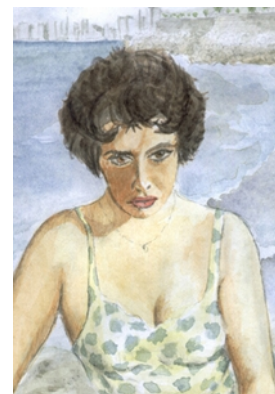


Catálogo de la exposición *Presunciones y apariencias. El coleccionista de miradas*, de Jorge Dragón y Carlos Canal. Ed. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla, 2001.



Asomados al monstruo.

*Todo cuanto la gran ciudad desechó,
todo cuanto perdió, todo cuanto desdeñó,
todo cuanto pisoteó, él lo cataloga y
colecciona. [...] Clasifica las cosas y elige
atinadamente; colecciona, como un miserable
custodiando un tesoro, los desperdicios que
cobrarán forma de objetos útiles o
gratificantes en las fauces de la diosa de la
Industria.*

Baudelaire

Hay extraños afanes por acumular cosas, actos deseantes de poseer, de abarcar el misterio de la cualidad en una ordenada cantidad, siempre infinita. De contemplar la eternidad del deseo: su cumplimiento imposible. O de cumplir un deseo eterno: comprender lo que hemos llegado a ser.

También hay pensamientos que nos revelan un sentido a través de una imagen:

*El afuera es nebuloso. Visto desde "el otro lado" [desde este lado], no se sabe a ciencia cierta qué sucede allí, donde se acumulan, se amontonan, sobreviven, invisibles para el resto, los excluidos, los expulsados, las figuras desdibujadas y borrosas de una peligrosidad abstracta que puede virtualmente explotar, en cualquier momento, y que a veces incluso lo hace.*¹

Esta mirada de Pablo de Marínis piensa como puede hacerlo el gusto de nuestro coleccionista. Por eso, su reflexión respecto a la zona de exclusión social del territorio como objeto del poder, se nos antoja muy adecuada para mencionar algunos posibles lugares desde los que observar esta colección.

Apartadas de la visión, indignos soportes de la memoria de sus autores, radical *underclass* de las imágenes, estas fotografías son metáforas, dolorosas en su belleza, del

¹ Pablo de Marínis, *La espacialidad del ojo miope (del poder)*. Revista *Archipiélago*, nº 34-35. Ed. Archipiélago. Barcelona, 1998, p.36.

“otro lado”. Poniendo en escena ese gran territorio de alrededores sociales que habitan los que han resbalado del centro luminoso, el coleccionista de Dragón y Canal nos sitúa en la franja de sombras al traducirnosla como objeto de contemplación estética. Nos permiten, así, a nosotros los bellos, intuirnos en el reflejo de unos productos de desecho que son inevitablemente hermosos.

Se podría decir que aquí el desecho iluminado articula la estrategia del sistema fagocitador, absorbente, del poder. La anomalía, estetizada una vez más, tranquiliza unas conciencias que descansan sobre el efímero pensamiento dedicado en la celebración de la preocupación. El rito del arte político –tan inútilmente vilipendiado - se cumpliría de nuevo, para no ser nada. Sin embargo, el verdadero misterio de un libro, nos enseña Calvino, no radica en su final, sino en su principio.

Lo que nos encontramos en esta colección de miradas es, fundamentalmente, otra mirada. Y la intención de ésta sí tiene un interés *dañino* para con nuestro confortable lugar de presunción. La mirada a la que nos referimos busca la resituación de su objeto, su movilidad, su desclasificación.

Se nos aparece en esta colección el fin de un gran relato, partimos de un final. Todos estos signos de ese límite narrativo han sido traídos del otro lado de la frontera de lo bello, de lo impoluto, de los justos, a modo de un raro anuncio, *para ver si merece la pena*, tal vez, *estar al revés*.² Y nos parece desde esta terraza privilegiada que la operación puede tener que ver con el proceso que la lleva a adoptar la forma de obras de arte. Esta selección, de hecho, esta compuesta de cosas realizadas para ser exactamente contrarias a lo que ahora vemos. Pero, ¿qué es lo opuesto de algo, ya? Este fin es una salida del territorio controlado por nuestra postura de juiciosos críticos de lo estético, de diligentes contadores de historias adecuadas a lo que suponemos somos capaces de escuchar.

Cuando se envía un carrete fotográfico a revelar, los laboratorios nos devuelven una serie de imágenes, que hemos tomado para recordar aquellos días que ya no volverán. Pero no siempre se nos dan todos esos recuerdos. Los hay desenfocados, sobreexpuestos, movidos... no aptos para ser consumidos como productores de un pasado perfecto digno de nosotros. Y son excluidos de la mera posibilidad de estar siquiera una vez ante nuestros ojos. Tocados por la sombra de su destino, son arrojados a un cajón del laboratorio.

A salvo de la historia.

Muertos los hechos, no podemos sino dedicarnos a narrar la vida. Porque, de otro modo, no seríamos ya capaces de entender *lo que ocurre*. La coreografía ha de llevarse a cabo del modo correcto, debido, para que sea verdad la operación. ¿Presunciones?, ¿apariencias? La fotografía es desvelada aquí como herramienta para construir una particular clase de *intrahistóricas* imposturas. Cada foto del álbum doméstico es una pose, una búsqueda de la narración ideal de una vida que no existe así; que, por tanto, no es *ésta*... Observemos al turista, en el momento de ser retratado ante el monumento ¿hay algo más revelador, más cruelmente pornográfico que el cambio de gesto que se produce en su rostro, la caída de su cuerpo, una vez que ha sido disparada la fotografía? Ese paso, desde el paraíso ideal que quedará plasmado en la imagen, desde la narración, hasta la gran evidencia de lo prosaico de la representación real, inevitable, el *después* de la foto, nos menciona un terreno de crisis representacional -vital- que también transitan Dragón y Canal con la mirada de su coleccionista.

Las pruebas vuelven a la circulación, aunque ahora el circuito sea otro. A salvo de la historia, presas del coleccionista de miradas. La aparición es ahora espectacular, elitista, artística... legible. La puesta en valor del desecho nos acerca a la patente confusión, inevitable, de la basura y lo sublime. Las distinciones maniqueas, los límites de la ilusión,

² Surfin' Bichos, *De sol a sol*. En *El amigo de las tormentas*. RCA y Virus Records. Madrid, 1991.

están ausentes en una operación de revisión de lo real que da un sentido profundo al acto cotidiano de *hacer una foto*.

Esta especie de viaje extraño apunta hacia el interior de la máquina contadora de historias, hacia el lugar del que surgen lo que alguna vez serán imágenes, hacia la penumbra de un inicio que, sin embargo, nos remite mucho más certeramente al presente que a un ideal pasado originario... Este ejercicio de arqueología del futuro, nos propone un modo de escribir lo que somos, una manera de hacernos visibles, de prestarnos identidad, en el texto de un juego que no conocerá, ya nunca, la inocencia reveladora. Del lado oscuro del ojo construido vienen los fragmentos de un espejo que ha conservado los reflejos de su estallido.

El ojo del fotógrafo se ha ido lejos de la herramienta. La ha abandonado en el cajón para sacar de él las miradas perdidas, fallidas, de otros. Aquí, estos dos fotógrafos no hacen fotos, lo cual nos da un interesante indicio del lugar que ocupa su figura como autores en el imaginario que nos sugieren. La obra, así, no aparece como una mera representación de algo, sino que se erige en pura huella de una ausencia, sintomática del propio discurso que las fotos nos plantean: *el autor de la imagen no está aquí, y no sabemos quién es. Y no nos importa saberlo*. No se quiere tener nada que ver con uno mismo, como artista, a la hora de *hacer* la obra. Ésta, *se proyecta* y se construye como un texto, como un edificio, como se hace un monstruo.

Podemos sospechar, en este movimiento, la fuga de un territorio fotográfico que ha estado durante largo tiempo estigmatizado por los prejuicios de un modo de concebir *su* estética en base a una recurrente identificación con la ineludible *corrección técnica*. Una auténtica estación del tiempo quieto, la de las *fotos artísticas*. Una bomba de tiempo que últimamente viene estallando de modo recurrente en el campo de las representaciones plásticas, rodeándonos de ellas por todas partes. En realidad, reconociendo que ya lo estábamos fuera del mero rito artístico. Para ser ahora otra moda más. Muy sana, por otro lado, si rastreamos en ella un hipotético desentendimiento de los virtuosismos lingüísticos del medio, e incluso un interés por intentar superar el canon, el paradigma de la representación. Un cambio de sentido que podemos comenzar a entender si recordamos el uso documental de las fotos que, dentro del ámbito artístico, vino dado por la necesidad de registro de acciones, performances y todo el abanico de obras efímeras que acompañaron a la apertura lingüística propiciada por el arte conceptual desde sus inicios. Para, curiosamente, irse diluyendo el hecho documentado en el propio documento, la acción en mito, la huella en símbolo. La fotografía apresurada, aleatoria, desencuadrada, oscura o saturada de luz, un tanto movida... en obra de arte, en apropiación de la cualidad estética de lo que deja ver. Y en atribución de la cualidad estética a lo que *siempre* se ve: a todo, a la vida misma como performance.

Pues lo que aquí se está reclamando es la memoria de la vanguardia práctica, aquella que, más allá de manifiestos, paradigmas y canonizaciones mesiánicas al uso, se propuso una toma de conciencia de que el arte no es otra cosa que la vida en sí, aquella revolución artística que ya no lo sería más y que dejaba abierta la puerta a la historia, es decir, a la lectura o la invención del pasado, pues lo por venir se pensaría ya siempre distinto. Nos estamos refiriendo a dos afirmaciones que, si bien parecen haber sido perfectamente asimiladas y asumidas por todos los actores del teatro artístico, devienen paradójicas si seguimos hablando de arte como antes de que surgieran en el texto de la representación: cualquier cosa puede ser una obra de arte, cualquier persona puede ser un artista. Los -yatópicos siguen, no obstante, fuera del escenario, como la hermosa fuente de una plaza a la que no se abre fachada alguna de edificio, de espaldas a ella la ciudad. Una ciudad que sigue funcionando pese a las liturgias que parecen gobernarla, un devenir sin ley acosado por la espectacularidad de un gran sistema regulador, ficticio, que a todos los interesados encanta.

Pues no tenemos patio de butacas, o no queremos ver el vacío.

Sign of the times, la retórica de un rap. Estas fotos se nos aparecen ya como dispositivos operacionales en vez de como representaciones. Pues no quieren historia en ellas mismas, absolutas de presente. El artista operativo y las fotos operativas no representan, se muestran en su actuación, una actividad cuya existencia estética ocurre en la globalidad del mapa textual que dibujamos rutinariamente, donde el pasado ha muerto y después es ahora, donde late el corazón del monstruo.

Sin embargo, la mención que se nos hace de esa disolución del artista en su propio proyecto, en la confección del engendro, se constituye también en una llamada de atención hacia, pensamos, uno de los más sutiles y profundos giros que plantea esta obra: *somos el monstruo*. Somos células del monstruo que van siendo desveladas en cada foto, reconocidas, recompuestas en la historia que nos vamos contando como si fuese nuestro presente, nuestro propio tiempo. Un lugar en el que vernos, un contexto en el que entendernos, tan sólo puede estar hecho de añicos. Un transcurso para que ocurra la conciencia de una identidad indefiniblemente pesada en su inútil actuación, en la evidencia de su ilusión.

Leves y duras pruebas de lo que omitimos, ignoramos y no quisiéramos nunca oír. De los silencios que más somos y nos sitúan, como único hogar posible, entre las líneas de nuestro cuento cotidiano, perverso y fascinante. No obstante, las huellas de nuestro carácter inabitante se muestran bellas, no nos invaden con un grito, son hijas de un tiempo bárbaramente sofisticado que anuncia lo agónico con un agradable susurro. Respetan la hipocresía que desvelan haciendo gala de un exquisito manejo del protocolo. Recuerdan que la ironía puede ser mortal.

La invención viene aquí desplazando la representación, para que los nombres no correspondan a nada ajeno a su propio signo. Son, así, más pistas que referencias, actos que invitan a ser encontrados, escarbados en nuestra propia mirada al mundo. Estos agujeros en el plan de entendimiento de lo que creemos ser pueden llevarnos, quizás, a querer tomar parte activa en una deriva por esa gran ciudad que se va transformando a la velocidad del olvido en nuestras propias entrañas. Fotos-mirador que reclaman nuevos paseantes.

El monstruo está muy desnudo, pornodesnudo. Podemos reconocernos en esas fotos...

Puede que, con su impúdica exposición, nos esté ofreciendo pistas del crimen de vivir como vivimos. Los resquicios por los que fluye la sospecha van dibujando un extraño mapa que parece ordenar el zapping, revelando la anatomía de un ser que existe en el tiempo de la caza de lo que creemos ser. Porque el monstruo coleccionado está hecho de los mitos que permiten navegar por la locura del entendimiento, de antídotos contra el veneno de la evidencia de una conciencia alucinatoria y mentirosa hecha mundo. Espíritu, cuerpo, sociedad, locura, paraíso... la colección adopta su orden para poder servirnos de pasarela más allá del fin, de la cosa y de la crueldad de lo irrevocable. La desnudez no es un reflejo esta vez, sino un tránsito a la levedad de otro mundo, aquel en el que, simplemente, respiramos.

Un aire cargado de electricidad, el desasosiego que transpira este cuerpo fragmentado, requiere que reparemos en la condición de habitantes de la tormenta de la que no podemos eludirnos... requiere la mirada a los ojos del coleccionista, fija, extensa en el tiempo, para poder contemplar la sublimidad del paisaje que forman las tripas del monstruo. Pues somos su espejo.

¿Dónde fluir, cómo ostentar un título de inteligencia, para qué pretender encontrar luz en la casa ruinoso de nuestra propia estridencia? Probablemente, solo pretendemos seguir vivos. Pero no olvidemos que esto, hoy día, es el arte mismo. Por eso la gran paradoja puede consistir en el espectáculo de presenciar a nuestra propia esencia estetizada, absolutamente diluída en la forma, en sus signos... Por eso, también, esos signos solo nos son ya reconocibles mediante su traducción al habla, al desplazamiento imparables de las

palabras. Este coleccionista no hace más, pues, que ejercer un necesario papel de oficiante de ese contradictorio rito de la representación, o, más exactamente, de su arqueología. Un viaje al subsuelo que pone al sol piezas de incalculable valor historiográfico del presente, figuras del arte -autores, obras- entre cucarachas que la luz ha transformado en escarabajos de oro.

Así se forman los objetos, introduciéndolos en una fábula que nos explica sus hazañas. Aquí no hay artistas porque no hay obras. Hay papeles, roles que se juegan. Restos e indicios de otro cuento. Pero tanto el arte como el que lo hace han sido llevados a otro lugar, que no podemos ver. Pues la mirada contemplativa sería incapaz de abarcar su objeto cuando éste es *todo*... Como decíamos, esta colección parte de un final, y nos propone una identidad desierta como lugar desde el que asomarnos al monstruo.

La colección parece así fundamentarse en su conciencia de transcurrir en el tiempo de una rara masividad estética que habría conseguido convertir la autonomía del arte en una interpretación curiosa. Donde el paradigma fosilizado es ahora objetualizado y analizado como una tendencia más de cierta clase de pensamiento a la subdivisión, a la especialización. Razón clasificadora, ésta, profundamente contraria, pues, a la comprensión del conjunto, absurda limitación ajena por completo al arte, un arte que nuestro coleccionista no distingue del resto de los nombres de su texto. Casi nos parecería estar escuchando a Edward W. Said... "mi principal cometido no es separar sino vincular, lo cual sobre todo me interesa por una razón: metodológica y filosóficamente las formas de la cultura son híbridas, mezcladas, impuras, y ha llegado el momento, para el análisis de la cultura, de volver a ligar sus análisis con sus realidades".³ La hipervinculación, utópica y cotidiana, que hace devenir las apariciones artísticas como *desapariciones* de su condición diferencial del resto de las cosas viene a consistir en una normalidad de las fugas de sentido: sinsentido de la apariencia en el espectáculo total, pues se *sobreentiende* y se olvida. De ahí la operatividad a la que aludíamos para referirnos al modo en el que estas fotos se relacionan con nosotros. Su fundamento como cosas que miramos es que forman parte del mundo, han sido tomadas de él y su modificación para ser expuestas no ha afectado a su mundanal origen. Metonimias, pues no huyen a los terrenos de la representación, a la elaboración del discurso desde la sustitución. Simplemente, nos muestran su *presencia*, continuando el ritmo de los coches, las palabras, los ruidos, las películas, las nubes, los barcos, las muertes, los quioscos, los besos, los disparos, los libros, las mentiras, las carreras o los sueños.

Un ahora eterno.

Paseando por el engendro, el gran mercado de luz se nos impone en un derroche magnífico de sangre y aire; pescado fresco en las manos, lejos de las hojalatas de la posteridad, una lluvia de ángeles va mojando las pieles del arte... cada gota de la colección es el centro de un paraíso, como momentos de los días del mundo desnudos en lo que son: trozos del infierno o del cielo fijados a un papel.

Mirada flotante en el tiempo más minúsculo, un ojo para que nos veamos.

Asomados al monstruo.

Polaroid Star

³ Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1996, p.51.