

Un abrazo pirata

Cristina Fernández

Hoy el Arte pasa por un estado de discusión permanente, en torno a lo que es propiamente definido como Arte. No resulta difícil reconocer la incompreensión y los problemas de acercamiento que suscita el Arte Contemporáneo en el público general; las obras más conceptuales y las narrativas más crípticas hacen que el espectador se enfrente ante un producto que no comprende y no disfruta, tendiendo a simplificarlo y ridiculizarlo con la conocida aserción de “eso lo hago yo” o a rechazarlo y expulsarlo del supuesto mundo del verdadero Arte.

Sin embargo no todas las manifestaciones artísticas actuales trabajan en contra de la convencionalidad del arte tradicional cayendo en algo puramente conceptual, frente a lo cual el espectador no especializado puede sentirse desorientado. Conscientes de ello desde los años sesenta y setenta corrientes como Fluxus han desarrollado un tipo de creatividad que huye de lo clásico por considerarlo como algo demasiado objetual, contenido y hermético pero que se abre al espectador ofreciéndole un tipo de arte mucho más experiencial, lúdico y cercano con el que poder reconciliarse.

Los herederos de este tipo de influencias participativas como Leandro Erlich, Yoko Ono, Yayoi Kusama o Pipilotti Rist hacen que hoy la melancolía del reencuentro con el Arte no sea, sin duda, una total constante. Estos artistas que ofrecen experiencias estéticas completas y satisfactorias sin relegar por ello de las dinámicas y las gramáticas que demanda el arte actual.

A pesar de encontrar aproximaciones y puntos de encuentro entre los artistas antes mencionados, este trabajo se centra principalmente en la artista suiza Pipilotti Rist y en la multidisciplinaridad de su trabajo: una serie de complejas creaciones que ofrecen una visión que reflexiona y exalta el valor performativo a la vez que posibilitan varios niveles de lectura y se abren a todo espectador. Al igual que los otros ejemplos antes mencionados esta artista posibilita una absolución del arte contemporáneo para los espectadores y lo hace de una manera excelente sin caer en simplicidad y proponiéndose grandes retos estéticos y procesuales.

Lo importante de la obra de Pipilotti Rist es que abraza al espectador, y lo hace en dos sentidos: por un lado lo acoge en su discurso y por otro, el más importante, lo

sitúa en el centro de su posibilidad. Es un arte que sólo funciona con espectadores por lo que debe resultar atractivo para existir.

Este foco de luz hacia el espectador es un lugar muy potente para emprender un camino reflexivo ya que tanto la artista como la obra acaban diluyéndose en un público que debe “entrar” en la pieza para que ésta pueda funcionar. Rist debe, por tanto, acudir a una gramática que posibilite esto y crear un lenguaje estético que de algún modo encante al

espectador. La manera de hacerlo parece resolverse en lo que he llamado “abrazo estético”, un abrazo que rodea al espectador y le hace sentirse cómodo en esa situación.

Pipilotti Rist, como una nueva figura nacida de la unión de una joven e inquieta estudiante suiza de Artes Aplicadas con la pequeña pirata Pippi Calzaslargas, nos ofrece un abrazo que asalta nuestra percepción y nuestra conciencia y nos envuelve de un espacio diferenciado donde lo insólito se convierte en algo posible. Su “abrazo pirata” aborda al espectador y lucha contra su rigidez cognitiva.

Que el trabajo de esta artista de cabida a toda clase de espectadores no significa que su discurso sea simplista. De hecho es más bien todo lo contrario. Rist acude a una gramática muy amplia y compleja que posibilita múltiples niveles de lectura, tanto para el espectador no especializado como para el ampliamente formado. Tanto es así que aún no se ha llegado a un consenso interpretativo por parte de la crítica donde se establecen tres grandes grupos de análisis en los que nos detendremos más adelante: por un lado el discurso político-feminista, por otro el que habla del simbolismo del cuerpo y por último, al que está inscrito este texto, el que trata sobre la performatividad en sus trabajos.

A pesar de haber dado ya una serie de pistas sobre el valor de la performatividad en la obra de Rist éste escrito trata de adentrarse en este fenómeno explicándolo bajo la categoría de acontecimiento al modo que lo entiende Ericka Fischer-Lichte, sin olvidar las intersecciones teóricas de otros autores como Alain Badiou con su filosofía del acontecimiento, Yves Michaud con su arte en estado gaseoso y Nicolas Bourriaud con su estética relacional.

Existe, en la obra de Rist, una evolución procesual a nivel creativo. Comenzó su carrera con trabajos mucho más simples, al menos en el aspecto técnico, que se

resolvían en video-creaciones proyectadas en una sola pantalla como ocurre con *Í m Not The Girl Who Misses Much* (1986), *Sexy Sad I* (1987) o *You Called Me Jacky* (1990), entre muchas otras. Pero es a partir de la década de los noventa cuando su trabajo empieza a expandirse, desarrollarse y conquistarlo todo.

Podríamos encajar este cambio gracias al fenómeno generalizado de la evaporación de arte explicado por Yves Michaud, según el cual a partir de ésta década las obras empiezan a invadir el espacio con instalaciones, artificios que generan una gama de efectos, una experiencia. “Se trata de “obras” reproducibles que mezclan sonido, imagen, texto, video y que están por principio de cuentas, abiertas a la acción y a la intervención del espectador que escoge su forma de navegación y de desplazamiento, que marca sus preferencias y hace que sus reacciones intervengan en tiempo real” (MICHAUD, 2007: 100). Esto nos da algunas pistas para comprender el trabajo de Rist a partir de este momento, un trabajo que, como se puede observar desde *Selfless In The Bath Of Lava* (1994), *The Room* (1994) o *Sip My Ocean* (1996), pasa del video de un solo canal, a la suma de diferentes disciplinas: video en varias pantallas, música, escultura, instalación, performance, etc.

Del mismo modo, en el aspecto de la performatividad, Erika Fischer-Lichte nos ayuda a ampliar la comprensión sobre el trabajo de Rist. Se centra en esa gama de efectos y en esa

experiencia (que nos adelantaba Michaud) para tratar el carácter de apertura y determinación de la obra siempre en función del espectador; aspectos que apuntan a un lugar lejano a una teoría cerrada, ya que las reacciones y finalidades de la obra de Rist se sitúan de modo inamovible en la experiencia y la vivencia de cada espectador particular en cada acontecimiento concreto.

Bourriaud, por su parte, está presente para hacernos comprender el desarrollo performativo de la obra de Rist como un terreno rico en experimentaciones sociales. Tanto para Rist como para este autor el arte es un estado de encuentro que trata de crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al de la vida cotidiana y favorecer un intercambio humano diferente al de las "zonas de comunicación" impuestas.

Este espacio de comunicación, de relación y de comunidad es donde se abre una beta donde es posible una absolución al Arte Contemporáneo por parte del espectador común. Un encuentro consentido de experiencia estética, compartido y admitido, probablemente cercano, tal vez, al espectáculo pero íntimo y cálido como un abrazo.

Si sólo partimos de esta factible absolución, la necesidad del trabajo artístico de Rist cobra todo sentido y legitimación. Su validez, además, viene posibilitada por un ímpetu de reconciliación que se manifiesta en su afán de liberar conciencias y unir a las personas tratando de romper los tabúes relacionados con lo natural, el cuerpo y la desnudez, al mismo tiempo que mostrando una especie de edén perdido e inmediato. Un edén mundano que tenemos cerca pero demasiado descuidado pero que está ahí, más real que los píxeles reproducidos por máquinas sobre una pantalla.

Su obra, además, rompe los espacios interpersonales, las barreras físicas que mantenemos frente a los desconocidos y juega con unas reglas consensuadas entre obra y público durante el tiempo expositivo. Esta es, probablemente, una de las claves por las que Rist aspira a que su trabajo se convierta, en algún momento, en algo totalmente público sin restricciones de tiempo ni de admisión o aforo.

Este intento de disolución de la artista en pro del público supone también un importante punto de encuentro del espectador con el Arte. Sin tener que pasar por la puerta del artista, el visitante se topa con una pieza que acaba siendo suya, la vive como propia y la disfruta con libertad haciendo que funcione bajo el motor de su experiencia.

Este desarrollo final de las obras de Pipilotti Rist está asumido por una serie de dinámicas y procesos que podrían ser explicados bajo el paraguas de la estética de lo performativo de Erika Fischer-Lichte.

El aspecto primordial tanto para Rist como para la teórica no deja de ser la transformación del espectador, el interés de que el público se convierta en el propio actor dentro de la obra. No se trata de que el espectador comprenda la obra, sino de que la experimente y de que se enfrente a una serie de fenómenos relacionales que escapan a su capacidad de reflexión. En este momento es cuando la obra deja de serlo para transformarse en un acontecimiento.

Para que sea posible la generación de un acontecimiento es necesaria la creación de lo que Erika Fischer-Lichte denomina como atmósfera. Para explicar este fenómeno la autora

establece una serie de categorías que hacer para que ésta sea posible y que también podemos identificar en la obra de Pipilotti:

El efecto de presencia ausente, una presencia, unas imágenes o unos personajes, que captan la atención de espectador pero con la que la comunicación funciona desde

uno para consigo mismo. La comunicación se desarrolla de modo unilateral, buscando las respuestas desde uno mismo.

La transitoriedad e irrepetibilidad, determinada también por el espectador cuando entra a formar parte de un acontecimiento único que nunca volverá a repetirse de forma idéntica.

En cuanto a la espacialidad debe ser fugaz y transitoria, aunque las instalaciones de la artista parecen delimitar un espacio y concretarlo, ese mismo espacio está abierto a la decisión del público que transita y modifica el mismo con sus acciones. Existe, por tanto, un espacio performativo en el que también tiene lugar la realización escénica. Brinda diferentes posibilidades para la relación entre los espectadores, para el movimiento y la percepción, y además organiza y estructura el acontecimiento. Este espacio performativo es siempre de por sí un espacio atmosférico, es decir, la espacialidad no surge únicamente a partir del uso específico que los espectadores hacen del espacio, sino también a través de la particular atmósfera que éste parece irradiar.

Además, hay ciertos elementos que contribuyen de modo poderoso a la creación de atmósferas y los que pueden modificarla con la misma potencia en cuestión de segundos: éstos son la luz y el sonido. Ambos aspectos inciden además en el organismo humano, haciendo que el estado de ánimo del espectador puede cambiar muchas veces y de forma abrupta. La luz en la obra de Rist suele irradiar desde las propias proyecciones, cambiando a la vez que las imágenes, y el sonido, parte esencial de su trabajo, es también fuente de creaciones musicales realizadas con el mismo interés que el propio video. El aspecto sonoro en la obra de la artista es debida, en gran parte, a la herencia recibida de Les Reines Prochaines, banda musical femenina en la que participó Rist entre 1988 y 1994 y cuya colaboración quedará plasmada en su trabajo, ya que algunos temas de la banda han sido incluidos en algunas piezas como (Absolutions) Pipilotti's Mistakes (1988), Die Tempodrosslerin saust (1989) o Pimpel Porno (1992), del mismo modo que canciones de otros artistas y obra original nacida de las colaboraciones de Rist con Anders Guggisbert y otros músicos.

La sonoridad es un fenómeno que no se puede explicar sin atender a su fugacidad. La sonoridad no puede ser planificada, no es previsible ni puede depender de la única intervención de la artista, generando un nuevo espacio sonoro fugaz e imprevisto.

Queda claro que esta estética de las atmósferas de Fischer-Lichte se refiere a una experiencia del arte relacionado con lo fisicidad y la vivencia del entorno como un lugar de experimentación e interacción social, en el que tienen lugar transformaciones a nivel de conciencia y posibilita modificaciones en el comportamiento del visitante que repercuten en el acontecimiento y, por tanto, en obra misma.

Este concepto de acontecimiento parece ser formulado bajo la influencia de la Filosofía del Acontecimiento de Alain Badou, para quién, expresado desde de una ontología de

lengua matemática, un acontecimiento es un conjunto de entes múltiples que a la vez se representa a sí mismo como significante puro. Este conjunto de formas y sucesos compone a su vez una propia realidad indiscernible que sólo existe porque es reconocida por un sujeto. Badiou llama intervención al acto de reconocer ese conjunto como un acontecimiento, que es reconocido por un sujeto que establece relaciones con el propio acontecimiento en un proceso que Badiou denomina como fidelidad.

Debido a que el acontecimiento es en sí mismo indiscernible, el procedimiento de fidelidad no es por lo tanto un procedimiento sapiente, sino militante, por lo que es la verdad lo que liga al acontecimiento con el procedimiento de fidelidad.

El complejo conceptual de “acontecimiento-intervención-fidelidad-verdad- sujeto” hace posible lo que Badiou llama procedimiento genérico y que puede ser cuatro tipos: el amor, el poema, el matema y la política. Y por lo cual sólo hay cuatro tipos de verdades y cuatro tipos de sujetos.

Sobre el amor, Badiou dirá, que es un procedimiento genérico individual ya que sólo interesa a los involucrados y cuyo acontecimiento es un encuentro existencial: Una-verdad amorosa es no-sabida para quienes se aman. Ellos no hacen más que producirla. En este procedimiento genérico es donde se puede situar la relación de espectador con el acontecimiento creado por las obras de Pipilotti Rist: es un proceso genérico individual (también en relación con el otro, como en el amor) que sólo interesa a los involucrados y cuyo acontecimiento es un encuentro existencial. Es una verdad no-sabida para los espectadores, ellos no hacen más que experimentarla y producir la obra.

La tarea de la Filosofía del Acontecimiento de Badiou no es producir verdades, no es un procedimiento genérico, sino hacer posibles conceptualmente los acontecimientos de su tiempo. Son los procedimientos genéricos, que devienen

principalmente de la relación entre acontecimiento y sujeto, los que nos sirven como herramienta conceptual para entender, según Badiou, lo que sería la verdad de la obra de Pipilotti Rist.

En tanto que esa verdad se obtiene a través del proceso generado entre el acontecimiento y el sujeto, la clave interpretativa de la obra de Rist reside en lo performativo.

Las obras de Rist producidas a partir de 1994 se desarrollan en un proceso creativo del que se pueden identificar tres momentos o etapas: producción, postproducción e instalación. En la primera, en la etapa de la producción, Rist y su equipo establecen un reto artístico y a partir de él determinan y generan las imágenes, grabaciones y piezas musicales que compondrán parte de la obra; en la segunda, la postproducción, el material base es modificado mediante retoque digital y se hacen los arreglos musicales; en la tercera, la instalación, todo el material se sitúa de un modo determinado con el fin de albergar al espectador.

Ya que la fuerza performativa se desata potencialmente gracias a las decisiones tomadas y las reacciones desencadenadas tras las medidas estudiadas para la tercera etapa, queda presupuesto que las narrativas que descansan en el momento de la producción son una cuestión importante y necesaria para entender y estudiar la obra de Pipilotti Rist pero no

son su pura intención final. Lo mismo ocurre con los recursos técnicos y estilísticos aplicados en la segunda etapa, la postproducción.

Con mucha frecuencia la obra de la artista es interpretada en clave político- feminista o refiriéndose a la simbología del cuerpo. Pero la visión política parece, si acaso, algo secundario en su trabajo. La obra de Rist está hecha a favor del ser humano, independientemente de entrar a valoraciones de géneros. Su obra funciona tanto con públicos masculinos, femeninos o mixtos. La aparición constante de elementos femeninos no implica que se trate de un trabajo feminista, sino que trata de desvirtuar cualquier tabú existente, no sólo los relacionados con la mujer (aunque normalmente ésta esté en posición desfavorable), sino también, y sobretodo intenta eliminar los relacionados con la naturaleza y con la vida en general y hacernos entender y reconciliarnos con nuestro origen. El cuerpo femenino es un cuerpo universal que tal vez representa de un modo más aproximado la naturaleza y la fertilidad. La artista parece incidir en esto en numerosas ocasiones afirmando que su obra es feminista en

tanto que está realizada por una mujer bajo una cosmovisión femenina que reafirma y valora como tal.

En muchas de sus imágenes aparece ella misma retratada con su propia fisionomía de mujer, sin embargo, cuando acude a actores o actrices trata de mostrar un cuerpo universal, no discriminante (LUKE, 2011). La sensualidad de las formas femeninas le aportan, sin embargo, un recurso fácil para generar imágenes placenteras y atractivas.

Por otro lado, respecto a la simbología del cuerpo, es de nuevo, si acaso, también algo secundario. No obstante la cruda corporalidad del espectador y las reacciones físicas y psicológicas que se desarrollan en ella durante el acontecimiento son un aspecto clave, tal y como ha quedado claro, tras conocer la estética de las atmósferas de Erika Fischer-Lichte aplicada al trabajo de Rist, donde el propósito de estas obras se refiere a un tipo de experiencia física, posibilitada por el carácter de acontecimiento de las realizaciones escénicas y la vivencia del entorno como un lugar de experimentación e interacción en el que tienen lugar transformaciones y se producen modificaciones.

La obra de la artista, en cuanto generadora de acontecimiento, va de la mano del devenir. Mientras el acontecimiento se desarrolla en el mundo de la vida, en cambio las imágenes proyectadas y la música reproducida se sitúan en el mundo de la incorruptibilidad. Por ello, y para intentar salvar esta tensión, Rist acude constantemente a imágenes orgánicas y fisiológicas, tanto relacionadas con el cuerpo humano como con la naturaleza, en un ansia de que el espectador capte la implacabilidad del paso del tiempo, reflejado también en la pantalla. El cuerpo humano sólo conoce el ser en tanto que devenir, en tanto que proceso, en tanto que cambio. Con cada parpadeo, con cada inspiración, con cada movimiento se genera de nuevo, se convierte en otro, se corporiza como algo nuevo (FISCHER-LICHTE, 2011: 189), y Rist trata que su espectador sea plenamente consciente de ello.

El cuerpo vivo se resiste obstinadamente a cualquier intento de ser declarado obra, por no hablar de cualquier intento de hacerlo obra. Rist no quiere que se genere la ilusión de que su trabajo se reduce a una mera instalación de video y sonido, donde un cuerpo

inmortalizado genera todo el contenido, por eso sus videos hablan de un cuerpo universal, que se identifica con el de cada uno de sus espectadores. No es un cuerpo

grabado y reproducido sin cesar, son imágenes que se trasladan a la propia temporalidad y biología de la comunidad de espectadores.

Esa conciencia de cuerpo del receptor puede verse aumentada dentro de la atmosfera creada gracias a una serie de efectos que incluso llegan a tocar el cuerpo del espectador que se encuentra inmerso en ella. Los sonidos son comparables a los olores porque rodean al sujeto receptor, lo envuelven y penetran en su cuerpo. Por tanto el cuerpo puede convertirse en una especie de caja de resonancia de los sonidos que escucha, puede vibrar con ellos. El sonido no sólo transmite una sensación espacial, sino que penetra en el cuerpo y es capaz de desencadenar reacciones fisiológicas y afectivas: un escalofrío, un impulso por bailar o acompañar un ritmo, etc.

Enfatizar en toda esta estética del acontecimiento significa apartar la idea de entender el arte como un lenguaje para centrarse en el hecho de lo existencial y del interés por lo relativo a la experiencia. No se trata de que el espectador comprenda la obra, sino de que la experimente y de que se enfrente a una serie de fenómenos relacionales que escapan a su capacidad de reflexión. Cuando la obra se transforma en acontecimiento, toda la narrativa acaba diluyéndose en la experiencia. No se trata de demostrar nada, ni de convencer al espectador, sino de hacerle formar parte de una experiencia diferenciada.

Volviendo al inicio de este escrito, la obra de Pipilotti Rist es un buen lugar para emprender una reconciliación entre el público común y el Arte Contemporáneo. Su corpus exige trabajar para el espectador y funcionar desde él. Para conseguirlo la artista suiza ha sabido recurrir con destreza a imágenes oníricas, sensuales y bellas. Ha sabido crear canciones seductoras, capaces de atraer al espectador hipnotizado por un canto de sirena al que hunde hasta las placenteras profundidades de su obra. Una inmersión posibilitada por el naufragio del abrazo estético, de la caricia pirata.