

HACIA OTRO ORIGEN: EL ARTISTA, LA PLACENTA Y LA PÉRDIDA DE LA SUBJETIVIDAD

Miguel FERNÁNDEZ CAMPÓN

Resumen

El artículo profundiza en el análisis sobre las relaciones que algunos artistas del siglo XX y XXI han establecido con la naturaleza, el cuerpo o sus propias creaciones, a partir de un pensamiento de la a-subjetividad. Partiendo del concepto de «placenta», desarrollado por el filósofo alemán Peter Sloterdijk en el primer volumen de su trilogía *Esferas*, se lleva a cabo un recorrido desde lo ginecológico hasta lo post-ginecológico o noobjetivo, interpretándose desde esta perspectiva algunas obras de artistas como Duchamp, Morris, Kapoor, Abramovic, Metson, Mendieta o Alberto Carneiro. Mostramos, a partir de la pérdida de la subjetividad y de la consiguiente creación de espacios de intimidad o de proximidad, la disolución del gran Sujeto-artista de la Modernidad, que ya no encuentra refugio en los sistemas totalitarios madre-tierra, sino en lo otro-artístico como doble placentario, autocomplementante e inmunizador.

Palabras clave: Sloterdijk, placenta, proximidad, noobjetividad, Duchamp, Morris, Kapoor, Abramovic, Metson, Mendieta, Carneiro.

Abstract

The article deepens in the analysis of the relations that some 20th- and 21st-century artists established with nature, the body or their own creations, starting from a no-subjectivity thought. Taking the concept of «placenta» as the philosophical basis, a concept developed by the German philosopher Peter Sloterdijk in the first volume of his trilogy *Spheres*, a path from the gynecological to the post-gynecological or nonobjective is followed, interpreting from this perspective some works by artists such as Duchamp, Morris, Kapoor, Abramovic, Metson, Mendieta or Alberto Carneiro. The author will show the gradual loss of subjectivity, with the consequent creation of spaces of intimacy or proximity, and the dissolution of the big subject-artist of modernity, who no longer finds refuge in the mother-earth totalitarian systems, but in the other-artistic as placentary double, self-complementing and immunizer.

Keywords: Sloterdijk, placenta, proximity, nonobjectivity, Duchamp, Morris, Kapoor, Abramovic, Metson, Mendieta, Carneiro.

INTRODUCCIÓN

Durante mucho tiempo podríamos haber pretendido y perseguido la cosa más seria de todas: crear una esfera de inmanencia que complementara nuestra vida. ¿Existe algo más serio que conversar con nuestra otra intimidad? Nosotros quisimos arriesgarnos en el juego más serio: hacer hablar a nuestro doble en devenires asistemáticos de asubjetividad. Con ello, hemos pretendido la seriedad de lo imposible, lo seriedad de lo indecible, porque no hay nada más serio que arriesgar a uno mismo hacia lo otro, salvar esa distancia hacia el encuentro con lo auto-complementante, porque dependemos de su éxito o de su fracaso. Somos sordos para la seriedad, pero no, y de ninguna manera, se es sordo para lo radicalmente concerniente. Y nuestro doble, lo más radicalmente concerniente, inicialmente estaba muy lejos de nosotros, en la lejanía más lejana de todas. Pretendiendo hacer hablar a nuestro doble, a nuestro otro yo desde sistemas de subjetividad, las palabras no llegaban a ser oídas: en el momento en que hablábamos, nuestro doble se desvanecía, y con ello las palabras retornaban a nosotros, constituyéndonos como soledad individual. Cuando comenzamos la búsqueda de un complemento-otro supimos que el sujeto mismo era una infinitud insalvable y, por tanto, no era en el sujeto donde debíamos buscar a nuestra duplicidad íntima y complementante, pues siempre ha existido entre lo otro y nosotros, entre el sujeto y su doble, un muro de inaudibilidad. De modo que era necesario refutar al sujeto moderno de la soledad como doble de la intimidad, y dejar un espacio vacío, en un estar-a-la-espera del encuentro con nuestra máxima complicidad.

SLOTERDIJK Y LA PLACENTA

La búsqueda de nuestro doble no pertenece tanto a un capricho personal como a una necesidad epocal. La filosofía contemporánea así lo revela. ¿Pero cómo encontrar a nuestro otro yo, a nuestra máxima intimidad? ¿Hacia dónde adaptar el pensamiento? ¿Dónde encontrar esa esfera de inmanencia, esa intimidad feliz? ¿Hacia dónde buscar? Siempre es fácil retornar al *origen*, pero el retorno es difícil cuando se quiere ser el *origen*. Lo más complicado es llegar a ser lo que siempre hemos sido, lo que siempre nos ha esperado para ser. Retornar al *origen* es pretender vivir hacia delante a partir de un pasado reinterpretado. Hemos de caminar hacia la cavidad uterina, y permanecer allí, porque quizá sea allí donde encontremos una esfera de felicidad.

A partir de la trilogía *Esferas*¹, del filósofo alemán Peter Sloterdijk, nos ha sido posible emprender un camino del pensamiento de la intimidad, pensando sobre los conceptos de placenta, de espacio y de concomitancia pre-lingüística y pre-subjetiva

¹ Nos referimos a: SLOTERDIJK, P., *Esferas I. Burbujas. Microesferología*, Madrid, Ediciones Siruela, 2003; SLOTERDIJK, P., *Esferas II. Globos. Macroesferología*, Madrid, Ediciones Siruela, 2004; SLOTERDIJK, P., *Esferas III. Espumas. Esferología Plural*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006.

dentro de la cavidad uterina. Según Sloterdijk, no podemos comenzar a narrar nuestra vida desde el momento del nacimiento, pues existimos antes como entes sin nombre en el vientre materno. Nuestra vida no es biografía en su totalidad, sino que se desplaza hacia la pre-biografía, como primer momento en que existimos². Si debemos buscar nuestro *origen*, debemos entonces penetrar en el útero de la madre, para encontrar allí nuestro doble auto-complementante, nuestro otro más íntimo, en un momento de nuestra vida que pasa de lo biográfico a lo pre-biográfico, que no es lingüístico, sino pre-lingüístico, que no es subjetivo, sino a-subjetivo. Nos es radicalmente concerniente encontrar nuestra intimidad en este ser no nacido que fuimos, pues de ello depende nuestro estar-feliz en el mundo.

Pero no debe pensarse que es la madre el lugar originario donde descansar. Según Sloterdijk, dentro de la cavidad uterina nos alojamos en aquello que también somos, en la placenta. La placenta *es* nuestro primer ser-en³, nuestro doble más originario que origina la propiocepción proto-espacial y proto-subjetiva del feto, y es ella quién nos protege de la madre, lo más inmediato a nosotros y de todo aquello que amenace con apoderarse de nuestra inocencia. En la imagen que adjuntamos, se observa un feto rodeado por instancias de inmediatez que lo amenazan. La placenta no es ninguna de dichas instancias que se aproximan al feto: no es aquella madre edípica que se apodera de nosotros desde que existimos, ni tampoco la tierra originaria donde radicarnos, ni por supuesto, ninguna clase de sistema totalitario en el que perder nuestra subjetividad para pertenecer a una subjetividad de carácter histórico-político⁴.

La placenta es la inocencia de la inmediatez que funciona como protección ante toda patria, lo más íntimo a nosotros, lo que nos protege y separa de configuraciones amenazantes. Recordemos que la placenta se forma del desdoblamiento del que surgirá tanto el embrión como el órgano que nos envuelve, la placenta. Si en poco después de la concepción sólo existe un grupo de células, al quinto día del embarazo se produce la diferenciación entre embrión y placenta, estando ambas constituidas originariamente de idéntico material celular. La placenta nos concierne y protege, es lo más propio e íntimo. Somos pre-hombres en la placenta, y en ella obtenemos una intimidad, una proximidad y una cercanía que deberemos readaptar en nuestras sucesivas etapas de crecimiento hasta la vejez. Si el hombre adulto crea una esfera de mundo que le proteja como sistema de inmunidad, en la placenta

² «No queda otro camino que enfrentarse con la propia monocromía negra. Quien comienza a habérselas con ella comprende rápidamente que la vida es más profunda que la autobiografía. Nunca la escritura penetra lo suficiente en la negrura propia. No podemos poner por escrito lo que somos al comienzo». SLOTERDIJK, P., *Esferas I...*, *op. cit.*, p. 317.

³ Véase sobre el ser-en: *ibidem*, pp. 305 y ss.

⁴ «El medio íntimo arcaico de uno mismo procura al sujeto distancia frente a las dos fuerzas obsesivas primarias tal como se manifiestan modernamente: frente a las madres sin distancia y frente a los colectivos totalitarios. Pero cuando, como sucede en la Modernidad más reciente, el espacio-*con* es anulado y desechado desde el principio, al destruir la placenta, el individuo cae, cada vez más, bajo la influencia de los colectivos maníacos y de las madres totalitarias: o en la depresión, en su ausencia». *Ibidem*, p. 351.

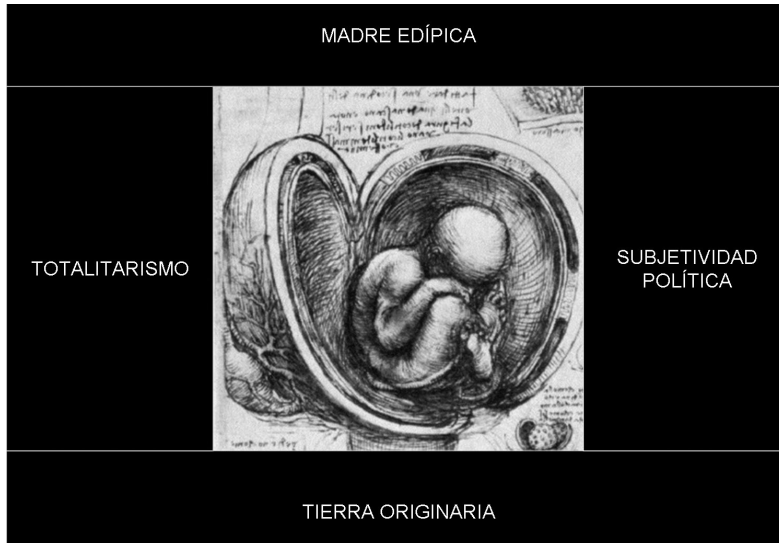


FIG. 1. *Esquema conceptual: placenta, distancia y protección.*

estamos protegidos y en la proximidad más próxima de todas, somos inmunes y descansamos en nuestra auto-inmunidad.

Durante mucho tiempo hemos buscado aquella inmanencia feliz, nuestro doble perfecto, ignorando que fuese este órgano pre-natal. Después de todo buscamos nuestro ser-de-completitud. No se es un individuo ni el sujeto de la soledad desde el nacimiento, no se es en esencia el individuo de la modernidad, el sujeto-objeto modernos, puesto que no nacemos como individuos⁵. Desde que somos concebidos somos ya células emparejadas que se interrelacionan en su proximidad, feto y placenta, feto-placenta, pero jamás individuo aislado. No fuimos, no somos y no seremos individuos ni sujetos individuales, sino mitades complementadas o sin complementar, seres-en-busca de su sustituto de intimidad placentaria⁶. A aquel que se conciba como individuo, como sujeto moderno-ilustrado, debe saber que se es siempre, desde el inicio, un sistema de proximidad dual, y que depende del encuentro con nuestra placenta o con nuestro sustituto de placenta, nuestro éxito o nuestro fracaso⁷.

⁵ «Todos los partos son partos de mellizos; nadie viene al mundo sin compañía y sin anexo. A todo el que sube a la luz del mundo le sigue una Eurídice anónima, muda, no creada para verse. Lo que quedará, el individuo, lo no-más-divisible, es el resultado de un corte de separación que disgrega en niño y resto lo antes inseparable». *Ibidem*, p. 375.

⁶ «¿Quién ha decidido que hayamos de ser seres que no busquemos ni visitemos a nuestro *con* perdido, ni siquiera en nuestros cumpleaños, ni siquiera el Día de Difuntos? ¿Dónde está el sentido de esta falta de *con*, a la que está condenado hoy todo individuo como por un acuerdo general? ¿Qué podría hacerse para minar esa alianza de silencio sin fisuras que ha sabido hacer del *con* el no-tema absoluto?». *Ibidem*, p. 342.

⁷ «Pero cuando al individuo, por la enorme violencia y abuso omnipresentes en la miseria diaria, se le arrancan demasiado pronto del corazón los nobjetos-complementadores, ent

Ante ello, podría pensarse que si bien somos concebidos como seres duales dentro de la cavidad uterina, será tras nuestro nacimiento cuando conquistemos nuestra individualidad. Pero la placenta no permanece dentro del vientre de la madre. En el momento del nacimiento, tanto el feto como la placenta salen al exterior del útero. Nada permanece dentro, no nacemos en soledad, sino con ella. Una madre siempre da a luz dos seres, se nace en dualidad. Será sólo a partir de la ilustración cuando la placenta sea considerada como un deshecho inservible, como un órgano transitorio en la formación del feto, que, una vez nacido, puede separarse y eliminarse de él⁸. Con ello se constituye la individualidad y la soledad modernas. Se nos separa desde entonces de nuestro doble más íntimo, y comenzamos a ser considerados como sujetos autónomos con posibilidades de autorrealización individual. Somos separados de nuestro doble más íntimo, de la proximidad y de la felicidad proto-personal. Todo aquello que fuimos en el estar junto-con nuestro doble uterino, es ahora considerado como una nada vacua. Debemos entonces retroceder, reinterpretar nuestro mundo a partir de paridades pre-natales, y abandonar el «soy individuo», el aislamiento devenido de la modernidad.

La pregunta radical, que debemos plantear ahora, es la siguiente: ¿Cómo pensábamos cuando éramos seres de proximidad, cómo vivíamos en nuestra tranquilidad prenatal, y cómo nos es posible vivir desde entonces? ¿Cómo estábamos y nos comportábamos ante la vida siendo seres-de-proximidad? ¿Cómo vivíamos en aquel espacio, dentro de la placenta, y qué era el espacio entonces? Sólo ejercitando todo un atletismo de lo a-subjetivo, todo un esfuerzo por la pérdida del yo, estaremos en disposición de retornar a aquel acompañamiento uterino-primigenio. De la búsqueda de nuestro doble-gemelo en la subjetividad, hacia el abandono definitivo de lo que subjetivamente somos como individuos modernos, hacia la búsqueda de nuestro inicio en la inmersión en esferas de máxima concernencia. ¿Y qué es aquello que nos concierne más, sino la apertura hacia el útero? ¿Por dónde penetrar en el problema, sino es atravesando el sexo femenino?

onces el desajuste depresivo-melancólico es la respuesta adecuada del individuo, amputado del objeto, a la atrofia de su campo psíquico». *Ibidem*, p. 422.

⁸ «Decir que la placenta ha acabado en los tiempos modernos en la basura, aunque sea en la basura de reciclaje, ya sería ciertamente afirmar demasiado. Porque, en el fondo, el órgano que nos prepara a empezar a contar desde dos, y a llegar hasta aquí desde allí, es algo que realmente no habrá existido jamás oficialmente en el nuevo mundo de individuos sin compañía. Incluso retroactivamente, al sujeto se le convierte en un ser aislado y se le acondiciona en su ser prenatal como un primero sin segundo. Sería fácil demostrar que el individualismo moderno sólo pudo entrar en su fase álgida cuando en la segunda mitad del siglo XVIII comenzó la general excomuniación clínica y cultural de la placenta (...) El estamento médico oficial, como si se tratara de una inquisición ginecológica, tomó a su cargo garantizar que la recta creencia en el haber-nacido-solo se anclara firmemente en todos los discursos y disposiciones de ánimo. El positivismo individualista burgués, frente a débiles resistencias del romántico compañerismo anímico, impuso socialmente la radical e imaginaria incomunicación de los individuos en los senos maternos, en las cunas y en la propia piel. Ahora, habiéndoseles robado su segundo, todos los individuos se convierten en algo inmediato a las madres y, acto seguido, en algo inmediato a la nación totalitaria, que a través de sus escuelas y ejércitos extiende sus redes sobre los niños solos». *Ibidem*, p. 350.

HACIA EL ORIGEN, VIAJE A LA CAVIDAD UTERINA

Debemos ser capaces de caminar delante de nosotros mismos, como sombras, si queremos llegar a ser aquello que siempre fuimos. Nuestra sombra debe cruzar la puerta de nuestro pasado. La puerta de nuestro pasado tiene por fuerza que desvincularse de la muerte. No podemos mirar a través de ella como si miráramos con la mirada del ginecólogo⁹. Si miramos a través de la puerta de *Étant donnés*, instalación de Marcel Duchamp, acabada en el año 1966, observaremos el *origen* ahí, el sexo-ahí, con la mirada del ginecólogo.

Estamos ante nuestro pasado como los ginecólogos de la temporalidad. Duchamp nos convierte en ginecólogos del tiempo, y nos sitúa en-frente de nuestro *origen*-pasado. Ante este sexo femenino somos los sujetos individuales ante un objeto. Nuestro ojo recorre el sexo femenino, y nuestro origen se hace presente. Como ginecólogos ante nuestro *origen*, tan sólo podemos desencantarnos del secreto: estamos ante el *origen*, pero no participamos de él. El sexo femenino es un ser-a-la-luz, que nuestro ojo puede cortar, diseccionar, analizar. Incluso la luz que ilumina la escena nos sobre-expone el sexo como órgano¹⁰. Somos sujetos aislados, somos la soledad ante una mesa de disección-análisis. La aportación histórico-artísticamente relevante de la instalación *Étant donnés* pertenece a la historia de la super-exposición de lo ginecológico: en ella sólo somos un drama psico-sexual del sujeto pornográfico ante la cosa. Ante el sexo femenino somos pesantez del sujeto de la soledad, del individuo aislado. Estamos como consumidores ante un escaparate ginecológico del presente.

⁹ «¿Qué hay que entender, según lo dicho, por ginecología negativa? En primer lugar, se trata de un procedimiento para dejar bien sentado que la mujer y sus órganos no se agotan en ninguna clase de objetividad. Negativa o filosóficamente, es una ginecología si mantiene una doble renuncia: a la posibilidad cercana de concebir la vulva como objeto desde un punto de vista exterior y por encima (vulvograma ginecológico y pornográfico); y a la tentación, nunca del todo inactual, de volver a traspasar iniciáticamente la vulva como puerta al mundo interior (para-metafísica y holismo místico). Si se descartan estas dos posturas y modos de concepción, se hace patente sin esfuerzo alguno el carácter noobjetivo de la no-apertura femenina. Ella es la no-cosa, experimentada en una única y exclusiva secuencia de acontecimientos por todo individuo nacido de modo natural; ella es el angosto algo-originario que sólo “hay” una vez y en una escena irrepetible, dramáticamente dilatada». SLOTERDIJK, P., *Esferas I...*, op. cit., p. 279.

¹⁰ «Toda la instalación eléctrica de *Étant donnés* es realmente notable. Además del candil que sostiene el desnudo, el tubo fluorescente del paisaje, y el motor para la cascada, hay otros elementos que nos permiten considerar este sistema de iluminación como extremadamente sofisticado. El techo abierto de la cámara del desnudo es como el de un estudio cinematográfico en miniatura, o como el de la escena de un teatro: en el centro, transversalmente, hay una batería con tres tubos fluorescentes de 46” (117 cm) de longitud y 40 w cada uno, siendo de luz muy blanca el más alejado y rosada la de los dos más próximos al espectador; delante de todo esto, hacia la derecha, hay otras tres lámparas (“Century Lights”) de 150 w que multiplican el resplandor de la zona donde está tumbada la mujer; mucho mayor es otro foco de 150 w cuya luminosidad debe proyectarse, según el *Manual*, “verticalmente, exactamente sobre el coño”. (...) El sutil efecto luminoso perseguido por Duchamp (...) contribuye a mezclar y a multiplicar todas las luces, reflejándolas hacia el interior, y haciendo que la figura femenina resplandezca como una verdadera “aparición”». RAMÍREZ, J. A., *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Ediciones Siruela, 3.ª edición, 2000, pp. 210-211.



FIG. 2. *Marcel Duchamp, Étant donnés (1966).*

Encontramos una abertura hacia nuestro *origen*, pero desde el pensamiento analítico de la ciencia, el sexo carecerá de misterio, de penetrabilidad, y todo secreto quedará aquí ginecológicamente explicado en el ser-a-la-luz. ¿Cómo, entonces, penetrar en nuestro *origen*, cómo poder hablar con lo más íntimo de lo que fuimos y somos?

La pesantez y el displacer de la comprensión ginecológica de lo femenino desarrollan su giro histórico a partir de los años sesenta. Será el artista minimalista y post-minimalista Robert Morris el primero en disolver nuestra aburrida subjetividad del espectador ante lo femenino. El concepto de *antiforma*¹¹, con sus definiciones teóricas y su praxis estética, generará un territorio de posibilidad desde el que será posible prefigurar una imagen de la vagina-tierra que se sitúa en las antípodas diferenciales de la ginecología duchampiana. El drama de la gravedad y de la seriedad traumático-psicosexual queda en Morris definitivamente olvidado.

En la instalación de la antiforma de 1983 llamada *House of Vetti II*, el secreto de la feminidad se comprende desde su límite ontológico. La obra, creada a partir de un enorme fieltro que el artista ha instalado eventualmente, única y solamente de este modo, prefigura la imagen de un sexo femenino, ante el que el ojo ya nada puede

¹¹ «Para R. Morris, la obra de arte pierde su status de objeto cuando se acelera la disolución de la forma en una especie de fugacidad y de indeterminación, y cuando en lugar de crear objetos acabados y cerrados, el artista, (...) transgrede sus propios límites. De esta manera, R. Morris acota el concepto de antiforma que supone el fin del arte como representación, así como un ataque a la noción racionalista según la cual el arte es una forma de trabajo que desemboca en un producto acabado. (...) esos fieltros grises, cortados, colgados en el muro o desparramados en el suelo, no tenían forma previa alguna, fuera de la de su presencia física; eran su peso, su casual manera de quedar colgados en la pared o de disponerse en el suelo lo que les otorgaba su forma final, que en cualquier caso no era una ni constante, sino múltiple y variable». GUASCH, A. M., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 3.ª reimpresión, 2002, p. 43.

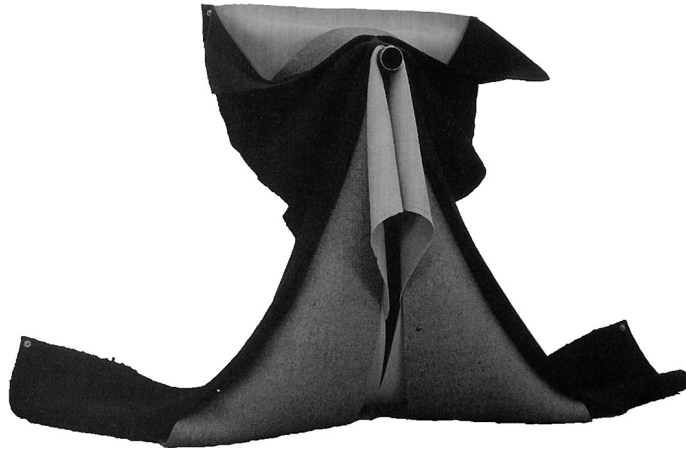


FIG. 3. Robert Morris,
House of Vetti II (1983).

analizar¹². El objeto-sexo no se sobre-expone ante el ojo-sujeto, sino que aparece informe, disuelto, suspendido, colgante en la pared del museo. Nuestra soledad del sujeto comienza a desvanecerse ante este sexo a-formal de Morris. El ser-ahí no aparece como un estar-en-frente, no se piensa ya desde el querer-que-las-cosas-se-presenten de la ginecología; nos es posible penetrar en el misterio, porque de algún modo, estamos y siempre estuvimos inmersos en él. Estamos ante las anti-formas de Morris en una proto-estancia: no se está ante-las-obras, sino que se co-deviene con ellas. Nada se disecciona en las obras de Morris, porque son bloques de devenir indiseccionables¹³, en los que brilla el interjeccionismo de lo aconceptual¹⁴. La blandura de la vagina di Morris si permite trasladarnos a aquel interior, en un devenir-niño en el que permanecemos suspendidos ya dentro de la cavidad utérico-femenina. La lógica de la sensación ha transformado aquí y ahora la vagina figurativa en vagina figural¹⁵. Estamos ante una vagina pre-husserliana¹⁶, una proto-vagina pre-formal. ¿Acaso es posible manipular la forma? ¿Es posible operar sobre ella?

Desde la antesala a nuestro origen que supone esta obra de Morris, comenzamos a pensar de un modo alternativo, lejos ya del pensamiento de la ciencia, y comenzamos a escuchar tímidamente el ruido de nuestro doble auto-complementante. La

¹² «A partir de la manipulación de trapos y tinte rosa y marrón para textiles, la serie de 13 esculturas que creó Morris en 1983 huyen de la figuración tradicional y reivindican la imprevisibilidad de las antifomas. Las extrañas posturas que Morris fijó con planchas industriales se levantan hasta el nivel de los ojos apoyándose en la pared y provocando similitudes en el imaginario del espectador con estructuras simétricas de cariz sexual o animalístico». VV.AA., *Historia del Arte*, vol. 18. *Arte Contemporáneo*, Madrid, Editorial Salvat, Diario El País, 2005, p. 93.

¹³ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2006.

¹⁴ WITTGENSTEIN, L., *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1992.

¹⁵ DELEUZE, G., *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2005.

¹⁶ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *op. cit.*, p. 373.

puerta de nuestro pasado ha sido obviada: ahora estamos en un devenir por el que sí es posible desvanecernos hasta retornar a nuestro *origen*. Todo se dispone ya para la definitiva disolución del sujeto de la soledad. La sala de exposiciones ha abandonado su ser-espacio-para-la-percepción y es ahora una topografía de devenir. El ojo-sujeto se abre a la tendencia de la proto-estancia nobjetiva¹⁷. Todo comienza a im-ponerse como succión en el espacio expositivo. Así lo muestra excepcionalmente una serie de obras del artista inglés Anish Kapoor, en las que el espacio de la sala de exposiciones está en peligro de ser engullido¹⁸.

En la obra *Sin título*, instalación de 1996, los espectadores encontraban entre varios orificios en el suelo del Konsthall de Malmö, «un enorme cráter de hormigón que producía la impresión de estar girando sobre sí mismo en pleno acto de engullir el espacio circundante y a los espectadores que se aproximaban»¹⁹. Lo enfáticamente relevante de la instalación de Anish Kapoor es el ensanchamiento de la fractura del espacio-para-la-percepción, que amenaza con tragar la totalidad del espacio extenso de la galería y a todo ojo-sujeto. Esta transformación de la sala de exposiciones se acentuará aún más en la instalación denominada *Succión*, llevada a cabo en el año 1998 en la Hayward Gallery de Londres²⁰, donde Kapoor acaba por trasladar la propia percepción figurativa hacia la i-representación figural. Todo aquello que era un estar-ante-los-ojos es ahora un-licuarse-con-el-mundo²¹. Aquello que era muro de inaudibilidad es ahora oquedad de comunicación y complementación. Jamás estuvimos tan cerca de ser tragados hacia nuestro *origen*, de ser, después de la modernidad, seres-que-se-confían para ser arrasados. Estamos y nos comportamos como enamorados, con la seguridad y la confianza ante un abismo al que no

¹⁷ «A objetos que, como los citados, no son tales, porque no les corresponde ningún en-frente subjetivo, llama Thomas Macho “nobjetos”: son co-datos esféricamente circundantes, que, al modo de una presencia no-confrontadora, rondan o flotan ante una identidad que tampoco está enfrente, precisamente el presujeto fetal, como seres de cercanía originarios, en el sentido literal de la palabra. Su ser-ahí-cerca (que ciertamente no es todavía un ser-ahí presentable) se manifiesta al niño ante todo por su primer regalo, la sangre placentaria». SLOTERDIJK, P., *Esferas I...*, op. cit., p. 273.

¹⁸ «Kapoor nos empuja a asomarnos a través de algunas de sus obras al vacío, exterior e interior, un vacío que lo contiene todo y que al mismo tiempo alberga la nada. La tarea del artista consiste en permitirnos atisbar el enorme abismo que subyace más allá de la rígida superficie de la Tierra. El arte es, pues, un balcón a la insoluble nada que hay más allá, y su contemplación produce vértigo, un vértigo que es consustancial al arte y que constituye en último término su razón de ser. Algunas de las obras de Kapoor son umbrales que (...) nos permiten asomarnos y trasladarnos al otro lado». FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E., *Anish Kapoor*, Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea, 2006, p. 65.

¹⁹ *Ibidem*, p. 66.

²⁰ «También hay otra obra similar de 1998, Suck (“Succión”), otro gran agujero en el suelo, hecho de acero inoxidable y de 270 cm de diámetro, que formó parte de una instalación de la Hayward Gallery de Londres, donde los espectadores se asomaban a ese mundo subterráneo que les devolvía su propia imagen extrañamente distorsionada». *Ibidem*, p. 68.

²¹ «Al ser circular, el espejo borra los límites, acaba con el espacio racional euclidiano, desintegra el suelo, el techo, las líneas rectas... (...) al contemplar el mundo reflejado en la obra iniciamos el proceso de su desintegración. (...) No agujeros negros donde reina la oscuridad, sino agujeros blancos, torbellinos, donde triunfa la luz; mecanismo no para absorber la materia, sino para disolverla a través de la inmersión en un abismo ilimitado de sensaciones». *Ibidem*, p. 69.

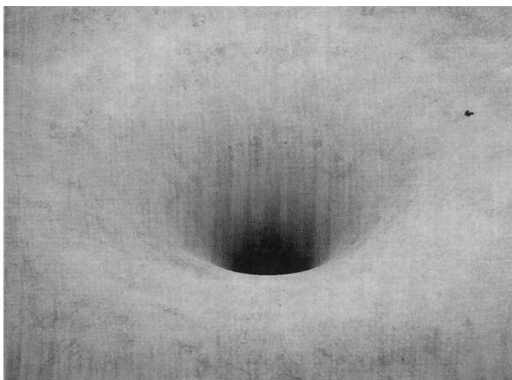


FIG. 4. Anish Kapoor, Sin título (1996).



FIG. 5. Anish Kapoor, Suck (1998).

es posible caer. Hemos perdido nuestra subjetividad, e incluso nuestro cuerpo es una ausencia. Estamos ya muy lejos de la ginecología, y somos ya seres-que-desean, y como tal, emprendedores en la virtualidad total. No vemos, no tocamos, no escuchamos, nos limitamos a percibir en un espacio de posibilidades. Hemos dado la vuelta a nuestros ojos. «¿Quién nos dio pues la vuelta, de tal modo / que, hagamos lo que hagamos, estamos en la actitud / de uno que se marcha?»²², escribía Rilke.

Nosotros hemos vuelto a girar nuestros ojos, como intensidades-anónimas de deseo que arrasan al ser. Nosotros, igual que el artista povera Giuseppe Penone en su acción de 1971 llamada *Dar la vuelta a los propios ojos*²³, estamos en el más acá del mundo, absolutamente abiertos al evento en el más acá del mundo, en la amistad-amor, en el borde más próximo del acontecimiento radicalmente concierne, y vivimos ya como centralidades ex-céntricas del no saber. Hemos olvidado todo lo aprendido, y nos comportamos como hombres post-democráticos que eliminaron el falso pensamiento por ser una mentira inesencial. Enamorados, estamos ante el mundo como siluetas ante la nada, y nos reconstituimos como hombres en un nacimiento perfecto. Somos la oscilación que entre el nunca y el siempre eligió el siempre. Como repeticiones que caen, así nosotros estamos y somos, semejantes a la obra de Iván Navarro llamada *Eternal contradiction* (2009)²⁴.

²² RILKE, R. M., *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, p. 109.

²³ «¿Por eso se hace fotografiar Penone con las lentillas opacas? Cuando Penone abandona el campo y se instala en la ciudad dedica parte de sus trabajos a investigar la relación que mantiene su cuerpo con el entorno. El hombre primitivo –faber– tan cercano a la poética del artista, construye una flecha o una vasija y así no sólo se apropia de un pedazo de naturaleza, sino que se sitúa en el circuito de intercambios que realiza el cuerpo con el entorno. Si participando del espacio el hombre celebra su ser, habrá que intentar potenciar los contactos del cuerpo con el mundo exterior. Como la mirada es cuerpo, realiza una acción que consiste en ponerse un par de lentillas reflectantes que, una vez colocadas sobre los ojos, impiden ver: *Rovesciare i propri occhi* (1971)». FERNÁNDEZ POLANCO, A., *Arte Povera*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2.ª edición, 2002, p. 85.

²⁴ La obra fue expuesta en la 28 edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCOmadrid, 2009), en la galería Distrito Cu4tro. Véase: VV.AA.: *Catálogo oficial de ARCO: cele-*

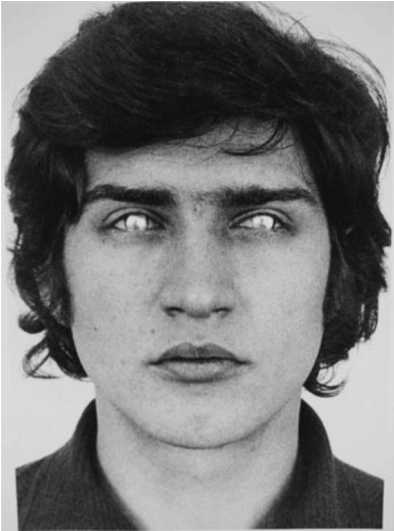


FIG. 6. *Giuseppe Penone, Rovesciare i propri occhi (1971).*



FIG. 7. *Iván Navarro, Eternal Contradiction (2008).*

Entre el yo y el nosotros nos desplazamos, pues nada queda establecido como un todo eficaz. Se es ineficacia del yo, y se es ineficacia del nosotros, intercomunicación, concomitancia, reflejo, transitividad. Yo me vacío en un nosotros que se vacía en un yo que se vacía en un nosotros, hasta que finalmente nos apercebimos que hemos dejado de ser, y que nos introducimos en un espacio muy diferente al espacio-para-la-percepción. En la oscilación el amor nos devuelve una existencia débil²⁵, en la que nos aligeramos, como seres de inmanencia. Nosotros, nuestro yo-nosotros, se pierde en lo profundo de un espacio fuera del espacio convencional de la galería-museo.

Fuera de la subjetividad, de nuestra soledad, nos comportamos como aristócratas post-democráticos. Nuestros valores de la debilidad dejan paso a fortalezas no esenciales, a esplendores des-fundamentados, a la fuerza ajena a la violencia. Ya hemos olvidado el sujeto que mira, ve, toca, el sujeto que opera como científico frío sobre el mundo. Nos comenzamos a mover de un modo distinto, a percibir, tal como establecería Deleuze, con una lógica de la sensación²⁶, que es puro sistema nervioso. Somos ya la épica transversal ajena a la violencia, y nuestra potencia pertenece a otro modo de ser de la modernidad. Se es un cuerpo donde todo se percibe con lo táctil, se es tacto, músculo, el ojo es músculo mudo, un cuerpo que se asoma a

brada del 11 al 16 de febrero de 2009 en Madrid, Madrid, ARCOmadrid/Ifema-Feria de Madrid, 2009, p. 94.

²⁵ VATTIMO, G. y ROVATTI, P. A. (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid, Ediciones Cátedra, 5.ª edición, 2006.

²⁶ DELEUZE, G., *op. cit.*

lo otro desde una proximidad cegadora. Somos ya muy parecidos a los enamorados, y percibimos el mundo con una ética de la intensidad.

Según Sloterdijk, algunos observadores se sorprenden de que el ser-ahí de Heidegger parezca no tener genitales, ignorando la sexualidad²⁷. ¿Cómo estamos en el mundo ante el sexo? La obra de Marina Abramovic está en disposición de esclarecer cómo se existe ante el sexo. La video proyección pertenece a una serie de videos creados desde 1997 hasta 2003, serie denominada *Balkan epic erotic*. En ella la artista serbia realiza un estudio antropológico sobre la peculiaridad de algunos ritos paganos desarrollados durante la Edad Media en los Balcanes, zona cultural que destaca por su vitalismo y su apreciación de los valores de la sensualidad, en las que hombres y mujeres se complementaban sexualmente con la naturaleza²⁸.

En un video de la serie, los hombres introducían sus órganos genitales dentro de la tierra, fecundándola, con la finalidad de hacer crecer la hierba²⁹. ¿Cómo se es ante esta obra? ¿Cómo existen los hombres que observamos en la proyección? Estamos ya muy lejos de la ginecología duchampiana, y en el arco de pensamiento trazado desde Robert Morris, Kapoor e Iván Navarro, llegamos hasta aquí, dónde somos un cuerpo que penetra en nuestro *origen* de un modo no científico, no subjetivo-objetivo, sino a partir de una ceguera de la intensidad. Los cuerpos masculinos que aquí observamos no son ya observadores, sujetos que manejaran un útil³⁰, explotadores o colonizadores del misterio, sino seres-que-hablan-otro-lenguaje, un lenguaje inaudible, una mudez de mundo, una perplejidad de mundo, que desarma al sujeto moderno de la violencia construyendo una épica, otra épica no subjetiva, una épica de la proximidad y de la no distancia, una épica de la intimidad y de la disolución de la subjetividad hacia nuestro ser-en-el-*origen* autocomplementante. Estamos ya en el *origen*, hemos dejado de ser los sujetos de la modernidad, y nos encontramos en el vientre materno, sin haber violentado la inocencia de nuestro existir embrionario.

Estamos ya dentro del vientre materno, del mismo modo que estamos ante *When I am Pregnant* (1992) del artista Anish Kapoor³¹, en la que no se está ya embara-

²⁷ SLOTERDIJK, P., *Esferas III...*, *op. cit.*, p. 281.

²⁸ <http://musac.es/index.php?obr=399>. Página web consultada el día 28 de junio de 2009.

²⁹ Al principio de esta video-proyección, que puede contemplarse en la red, la artista enuncia las siguientes palabras: «To help the grass grow, men masturbate into it».

³⁰ Proponemos en el acto sexual una suspensión del ser-a-la-mano heideggeriano y del quirotopos propuesto por Sloterdijk en: SLOTERDIJK, P., *Esferas III...*, *op. cit.*, pp. 280-290.

³¹ «La realización de esta obra ha exigido la intervención en la arquitectura del lugar, en este caso en las salas de la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación la Caixa de Barcelona, para las que fue adquirida la obra en 1992. En el muro se fija una masa redondeada que luego se recubre del mismo material que la pared: yeso y pintura, hasta conseguir un resultado perfectamente uniforme, de manera que la sensación que provoca el contemplarla es que el muro se abulta de manera espontánea porque hay algo detrás de él, algo dinámico, que se mueve y lucha por salir. La convexidad, el relieve de la pared evoca la hinchazón del vientre grávido». FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E., *op. cit.*, p. 71. Sobre esta obra puede también consultarse: VV.AA., *Catálogo razonado. Colección de Arte Contemporáneo Fundación «la Caixa»*, vol. II, Barcelona, Fundación «la Caixa», 2002, pp. 371-372.

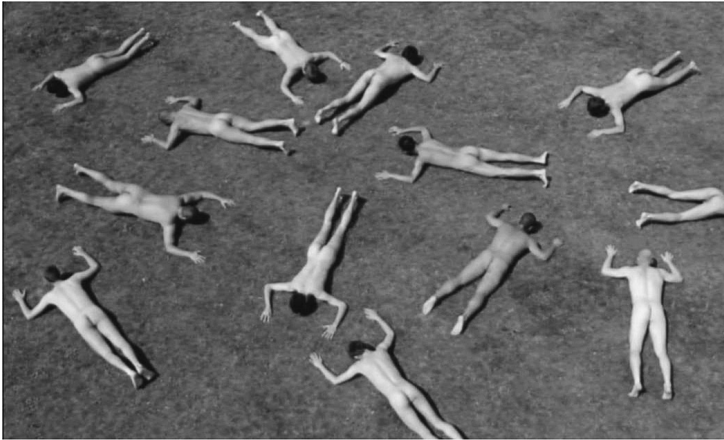


FIG. 8. *Marina Abramovic. Fotograma de Balkan Epic Erotic (1997-2003).*

zado, grávido, dónde no somos ya gravedad que nos precipite hacia la tierra-aburrimento, sino que somos y flotamos en la levedad de la esfera uterina, en la proximidad, calidez e intimidad de la placenta. No se contiene ni se es una interioridad pesada, sino que se está preñado, preñado en la ligereza, en la blancura, en la antigravedad.

Nadie ha representado el embarazo como este artista inglés de origen indio, nadie ha mostrado el concepto de embarazo desde una creatividad que aligera la vida, desde una levedad radical de aligeramiento³². Lo óptico aquí es una mera anécdota: no hay divisiones ni obstáculos ópticos que dificulten la continuidad, la textura de la sala de exposiciones embarazada crea deslizamientos sutilísimos para el ojo³³, y el gradiente posibilita cómodas transiciones en lo proto-esférico. La sala de exposiciones embarazada no se instituye como lógica de la visión para el ojo-sujeto, sino como lógica de la sensación para el nobjeto-aquí, para el embrión pre-natal. Incluso, en nuestro estado de placer de la intimidad, en nuestra tranquilidad, podría decirse que somos y nos constituimos como sutilezas de ligereza, como ausencias del ser. Nuestra tranquilidad junto a la placenta auto-complementante podría ser considerada un negativo de la existencia, una ausencia, un estar-ausentes del mundo, en íntima correlación con lo más propio. Pero en el estar ausentes no conocemos la identidad de aquello que fuimos, pues no existe una ausencia biográfica, sino toda una prebiografía antes de nacer. Vivimos junto con nuestro doble perfecto antes de nacer, pero: ¿es posible encontrar un gemelo, otro que nos complemente, una intimidad semejante cuando ya pertenecemos a todo un mundo?

³² Para una amplia comprensión del concepto de aligeramiento, remitimos a: SLOTERDIJK, P., *Esferas III...*, *op. cit.*

³³ «Se ha dicho aquí que el espacio de la escultura de Kapoor es muy próximo al de la pintura, que sus manifestaciones coinciden en la creación de un territorio donde se produce una ilusión, un lugar que parece estar más allá del espacio tridimensional, donde todo tipo de transformaciones son posibles». FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E., *op. cit.*, p. 73.

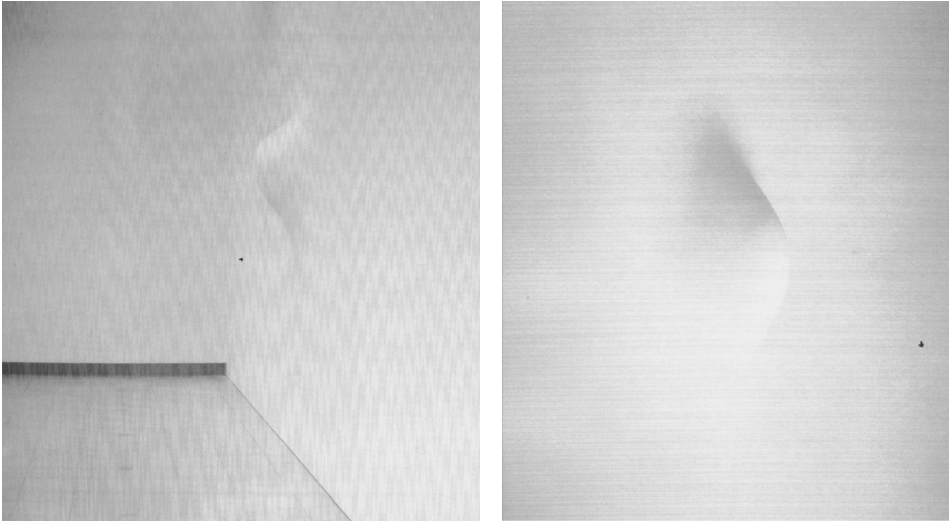


FIG. 9. *Anish Kapoor, When I am Pregnant (1992).*

EL ARTISTA Y EL ENCUENTRO CON SU ESFERA DE INTIMIDAD

Pero jamás pretendimos penetrar en el lugar de la verdad, sino en las variaciones y en la apertura de posibilidades del mundo interpretado. No quisimos ni aceptamos la estancia en el útero materno como la estancia en el origen de los orígenes, sino en un espacio alternativo de impertinencia a la subjetividad. No estamos dentro del vientre materno dentro de los orígenes, y nada nos une radicalmente a esta madre-tierra. No fuimos hijos de la madre-tierra. Desde las corrientes povera y desde el land art, los artistas han comenzado a intervenir utilizando la tierra con diversas finalidades estético-éticas, encontrando con ello un sentimiento de tranquilidad y bienestar terapéuticos. Muchos de ellos apostaron por la pérdida de la subjetividad y por la ganancia de la complementación perfecta creando un sistema de inmunidad y proximidad. Si bien es cierto que estos artistas han intervenido con la tierra, consideraremos, desde nuestra interpretación, no tanto la tierra como origen-causa primera, sino como doble auto-complementante.

Somos dentro del vientre materno antifórmulas de la sensación, anonimatos de la intensidad. Sí ocupamos un lugar en tanto que somos-en-el-mundo, pero nuestra ocupación aparece como un proto-estar de la subjetividad. Si en la obra de Morris ya no estamos-ante-las-cosas, dentro del vientre materno no sólo no estamos ante las cosas, sino que penetramos en ellas. Somos ahora proto-seres que están en el útero, y no podemos percibir ya el mundo como un estar-ante-nosotros. Como sujetos, estamos-ante-el-mundo del modo que está ante el mundo el científico, el colonizador, el sujeto que opera, que se sirve del mundo para, utilizando sus manos para manipularlo, violentarlo y construirlo como una prolongación del sí mismo. Sin embargo, no es éste el modo correcto de comprender al individuo dentro



FIG. 10. *Graham Metson, Renacer (1969).*

de la placenta. No podemos comprendernos en la individualidad ni en la soledad del sujeto, sino que aparecemos rodeados por una esfera de proto-espacio que nos configura.

Sucede como en ésta la intervención-performance del artista Graham Metson, que excavó en el año 1969 oquedades en la tierra para poder introducirse en ellas³⁴. La performance, denominada *Renacer*, nos habla del hombre cansado de la sociedad post-industrial, del ser que tan sólo puede encontrar su proximidad íntima en el acontecimiento mítico del *origen*. Pero el punto de interés central de esta fotografía que observamos nos habla de los modos de percepción de nuestro momento pre-biográfico. ¿Qué modos de percepción existen en el espacio uterino? En primer lugar una inabordabilidad de lo espacial. No se está fuera de nada. Todo se percibe con el cuerpo, por sonidos, por vibraciones de la voz de la madre. No existe la pesadez del sujeto ante el objeto, sino que se da el nobjeto en una coopertenencia entre proto-ser y placenta³⁵. La existencia se aligera en esta coopertenencia pre-analítica. Abordamos la tierra con el cuerpo, ya no con los ojos, y en nuestro estar con y en su estar también nos asemejamos al niño suspendido en la placenta, que ha perdido la gravedad de la pesantez del mundo.

En segundo lugar, como decimos, no existe una referencia conceptual ni lingüística dentro del vientre materno. Todo se percibe no ya por comprensiones de pensamiento, sino por fonemas, por sonidos de la voz de la madre, del cuerpo de la

³⁴ «En el caso de la intervención-performance que hace Metson en Colorado, las relaciones entre el artista masculino y las oquedades femeninas excavadas en la tierra son incluso, más ilustrativas. Metson, que titula a su intervención de 1969 *Renacer*, excava oquedades en la tierra suficientemente grandes como para poder introducirse en ellas desnudo y en posición fetal con objeto de conmemorar el nacimiento en otro nuevo que, por supuesto, tiene un sentido más mítico que físico». RAQUEJO, T., *Land Art*, Madrid, Editorial Nerea, 1998, p. 27.

³⁵ SLOTERDIJK, P., *Esferas I...*, op. cit., p. 273.

madre, del exterior e interior, que cruzan, sin finalidad, el cuerpo del feto a través de meras vibraciones y sensaciones³⁶.

Por último, no se es sujeto, porque no se genera la sensación de existencia. La placenta o *estar-con*, y el feto o *también-aquí*, nos dicen que sólo *estamos-con* y ese con nos devuelve un *también-aquí*. Somos dentro del vientre materno un *también-aquí* que está con su *estar-con*. Ni tan siquiera se podría decir «*soy*», sino tan sólo balbucear un vago sentimiento de *también-aquí*³⁷. ¿Qué puede ser más tranquilizador, más feliz, que no decir nunca más «*soy*»? Si imagináramos una balanza que simbolizara el aligeramiento-bienestar o de la pesantez-aburrimiento del mundo, no decir «*soy*» equivaldría a dejar un espacio vacío en el platillo del nosotros, lo que eleva la vida y nuestra esfera inmanente hacia una meseta de felicidad y satisfacción pre-natal.

La contraposición entre gravedad-ligereza y entre el sujeto-del-esfuerzo y sujeto-del-confort será mostrada de modo inigualable por el artista norteamericano Dennis Oppenheim en su performance *Parallel Stress*. En mayo de 1970, entre los puentes de Brooklyn y de Manhattan, el artista permaneció 10 minutos suspendido entre dos muros, realizando el esfuerzo físico de no caer³⁸. Aquí el cuerpo que se esfuerza es lo que salvaguarda de la gravedad de la tierra: la tierra es la pesadez de lo esforzado, la que atrae nuestro cuerpo, el límite de la tensión. En la imagen paralela, el cuerpo del artista descansa entre dos montículos de tierra, en Long Island³⁹, durante una hora. Es ahora cuando Oppenheim reposa dentro de la placenta, ahora es un diálogo entre

³⁶ «El segundo aspecto del campo de medios preoral se refiere a la iniciación psicoacústica del feto en el universo de sonidos del seno materno. Es evidente que acontecimientos acústicos sólo pueden darse al modo de nobjetos: pues las presencias sonoras no tienen substrato cósmico, de modo que pudiera encontrarlas uno como algo situado enfrente. La fisiología del oír como ser-introducido-en-covibración hace evidente que en el caso de las experiencias acústicas se trata de fenómenos mediales que es imposible representar en lenguajes de relación de objeto». SLOTERDIJK, P., *Esferas I...*, *op. cit.*, p. 275.

³⁷ «Para evitar el camino errado que lleva a la teoría de relaciones de objeto, demos al órgano con el que el presujeto flota en su cueva comunicándose un nombre preobjetivo: le llamaremos el “con”*. Si fuera posible tachar el término feto y sustituirlo por un nombre semejantemente descosificante, sería preferible también para él esta retirada al anonimato; para su desgracia, el presujeto prenatal ya tiene demasiado adherido su nombre médico, y a cualquier doctor carnicero le es lícito hablar de fetos como de objetos públicos. Si hubiera que ponerle un nuevo nombre debería llamársele el “también”**, ya que esa identidad fetal sólo se produce por la vuelta del *con*, que es-ahí, al aquí, que es “*también-aquí*”. Por lo que se refiere al *con*, según su cualidad de presente, no es ni persona ni sujeto, sino un ello viviente y vivificante, que se mantiene ahí-en-la-proximidad. Estar frente al *con* significa por tanto: regresar del ahí, que señala un primer lugar, al aquí, de donde brota el *también*». *Ibidem*, pp. 324-325.

³⁸ «Así, entre 1969 y 1970 Oppenheim realizó una serie de performances para los que, podríamos decir, “sexualizó el territorio”. (...) en *Tensión paralela* (1970) se recuesta sobre una cavidad de tierra formada por la yuxtaposición de dos pequeñas colinas, como si se apoyara en el espacio intermedio entre dos senos; esta acción, que transmite una relación relajada y segura entre él como sujeto y la oquedad de la tierra como lugar de apoyo, la repite entre los puentes de Manhattan y Brooklyn, entre dos muros de cemento, con las manos apoyadas en el borde de uno de los muros mientras sobre el otro apoya sus pies, estirando su cuerpo que cuelga horizontalmente boca abajo sin sostén, con peligro de caerse al vacío». RAQUEJO, T., *op. cit.*, pp. 26-27.

³⁹ VV.AA., *Land and Environment art*, London, Phaidon Press Limited, edited by Jeffrey Kastner, survey by Brian Wallis, 1998, p. 117.

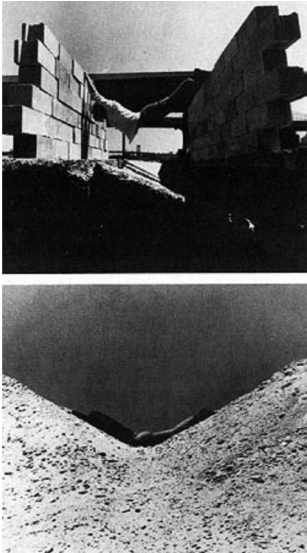


FIG. 11. *Dennis Oppenheim, Parallel Stress (1970).*

el *con* y el *también*. Como observamos en la imagen, el cuerpo del artista se comunica con la tierra, distendido. Oppenheim no dice «yo», no dice «soy», sino que la tierra contra la que descansa su cuerpo funciona como un *estar-con*, como un acompañante placentero, que devuelve un débil *también-aquí*. Si realizáramos una ecografía de la imagen, obtendríamos un nuevo emblema de la distensión y del confort humano. No se opone resistencia a la caída, y la corporalidad se relaciona como nobjeto de la sensación. Ya Oppenheim es ligereza, levedad, intimidad. Si la tierra fue aquello contra lo que era posible morir, ahora es el con que nos devuelve un débil *estar-aquí*, una comodidad, un confort, una antigravedad inocente, un *con* en el que reposar. No se es aquí corporativo, sino corporal, se es invisible en tanto que se es ciego. No se está en el espacio como un punto abstracto que recorre distancias sino que se está-en el espacio como en una masa que nos interconecta con todas las posibilidades⁴⁰.

El caso de Marina Abramovic en su intervención-performance *Nichos humanos*, realizada en el año 2001 en el parque escultórico de Montenmedio (Cádiz), alcanzará otras connotaciones poéticas. Ello lo demuestran las causas que influyeron en la elección del lugar.

En un paseo por la cantera donde la artista realizó la intervención, sobrevolaba en ese momento una nube de pájaros, por lo que Abramovic eligió instantáneamente ese lugar⁴¹. Aquí el sujeto nuevamente se ha perdido, y adquiere disoluciones nuevas. Es el sonido musical, sin conceptos, del canto de los pájaros, la levedad de los pájaros, y el situar sus nidos migratorios en este espacio, lo que hará a la artista

⁴⁰ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *op. cit.*

⁴¹ BLÁZQUEZ ABASCAL, J., «Vivencias en el espacio natural, pensamiento y creación», en VV.AA., *Arte y naturaleza*, Cádiz, Fundación M.N.A.C., 2001, pp. 19-20.



FIG. 12. Marina Abramovic, *Nichos Humanos* (2001).

complementarse inconscientemente con el lugar⁴². Parecería que el ruido de la naturaleza ha funcionado aquí como los sonidos escuchados dentro de la cavidad uterina, generando en la artista una resonancia placentaria de proximidad. En la tierra se excavarán una serie de oquedades que sean lo suficientemente grandes como para permitir a un cuerpo penetrar y permanecer en ellas. La artista, reflexionando sobre la obra, habla sobre el estar junto con la naturaleza, y al mismo tiempo, nos remite a la seguridad que nos proporciona el estar resguardados en un pequeño espacio por un lado, mientras que nos sentimos inseguros ante el desnivel de terreno que tenemos ante los ojos. Es necesario, dice Abramovic, permanecer en el aquí y en el ahora para no caer hacia delante⁴³. Desde nuestra interpretación será éste aquí

⁴² Dice Marina Abramovic sobre la creación de sus proyectos site-specific: «Lo más importante para mí, cuando voy a ver una localización para un proyecto site-specific, es ir sin una idea preconcebida, con la mente en blanco, como un niño, verdaderamente mirando a mi alrededor por primera vez. (...) la idea me viene estando en la localización». BLÁZQUEZ ABASCAL, J., «Entrevista con Marina Abramovic», en *ibidem*, p. 28.

⁴³ «Los agujeros no debían ser ni demasiado grandes ni demasiado pequeños, lo suficiente para que un cuerpo humano pudiera caber dentro y sentirse protegido por un lado pero inseguro y frágil por otro. Se requiere una gran capacidad de concentración para mantenerse dentro de estos agujeros. Esta situación de estar al borde es muy importante porque significa que te encuentras en una situación

y ahora el que inmunice el cuerpo de la artista, proyectándolo y sensibilizándolo para dejar de ser soledad, para sentir desde la sensación. En el aquí y ahora de Abramovic nos disolvemos en la no-representación y en el instante, y somos cuerpo pre-natal que preserva el *también-aquí* de la *placenta-con*. Aquí la tierra no es ya la madre, sino el nido donde se depositan los huevos, y éstos cumplen la función de placenta y sistema inmunizador. No es extraño que la artista construya placentas sobre-elevadas, como nidos de protección dentro de la tierra en los que descansar sobre-elevados, suspendidos, ligeros, en una intimidad feliz con lo concerniente de la naturaleza. Somos con Abramovic flotación prenatal, pero no seres-de-flotación aislados del mundo. Aunque aparentemente en la performance nos aislamos en las cavidades uterinas, Abramovic aún mantiene la conexión con el exterior complementante. La escalera de cuerda que sirve de acceso a cada oquedad es también el cordón umbilical que nos une a la naturaleza. Abramovic parece interrogarnos sobre lo siguiente: ¿Tan sólo se es inmune junto a la tierra? ¿No es también el mundo, como totalidad, un doble inmunológico, una esfera de tranquilidad, donde cobijarse y sentirse ligero en una intimidad renovada?

Desde otra perspectiva, la artista cubana Ana Mendieta ha realizado también performances en las que ha trabajado con la tierra o con su propio cuerpo, donde pretende buscar un doble complementante e inmunizador.

Quizá la obra en la que la artista ha mostrado de un modo más claro su búsqueda de la placenta, ha sido en las fotografías resultantes de la acción *Glass on body*, del año 1972⁴⁴, en las que estampando el rostro contra un cristal, consigue las deformaciones de su fisonomía, generando una fisonomía-otra, muy semejante al rostro informado del embrión. El cristal que utiliza la artista sirve como placenta que deforma el rostro, la subjetividad, penetrando con ello en un existir y en un percibir por el cuerpo. No ojos, no boca, no manos. Tan sólo un cuerpo y la posibilidad de hablar con el cuerpo⁴⁵. No queremos ya una naturaleza estetizada, sino la sensación del devenir en tanto que seres-que-olvidan-su-mundanía. Se es masa de sensación, hay que hacer que todo aparezca derretido. No huesos ni músculos, tampoco articulaciones, sino una totalidad de blandura indistinta. No se es lógica de la visión, sino lógica de la sensación, en una deconstrucción de la identidad que alcanza hasta lo pre-biográfico. Retornamos, junto con Mendieta, al lugar tranquilizador del anonimato, en el que ya no somos, en el que ya no podemos decir «Soy», en el silencio placentero de la proximidad y de la salvaguarda⁴⁶.

de «aquí y ahora». No puedes estar en otra parte mentalmente, tienes que estar aquí y ahora. Esto es lo que le da intensidad a la obra». *Ibidem*, p. 30.

⁴⁴ «Un momento crucial en la radicalización de la obra de Mendieta es su trabajo con cristal y marcas corporales. En una serie de obras sorprendentes realizadas entre febrero y marzo de 1972, Mendieta sostenía una lámina de cristal que estaba pegada a su cuerpo, apretando la carne contra el cristal y distorsionando así su imagen». SABBATINO, M., «Ana Mendieta: la identidad y la serie *Siluetas*», en VV.AA., *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1996, p. 151.

⁴⁵ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *op. cit.*

⁴⁶ Podrían interpretarse los esfuerzos a-subjetivos de Mendieta como una búsqueda de un espacio auto-complementante perdido, aquel espacio que abandonó cuando era niña: «Todo desprendimiento



FIG. 13. Ana Mendieta, *Glass on body* (1972).

La acción *Glass on body* no será la única en la que la artista conciba el arte como el encuentro con su doble placentario. En algunas de sus performances dejará la huella de su cuerpo manchado de sangre sobre diferentes sudarios⁴⁷ (sábanas de complementación⁴⁸).

o separación provoca una herida. Una ruptura, ya sea con nosotros mismos o con lo que nos rodea o con el pasado o el presente, produce un sentimiento de soledad. En mi caso, en el que fui separada de mis padres y mi país a la edad de doce años y medio, esta sensación de soledad se identificó como una forma de orfandad. Y se manifestó como consciencia de pecado. Los castigos y la vergüenza de la separación me impusieron sacrificios necesarios y soledad como un modo de purificarme. Lo vives, como una prueba y una promesa de comunión». Palabras de Ana Mendieta citadas en: MEREWETHER, C., «De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta», en VV.AA., *Ana Mendieta, op. cit.*, p. 98. «He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria (Cuba) durante mi adolescencia. Me desborda la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es una forma de establecer los vínculos que me unen al universo. (...) la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser». Palabras de Ana Mendieta citadas en: KUSPIT, D., «Ana Mendieta, cuerpo autónomo», en *ibidem*, p. 54.

⁴⁷ «En el verano de 1974, cuando se encontraba en México, Mendieta empezó a experimentar con la idea de la mancha y la mortaja. (...) En diciembre, Mendieta agrupó varias de estas acciones (...) Cubriéndose con sangre y pintura, Mendieta se tendió en el suelo y se envolvió en una sábana negra y luego en una blanca. La primera recuerda su acción en el parapeto de un hotel mexicano (1973), mientras que la segunda, formada únicamente por las “huellas corporales”, marca, en términos más dramáticos, la desaparición del cuerpo». MEREWETHER, C., «De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta», en *ibidem*, p. 106.

⁴⁸ «Efectivamente, las camas y sus utensilios, sobre todo las almohadas, cojines, cobertores, sábanas, plumones y edredones, remiten tan clara como discretamente al órgano-para-ti originario. En su familiar insignificancia, estos objetos de uso diario siguen cumpliendo, también para los sujetos adultos, la función del *con* en tanto originario complementador y creador de espacio íntimo. Nada más

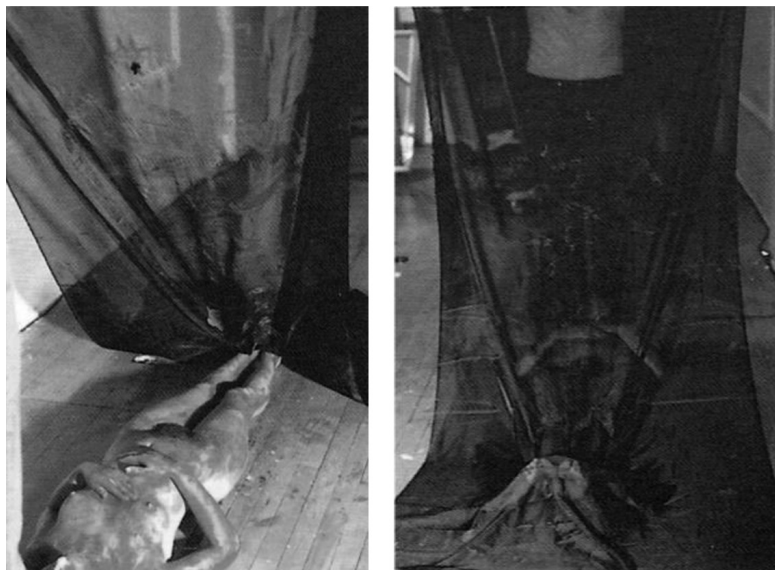


FIG. 14. Ana Mendieta, *Body prints* (1974).

Su huella⁴⁹ se configura, así, como la necesidad de permanecer en lo otro, como la ligazón inmaterial que nos conecta con nuestra placenta auto-complementante⁵⁰. En las huellas dejadas por Mendieta somos ecografías que han abandonado su subjetividad, rastros de comunicabilidad con nuestro yo perdido, y vivimos como intensidades anónimas en la esfera del entre. Nos arriesgamos en lo a-morfológico, en lo a-formado de la huella, para ser un débil aquí, un también-aquí, que disuelva las estructuras fuertes del sujeto femenino históricamente creado, dejando el rastro en el sudario del estar-con. La mujer deja de ser objeto, deja de ser sujeto⁵¹, y se

prepararnos para la noche caemos casi siempre en un hábito por el que no podemos hacer otra cosa que disponernos para una autocomplementación o reintegración en lo oscuro, en la que jugará su papel un *con*-sucesor acomodado a la época. Incluso quien no cree en ángeles y sosias puede ejercitarse con sus auxiliares más inmediatos del sueño en los secretos de la amistad prepersonal; quien no tiene amigos, siempre puede tener una manta. La teoría de la proyección del *con* permitirá, no en último término, una deducción psichistórica de las culturas de la cama». SLOTERDIJK, P., *Esferas I...*, *op. cit.*, pp. 327-329.

⁴⁹ «En este sentido, la obra de Mendieta planteó la cuestión de la huella en la línea que Levinas describiría como “lo que, hablando con propiedad, nunca ha estado ahí, de lo que siempre es pasado”. O sea, lo constitutivo de la huella es su eliminación, una falta de origen o presencia originaria, pues la huella nunca remite a una marca original. “Su inscripción –escribe Derrida– sólo tiene lugar cuando se la elimina”». MEREWETHER, C., *op. cit.*, p. 118.

⁵⁰ «Hacer mi silueta en la naturaleza mantiene (establece) la transición entre mi patria de origen y mi nuevo hogar. Es un medio de reclamar mis raíces y unirme a la naturaleza». Palabras de Ana Mendieta citadas en: MEREWETHER, C., *op. cit.*, p. 109.

⁵¹ «Para establecer su imperio sobre la naturaleza el hombre ha tenido que dominar a otros hombres y tratar a parte de la humanidad como si fueran objetos. Esto ha tenido como consecuencia

plantea como una huella alternativa que renace en el anonimato. No estamos ni vivimos, junto con Mendieta, a la intemperie, sino que nos vemos reducidos a una in-operabilidad terapéutica que descansa en su no-hacer y en su pre-ser.

Sin duda, uno de los artistas a los que mejor es posible asociar el concepto de placenta como doble auto-complementante, es el escultor y artista conceptual portugués Alberto Carneiro⁵². Ya en obras como *En el seno de la tierra florecen los árboles*, debemos comprender el árbol como órgano complementante del artista⁵³, encontrado en la naturaleza y transportado a la sala de exposiciones. Los árboles de Carneiro no son ya objetos, sino acompañamientos pre-natales, placentas del estar-con.

Pero la obra más relevante, a nuestro parecer, de Carneiro, será una acción del año 1977, denominada *Trayecto de un cuerpo*⁵⁴. En ella el artista encuentra una piedra en la naturaleza, fotografiándose con ella, descansando junto a ella, desplazándola hasta llegar a la sala de exposiciones, para, por último, devolverla a la naturaleza de donde ha sido extraída. La piedra se convierte en un estar-con acompañante que hace de Carneiro un *también-aquí*, desligándolo de la subjetividad y de la postura colonialista del hombre ante la naturaleza. No podemos considerar a Carneiro piedra, no podemos establecer una identidad entre Carneiro y la naturaleza, sino que debemos pensarlo como relación inter-corporal entre artista y órgano pre-natal, entre feto y placenta. Si somos junto con Carneiro naturaleza, lo somos en el revés del mundo, una vez que, aligerados, nos situamos fuera de la modernidad y del gran sujeto moderno. No somos árbol, ni piedra, ni nosotros mismos, sino relaciones que se mantienen en la apertura hacia la suspensión tranquila del anonimato.

el detrimento tanto del hombre como de la naturaleza». MENDIETA, A., «Escritos personales», en VV.AA., *Ana Mendieta, op. cit.*, p. 171.

⁵² «Ya desde finales de los años sesenta algunos artistas concibieron su relación con la naturaleza como un ritual, al conferir un carácter sexual a la tierra. Serían los casos de Dennis Oppenheim, Michael McCafferty, Graham Metson o Alberto Carneiro entre otros». HERNANDO, J., «Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica», en VV.AA., *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo (eds.), Madrid, Cátedra, 2004, p. 69.

⁵³ «O factor porventura mais distintivo para a consistencia do seu universo criativo decorre, porém, de uma vivência que se contrói a partir da relação primordial com a terra e o campo bem como com uma aprendizagem oficial fora do âmbito da “alta cultura” que o coloca em contacto directo com materiais de uma natureza que lhe é tão familiar. Assim, as suas indagações estéticas vinculam-se invariavelmente ao natural e ao cultural numa dimensão simbiótica que não foi minimamente forçada (...)». VON HAFE PÉREZ, M., «Possível imposible: olhar o dentro e fora na obra de Alberto Carneiro», en A. D'orey Capucho, A. Carneiro y M. Von Hafe Pérez, *Alberto Carneiro. Caminhos do corpo sobre a terra. 1965-2004*, Catálogo de la exposición del mismo nombre, Fundação D. Luis I, Galeria Fernando Santos, 2004, p. 9.

⁵⁴ En la exposición *Trayecto de un cuerpo* «o corpo era oa mesmo tempo o do próprio artista e também o de uma pedra metaforizava aquele a cujo trayecto, a través de várias situações de inserção espacial, terá definido aquele que se poderá considerar como o ponto mais extremo que foi o ser exportado no interior de uma sala vazia, no absoluto silêncio da sua pedricidade, naquele porventura terá sido um dos momentos mais radicais da obra deste artista bem como da arte portuguesa». PINTO DE ALMEIDA, B., «Idade da Homen», en VV.AA., *Alberto Carneiro, Exposição antológica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 21.



FIG. 15. *Alberto Carneiro, Trayecto de un cuerpo (1977).*

Hemos encontrado, con Carneiro, aquél doble íntimo que desde siempre hemos buscado. Hemos penetrado, junto con Carneiro y con este conjunto de artistas, en una ventaja definitiva de la vida, que ahora se vuelve esférica, sin gravedad, en un espacio donde cada ser puede ya ser nuestro terapeuta más próximo, en una atmósfera



FIG. 16. *Miguel Fernández, Hacia otro origen (2009). Fotografía de Marina Ursi.*

semejante a la espuma. En la última imagen nos mostramos como co-autores del silencio: ya no somos los primeros, sino los segundos, repeticiones des-fundamentadas, y existimos al mismo tiempo que todo, en la levedad más ligera. La totalidad nos es amiga, porque todo, más que nunca, nos complementa, en un más acá que es aquel doble inmanente placentario; en la vida, desde hoy, ya ganada.