

TIEMPOS DE MORIR EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

ESTEFANIA SOKOLOFF R.



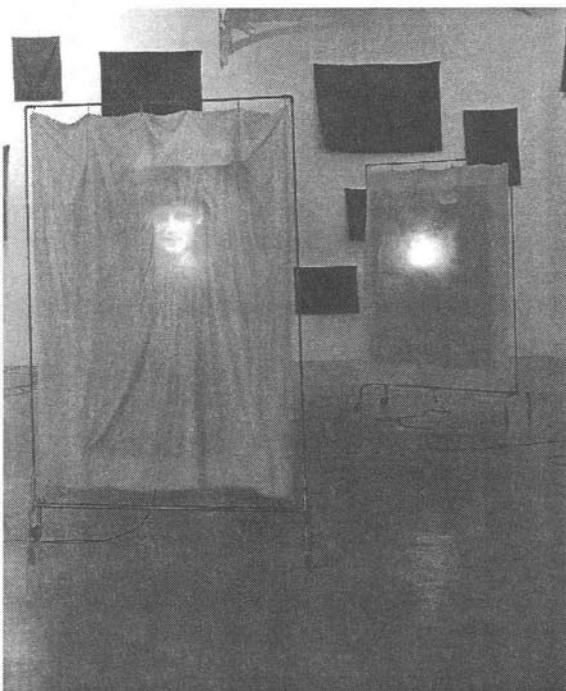
Christian Boltanski. "Reserve: Canadá", 1998. Ropa usada, lámparas, dimensiones variables. Instalación, Yaessa Hendeles Fundation, Toronto.

Un acercamiento a los lenguajes plásticos contemporáneos que reivindican el papel de la muerte como un personaje que a pesar de sus años, no pierde su vigencia y la variedad en su caracterización.

«La idea de sublimidad problematiza la posibilidad de representación.»¹

Pocas cosas se saben de la vida con tanta certeza, como que la muerte es un hecho absoluto que transforma definitivamente la naturaleza del ser. De ahí en adelante si los agentes espirituales, fantasmagóricos o cualesquiera que sean, reinen en los cielos o en las tinieblas, pues... está en cada uno el decidir o el convivir eternamente con la pregunta. Cierto es también, que el devenir del tiempo nos arrastra hacia lo que consideramos futuro y que ese espacio tan anhelado se acerca cada vez más deprisa a nuestra cotidianidad. Actualmente ser, radica en saber administrar con inteligencia ese paso acelerado de los acontecimientos y de esta manera aprehender en la historia toda aquella información que nos sea útil para vivir.

¹ Amor Monica . «Felix Gonzalez-Torres de viaje hacia una sublimidad postmoderna», en *Art Nexus*, Enero-Marzo 1995. pag. 61



Christian Boltanski. "The concessions", 1996. Fotografías en blanco y negro, lámparas, cable, tela, soportes de cortina, percheros metálicos, dimensiones variables. Instalación, Galerie Yvon Lambert, Paris



Christian Boltanski. "Holy week", 1994. Ropa usada, dimensiones variables. Instalación, Church of Saint-Eustache, Paris.

El arte, vehículo más utilizado por la historia de la humanidad para dar respuesta a las anteriores y a algunas otras tan inaprehensibles como el amor, el dolor, la felicidad y la desaparición, nos hereda de cada época un discurso que refleja plásticamente la existencia eterna de las preguntas. El arte contemporáneo, además de retornos directamente a buscar dentro de nuestros registros milenarios, por vínculos olvidados que puedan ser pistas para resolver todo lo anterior, nos señala vías alternas de intercambio de comunicación que implican un acercamiento a códigos y experiencias no aprehendidas porque el factor sorpresa en un momento como el actual es un aliciente hacia una búsqueda interior.

Hablar de un objeto artístico en estos momentos es un poco cruel, así como de la experiencia artística o de la contemplación. El arte tiende cada día más hacia lo efímero; es decir, a evidenciar su necesidad de encontrar los medios que le permitan remplazar la esencia de sus búsquedas. Nuestra percepción responde, sujetándose al enfrentamiento entre lo que llevamos de arte por dentro y lo que vemos, o sea, a entender las diferencias entre la idea de arte que podemos recordar y aquella que se nos presenta en un museo. Tal vez el arte no esté en el exterior sino en cada uno de nosotros, en lo que podemos capturar a través de los sentidos. Es cierto que, todas aquellas lecturas que bajo las vías tradicionales de percepción recibimos de un objeto artístico, se ven sujetas a mutaciones y transformaciones que en su devenir nos estimulan a reflexionar. Esto es ratificado por la variabilidad de los medios de expresión, como por ejemplo la fotografía, que encuentra en un artista como Christian Boltanski vehículos para emprender viajes hacia la muerte del olvido, o las reproducciones de una frase sobre papel que Felix Gonzalez-Torres nos regala para evidenciar la ausencia de su ser querido, o Damien Hirst quien por medio de una visión muy contemporánea de la eternidad experimenta con nuestros sentidos la permanencia de lo habitual en la memoria.

Memoria, desaparición y memento mori: tres casos de acercamiento al tiempo de morir que ponen de manifiesto un temor a la pregunta sin respuesta, y despliegan sobre la mesa tres variables que el tiempo nos trae con respecto al tema rotundo de la muerte.

² Sontag Susan, *Sobre la Fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1996.

MEMORIA

Boltanski habla de la memoria como un ingrediente que se sume en contradicciones sobre sí cuando de la muerte se trata; es así como el anonimato, la ausencia y la presencia, el olvido y una nostálgica manera de entender el paso de las historias, nos llevan de la mano a ver cómo el ser se pierde en los recuerdos muriendo varias veces dentro del proceso mismo de su vida.

Christian Boltanski, artista francés nacido en 1944, reflexiona sobre la muerte sumergiendo el anonimato de sus «personajes»: adultos, niños, asesinos, asesinados etc., en un lago de olvido. Ser anónimo (lo cual resulta redundante como paradoja para el artista), significa ser un individuo único al que le gusta la pasta y odia las cucarachas, significa todo aquello que revela sus diferencias ante los demás y se constituye como su «pequeña memoria»; y anónimo, porque el agonizar del individuo como proceso, va ahogando en el tiempo todos estos pequeños detalles que llenan nuestras vidas de cotidianidad.

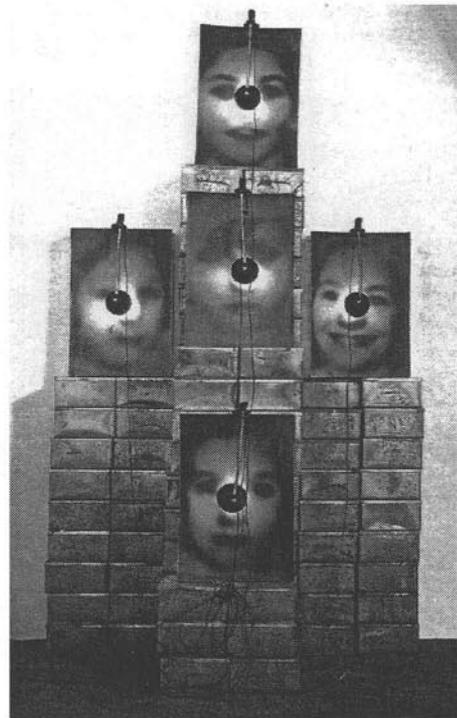
La reflexión del artista encuentra en sus instalaciones una correspondencia muy coherente con respecto a las características plásticas de los materiales utilizados: fotografías recortadas y recicladas de diferentes fuentes pertenecientes a los medios (especialmente el diario suizo *Le Nouvelliste de Valais*) en las que el rostro sin identidad es el perfecto receptor para la muerte, como diría Susan Sontag en su libro *Sobre la Fotografía*:

«Todas las fotografías son Memento Mori. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona u cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo»²

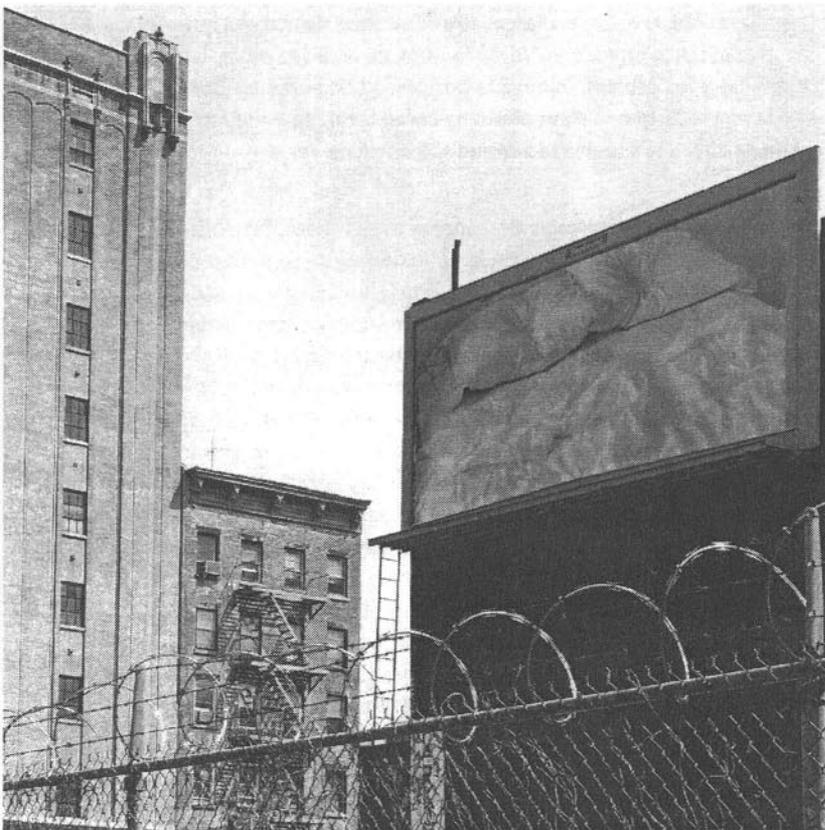
El caso Boltanski manipula el tema del medio de una forma muy particular; un procedimiento de selección, clasificación e intervención sobre la fotografía ya realizada (ampliaciones, deformaciones etc.) y posteriormente en su intención al enmarcarlas, iluminarlas y exponerlas, evidencia una búsqueda sobre estos rostros desconocidos: participa, al modo de Sontag, de la mortalidad de cada uno de estos seres, permitiendo entrever un proceso a la manera del arqueólogo de búsqueda interior. El hecho de que las fo-

tografías siempre estén enmarcadas e iluminadas de manera que los mecanismos forman parte de la obra de arte (es decir, las bombillas y los cables), elimina la posibilidad de sorpresa porque la magia de lo oculto se difumina como la luz, se encuentra siempre sobre la superficie aunque sea difícil de ver.

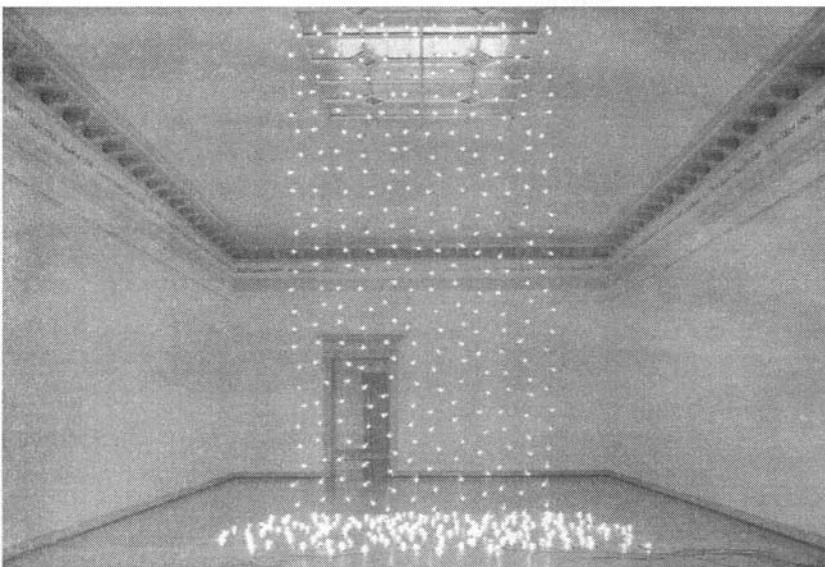
En cuanto a las cajas de galletas avejentadas, las sombras y los figurines, el matiz de la reflexión sigue tomando el mismo rumbo; un pensamiento depositado sobre estos materiales y formas efímeras que dejan asomar los procesos en que la memoria y el olvido se posan sutilmente sobre nosotros, porque indudablemente los espectadores somos parte activa de la obra de Boltanski. La dificultad expresa de poder ver, el hecho de encontrar nuestro rostro reflejado sobre el vidrio que separa la imagen de un muerto anónimo y la curiosidad de nuestra mirada, el deambular escapando de las miradas de niños que no se sabe a ciencia cierta si ríen o sufren, o el juego con la proyección de una serie de sombras que se engrandecen con el aire que movemos al caminar, son sin duda un complemento perfecto para permitir que sus fantasmas griten sus palabras ¿de dolor? atrapadas en los límites entre el olvido y la nostálgica visión de la memoria. Este artista nos recuerda con cada detalle que somos seres frágiles, desnudando nuestro recordar en búsqueda de pequeñas memorias que nos aislen de alguna forma de la sagacidad del olvido.



Christian Boltanski. "Reliquaire", 1989. 5 fotografías en blanco y negro, 5 lámparas, 94 cajas oxidadas. 245x138x69 cm; Cortesía Galería Dels Angels.



Felix Gonzalez-Torres. "Untitled", 1991. Imagen en panel exterior, dimensiones variables. Instalación, "Projectes 34: Felix Gonzalez-Torres", The Museum of Modern Art, New York, 1992.



Felix Gonzalez -Torres. Untitled (for Stockholm), 1992 (foreground). Bombillas de 15 watt, portabombillas de porcelana, cables, nombres pegados en la cornisa. Dimensiones variables.

DESAPARICIÓN

Gonzalez-Torres, por su lado, nos invita a indagar sobre los procesos y el devenir entre vida y muerte mediado por la desaparición. Sus herramientas encuentran fundamento en palabras tales como el amor, la ausencia, la enfermedad y el miedo, términos que involucran un tiempo inesperado y sorprendente, porque los tiempos de muerte para este artista se sujetaban a la lucha entre la contundencia del factor de lo sabido y conocido (la enfermedad), pero el deseo por lo inesperado (la esperanza).

Felix González-Torres reflexionó sobre la muerte, pero lo hizo moldeando a partir de ella un rostro diferente con cara de desaparición. Artista nacido en Guaimaró, Cuba, en 1957, adoptado por Nueva York a partir de 1979 y muerto desafortunadamente el 9 de enero de 1996 en Miami, trabajó durante el corto transcurso de su vida con el objeto más preciado con que cuenta cualquier ser humano: la vida y la grandeza del amor

Hacer un corte entre lo que para este artista se considera una expresión artística y la vida cotidiana resulta prácticamente imposible. Felix, en su condición gay, luchó desde el principio de su vida artística de la mano del «Group Material», grupo activista neoyorquino de los años 60 que buscaba con sus actividades artísticas dignificar las diferencias (raciales, sociales y sexuales), y un rompimiento con los estereotipos que sobre estas minorías se generaban. Para el grupo, era importante poner de manifiesto tanto un discurso como una forma de expresión desprovistos de clichés que evidenciaran precisamente estos mecanismos de discriminación y selección dentro de los diferentes estratos sociales.

El lenguaje plástico de Felix, por tanto, refleja esta necesidad, ligándola estrechamente a la figura de la fragilidad humana y a la pérdida de los seres queridos. En las piezas en que el artista intencionalmente busca el desvanecimiento, es decir, aquellas construidas a partir de caramelos o pilas de papel, los restos entran a formar parte de la memoria tomando posesión de la idea de fin; acabar y agonizar se convierten en sinónimos, como para nosotros los objetos-deseo presentes en su obra, se terminan, se acaban. Para él, las personas sufren este mismo proceso convirtiéndolo a los seres y a los caramelos en una «dulce» metáfora.

El artista nos permite una lectura cargada de sutilezas tratándose del manifiesto de la muerte. En general, en todo su trabajo la diversidad de objetos artísticos es el primer contacto que tenemos con su lucha por valorar la tolerancia en nosotros mismos a través de su obra. Pilas de papel impresas con frases que implican tomar una decisión, cortinas de plástico que se posesionan de la barrera entre lo que es permitido y lo que no (clara alusión a la dicotomía entre lo público y lo privado presente en toda su producción artística), vallas que en silencio nos permiten apropiarse cualquier esquina de la ciudad como espacio de reflexión, fotografías de espacios ilimitados sin conexión clara con un lugar específico del mundo que nos recuerdan lo pequeños que podemos ser ante la naturaleza y la inmensidad, en fin, manifiestos donde los procesos de vida y experiencia reflejan un devenir entre muerte y recuerdo, discursos objetuales que se posesionan de nuestra mirada manchando con positivismo cada uno de los objetos que inevitablemente agonizan.

El valor de la muerte en González-Torres a diferencia de Boltanski, no reside tanto en la memoria, o tal vez el olvido sea la palabra adecuada, sino que se posa sobre una estratégica manera plástica de entender la agonía, de visualizar la fragilidad del cuerpo como un estímulo para la felicidad, porque para Felix la permanencia o durabilidad no son partes de la vida, sino solamente un acercamiento más pausado hacia la desaparición.

MEMENTO MORI

Hirst, inmortalizando cotidianidad, nos expone ante el delirio enfurecido del momento de la muerte. Nos invita a leer en el instante eternizado, una historia sin recuerdos, una imagen sin tiempo que congela los sentidos

Damien Hirst, nacido en 1965 en Bristol, Inglaterra, nos habla de la muerte evidenciando el memento mori. Su lenguaje, que hace uso de todas las herramientas contemporáneas de expresión: repetición, acumulación, descontextualización etc., enfrentándonos de esta manera cara a cara con la muerte en sí. Animales muertos sumergidos en formol y contenidos en espacios acristalados que no sabemos con seguridad si nos protegen de la muerte que encierran, o por el contrario, aíslan aquel momento de nuestra capacidad de olvido; vitrinas de elementos quirúrgicos y desechos tóxicos que nos permiten reflexionar sobre la función de la medicina como doble antídoto, es decir, como bien o mal, dependiendo de la proporción; composiciones de puntos de colores con nombres alusivos a medicinas que logran que el ser se calma, se excite, o por defecto, le haga creer que de algo se cura, y una metáfora del exterminio aplicada a los cigarrillos que dentro de sí contiene un proceso de nacimiento, vida y muerte. Estas son algunas de las expresiones más utilizadas por el artista para involucrarnos en el desasosiego que genera el saber que se es ahora y que en cualquier momento se deja de ser

El lenguaje de Hirst, a pesar de manejar imágenes muy fuertes y contundentes, mantiene bajo control la capacidad de interpretación del espectador. Me refiero a que el artista acota los mensajes con unas construcciones muy limpias y sencillas que muestran lo que es y no ocultan una doble intención. Damien Hirst trabaja como un administrador, que permite el acceso a aquellas imágenes que vagan entre lo que conocemos sensorialmente en nuestra cotidianidad (las vacas) y aquellas otras que intuimos pero no son siempre visibles (el interior de ellas). Hirst trabaja sobre un lenguaje que hace uso de las vías de comunicación de los sentidos, utilizándolos como herramienta y fin; sus obras generan un mensaje inmediato porque contienen el factor muerte: se huele la muerte (A Thousand Years,

1990), se oye la muerte (instalaciones con larvas y mariposas) se teme a la muerte (The physical impossibility of death in the mind of someone living, 1991), etc. Hirst es un estratega que recibe, clasifica y ordena las reacciones que generan sus piezas, capturando su esencia para luego utilizarla en futuras instalaciones. Es de esta manera como Hirst construye un lenguaje que hace uso del futuro como herramienta. Toda reacción que se produzca hoy, será en esencia la característica más importante de la pieza del mañana.

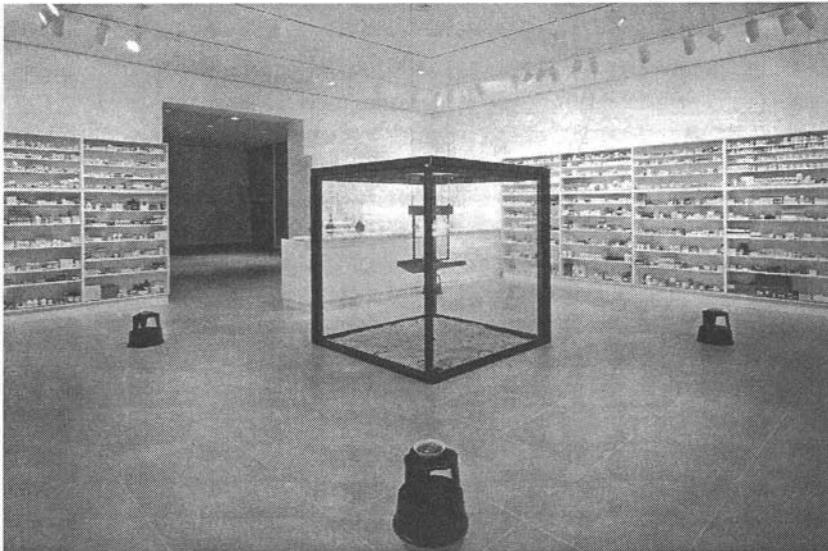
Es muy interesante resaltar que tanto Boltanski como Hirst continúan produciendo un discurso artístico: es decir, todo lo anteriormente expuesto puede ser solamente el reflejo de un sartal de palabras inconclusas. Pero, como lo decía anteriormente, el tiempo es un factor que de una u otra forma también se administra, y como tal el devenir entre presente, pasado y futuro, radica en el instante mismo en el que decidimos cuándo empieza a ser contemporáneo lo anterior o cuándo es un activo participante de la historia.

El valor de la muerte para Hirst, encuentra cabida en la puesta en escena del instante en que cambia la naturaleza del ser. Construye, literalmente, naturalezas muertas que se someten al paso del tiempo improvisando eternidad. A diferencia tanto de Boltanski como de González-Torres, desarrolla un lenguaje plástico estático, o sea, basado en una iconografía que envuelve la muerte dentro de una serie de objetos artísticos que mantienen su secreto bajo llave. Hirst nos somete a un lenguaje mucho más sensacionalista, más sensorial pero sus mensajes se reciclan en la cotidianidad, es decir, no alcanzan el estrato del recuerdo como si lo logran los otros dos artistas.

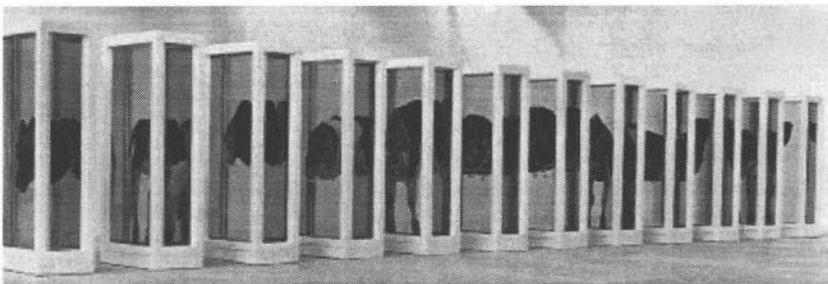
Son estos, tres artistas que utilizando diferentes códigos, nos acercan a una visión personal de la muerte en la que el mutismo, la disolución y lo estático entran a formar parte de un lenguaje que también pretende resolver el nudo milenar que hemos heredado de la historia.

Resta decir que lo que es importante es el lado de la barrera que escojamos: ya sea el de lamentar eternamente una desaparición, o el de recordar construyendo de la mano del futuro un discurso de libertad que se apropie de la historia, porque del tiempo, ya nos es imposible.

Estefanía Sokoloff R., es alumna de Doctorado del Departament de Composició Arquitectònica, ETSAB-UPC.



Damien Hirst. "Pharmacy", 1992. Armarios y estanterías de medicamentos, sillas, botellas de farmacia, aparato matamoscas, botes de miel, taburetes, cubo de cristal, con estructura metálica, dimensiones variables. Instalación, Dallas Museum of Art, Dallas, 1994.



Damien Hirst. "Some comfort gained from the acceptance of the inherent lies in everithing", 1996. Cubo de cristal, vacas en formol; 12 contenedores, 200x90x30 cm.