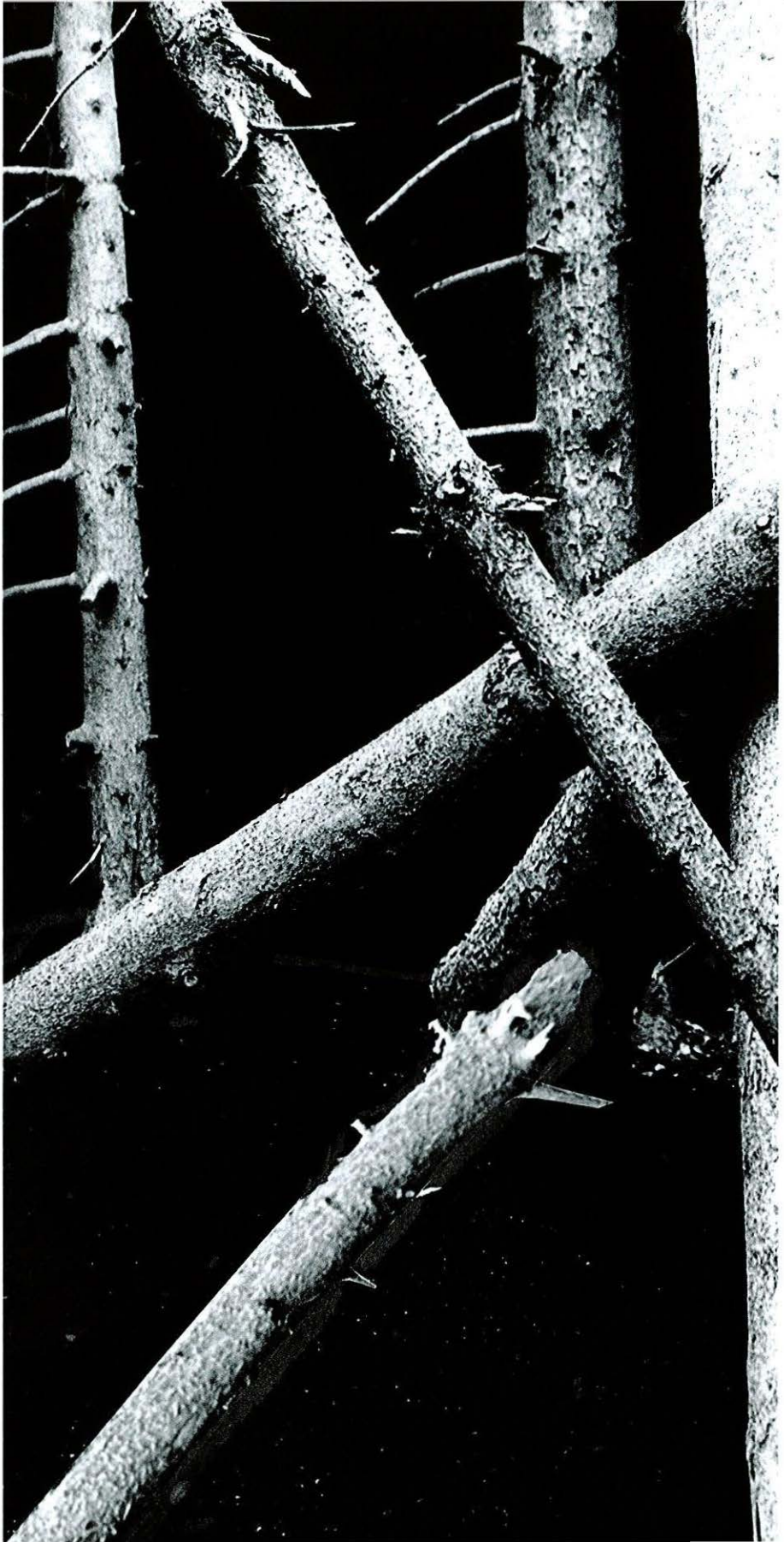
Deichtorhalle Hamburg, 1992

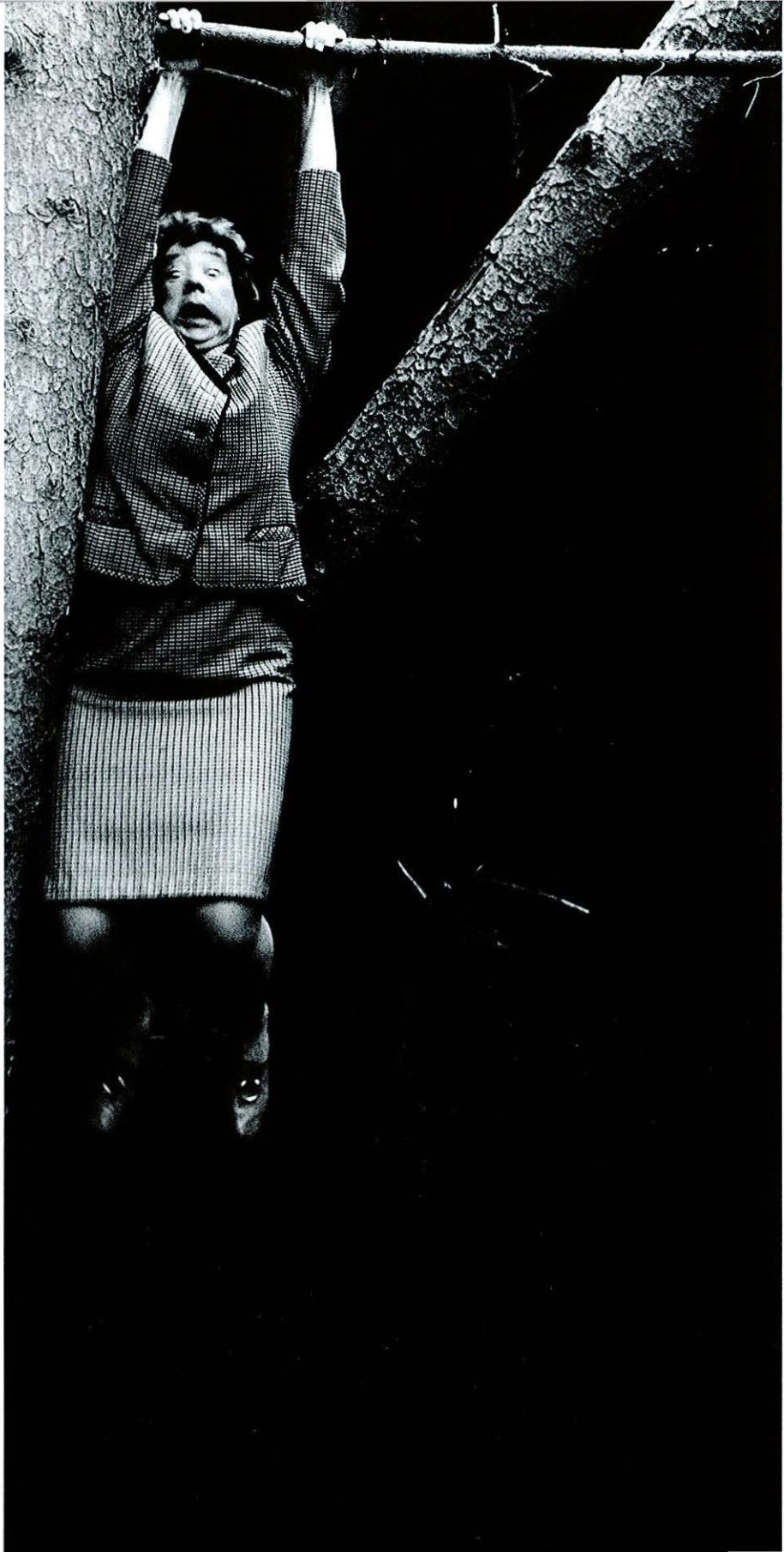


Landesmuseum Münster, 1993

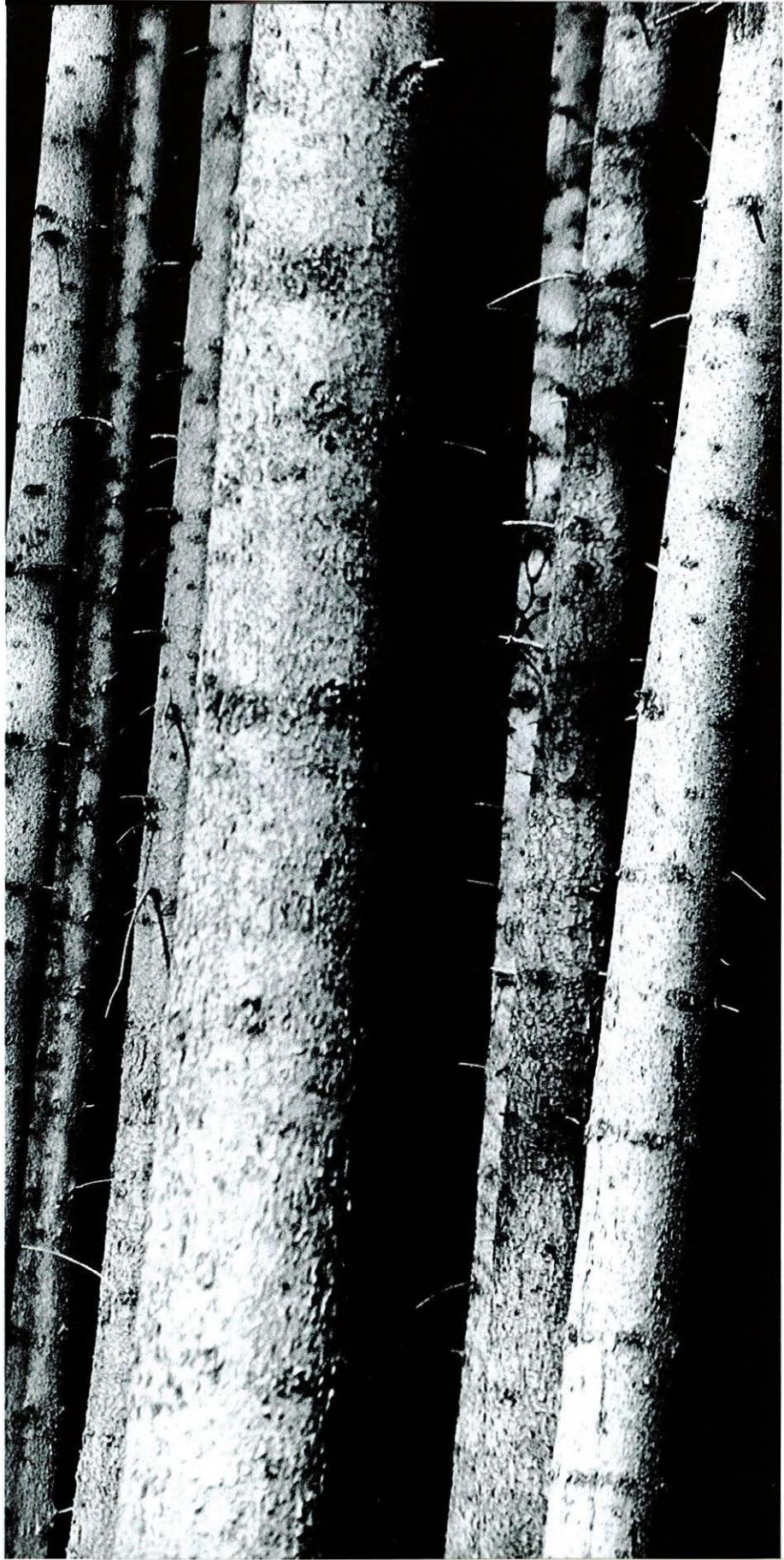






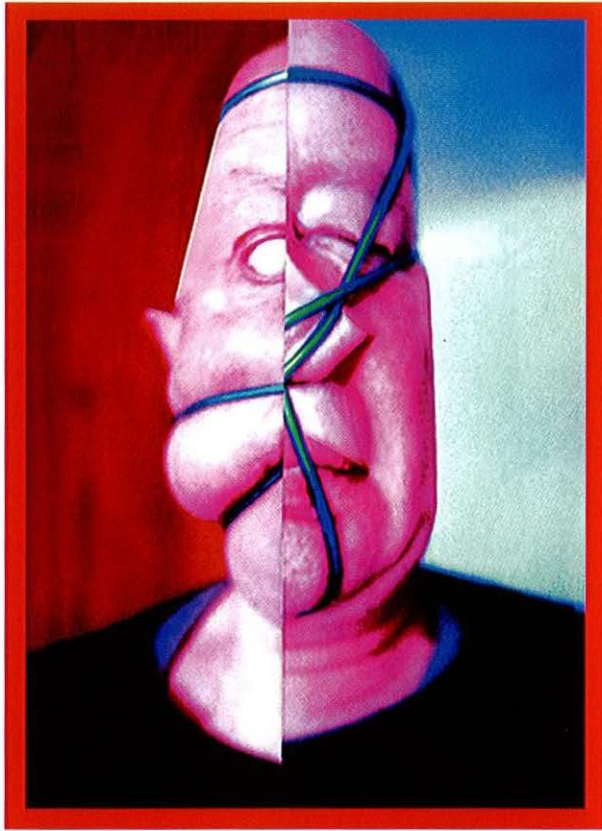


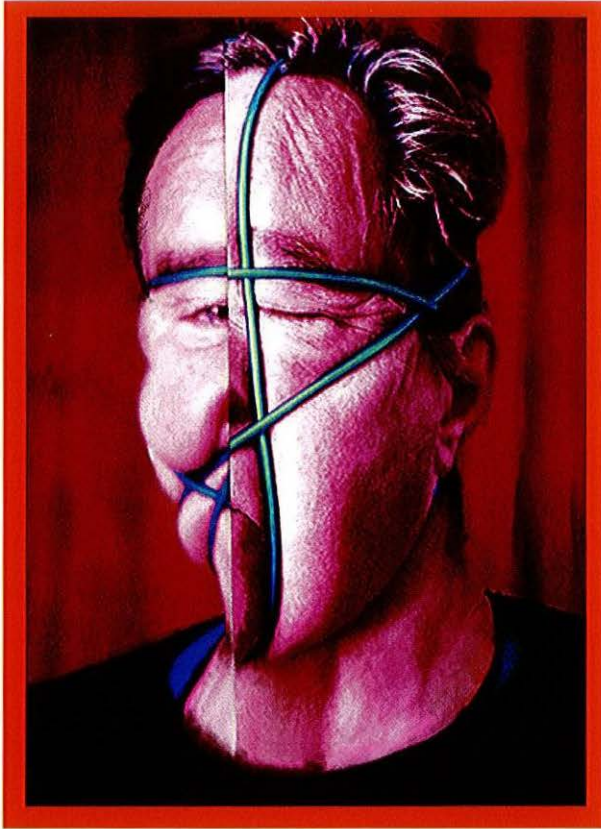




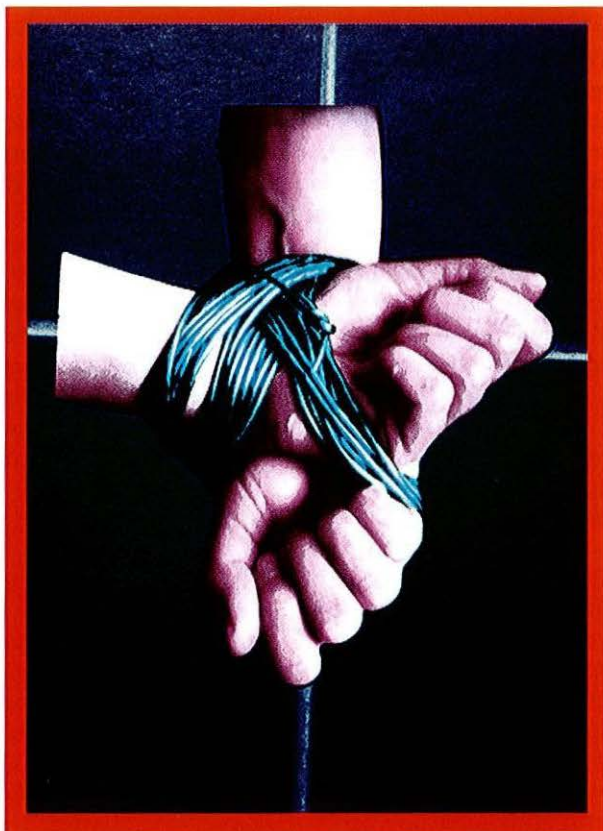
EN EL BOSQUE, 1992

**Die Dinge
sind,
wie sie sind,
d.h. grausam.**









COMENTARIO PARA LA SERIE *PRINCIPIO CRUELDAD*, 1998

(Para "Sin Título")

Esta serie de imágenes en color (en conjunto, ca. 70 imágenes individuales) se remonta a las fotos con Polaroid. Desde mediados de los ochenta fueron surgiendo series de fotos hechas con una cámara Polaroid SX70, cuya ventaja estriba en el control inmediato de la imagen de las escenas captadas.

En su origen, esta serie -en su mayor parte realizada en las islas Canarias- discurría inadvertidamente bajo el título en forma de una estructura "recíproca". Surgían "retratos" recíprocamente tomados de los dos artistas en una unidad solidaria, extraña hasta lo doloroso, con basuras de plásticos de distintos colores; por ejemplo, con envases de plástico y otros desperdicios como los que permanentemente son arrojados a las playas de Tenerife, y que representan una singular y fragmentaria objetivación de nuestra sociedad de despilfarro.

Los "Retratos recíprocos" de ambos artistas aparecen aquí en un doble respecto en una asociación cruelmente indisoluble y, a la vez, de efectos cómicos. Por un lado, son en su mayoría collages de cada una de las mitades del rostro de los dos protagonistas. Por otro, estas fisonomías aparecen como inextricablemente soldadas por aquellas imágenes de plásticos con las que forman una unidad dolorosamente chiflada. Para hacer más efectiva como imagen esta unión de sujeto y objeto, todos los collages de polaroids de Anna Blume fueron luego adicionalmente sometidos a un tratamiento digital.

En las polaroids y en los collages de polaroids de los últimos años (1998-1999) se incrementó el recíproco "foto-sadismo" o, en su caso, "foto-masochismo" y, por tanto, la "objetivación" visual que de todos modos contenían ya aquellas fotografías. Surgió una serie de imágenes fuertemente cromática, de efectos a la vez cómicos y crueles, que recibió el título de *Principio crueldad*, en correspondencia con un texto del filósofo francés Clement Rosset. De esta fase de los trabajos con Polaroid se han reproducido algunos en "Sin Título" (cfr. también la foto de cubierta).

De la sucesión de ca. 70 placas de esta serie, todas impresas en formato de 54 x 72 cm., forman parte además ca. 20 textos. Son éstas concepciones antimetafísicas de Clement Rosset que fueron "reducidas" por ambos artistas a breves declaraciones de cartel. Imágenes y textos configuran, por tanto, una serie tan demente como carente de ilusiones, pero con cuya ayuda se puede, al menos desde una dimensión estética, seguir confiando más allá de la auténtica crueldad de lo real, tal como lo es efectivamente y tal como ha sido constatado por Clement Rosset.

Anna y Bernhard Blume