

ALEGORÍAS DE LA VIOLENCIA

La nueva Lolita o el juguete como arma

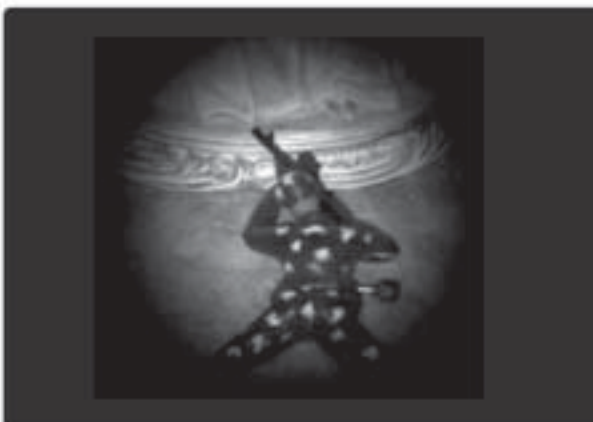
*Sobre el arte con juguetes,
cómic, cuentos, dibujos
animados y con irreverencia.*

ana
maría
rodrigo

Doctorada en Filología por la
Universidad Autónoma de
Madrid.

CULTURA / ARTE

53



De izquierda a derecha y de arriba abajo: "Olimpia" de Fidel Barandiarán, "Óleo mancha 4" de Silvia Fernández, "Soldado echado" y "Damita y sombra" de Patricia Bueno. Página siguiente: "Por favor entiende" de Fidel Barandiarán.

U no entraba en un museo como si entrara en una iglesia. "Recogido", en un silencio casi transparente, sin peso. La atmósfera perfecta para lo que veníamos a hacer o creíamos que debíamos hacer. Para la contemplación. "Como se adora a un dios ante el altar", dice el hoy temido Bécquer, y así estábamos; listos a sentirnos "tocados" o "conmovidos" y, los más románticos o místicos, hasta "transformados" ante o por la belleza, que seguramente tiene ocultas verdades y bondades, y llega hasta la "más profunda piel", y que es hasta hoy un terreno de arena movediza que algunos se afanan por entender, que muchos intuyen, y que hay quienes hasta sistematizan a partir de rasgos o requisitos... Pero dejémoslo ahí por ahora y volvamos a nuestro "templo".

"Casi una experiencia religiosa", dice el cantante popular, y era algo así estar frente a un Rembrandt, la cara de la *Laura* de Bronzino del siglo XV, los turquesas de un atardecer flamenco en la distancia, los dorados de Turner que Borges, más que ver, imaginó o recordó —que a veces es lo mismo—, o la quieta pulsión de Rothko.

Y Benjamin tenía razón, porque no es lo mismo un *Albers* en una enciclopedia, por más al día o británica que sea, que estar frente a un original.

Pero las cosas han cambiado. Rotunda, profundamente; social, económica y políticamente. Hoy, por ejemplo, ya no hay tantos originales originales: una obra digital es siempre una copia y siempre un original. ¿Y cuál es el original en las copias fotográficas?

Y estos cambios en las estructuras (ya sean superestructuras o infraestructuras) se reflejan en el arte: el arte de manera menos o más explícita es siempre testigo de su tiempo y toca de alguna forma, aunque oblicua, por ejemplo esa falta de fe en lo que algunos pensadores llaman "las grandes narrativas" — ya no son "operativas" la religión o

las filosofías políticas y económicas, ya no responden todas las preguntas ni calman todas las hambres y los espíritus—, o los cambios por la acelerada movilidad económico— social, las migraciones, las comunicaciones, etcétera. Y toca también esa otra cara más privada, secreta y personal del hombre y la mujer: su *psique* amoratada por todas las "carreras" y todas las violencias: la carrera por el bienestar, sobre todo material; la violencia a tantos niveles que, como decía Macera, nos convertía en ciertos aspectos en una Sudáfrica "solapa".

Este "Imperio de los sentidos", imperio de lo físico y material, de la des-afección y la esquizofrenia vital. Este universo en el que los antiguos monstruos, los



Temidos, pueblan la tierra, es el que refleja la cultura, el que refleja el arte.

Y no es que hoy no sigan entrando en galerías y museos algunos "amantes del arte", nostálgicos o despistados con cierto "recogimiento", o que no se siga percibiendo en este espacio esa "lejanía", esa atmósfera —prosaica a pesar de todo—; no por nada Duchamp, y muchos tras él, señalaron ese insospechado poder de transformación del objeto, de cualquier objeto en arte en y por el espacio institucional.

Pero hoy el arte que parece jugarnos una mala pasada no hace más que señalar lo que era obvio solo para los "elegidos", que el significado de la obra no

es necesariamente "visible a los ojos" —el arte visual no solo tiene claves visuales; nunca las tuvo—. Y, además, ya no hace lo mismo que cuarenta o cincuenta años atrás, ya no considera valioso lo que lo fuera hasta el arte abstracto; su naturaleza y su función son otras.

Y es que, ya lo dijimos, hemos cambiado. Podemos recibir información al instante, *a la carte*, acerca de un incendio en Brooklyn o un *hit* operístico en Tokio; podemos "chatear" con un "sin cara" o "con cara" de Estocolmo o Nueva Zelanda; comprar libros o discos, reservar pasajes, "visitar" *hookers* de la manga erótica, tener "novios" virtuales, criar o alimentar mascotas cuya única realidad es la digital.

Y en este nuevo *statu quo*, el arte más contemporáneo se empeña en señalar los "agujeros negros" de nuestro mundo y nuestra mente: sus fallos, carencias, su pasiva o activa violencia. Y siempre convirtiéndonos en *voyeurs* de estas calamidades, externas e internas.

Hace unos meses dije en un artículo lo que aquí corroboro, que el arte contemporáneo es terriblemente moralista. Básicamente. A veces, ingenuamente.

Y es en este panorama que se da el arte al que quiero referirme: el que utiliza elementos o tonos pueriles o desenfados y la necesidad de escandalizar, sacudir, crear rechazo, asco, risa, indignación, disgusto o reflexión.

Como sucede con todo el arte más contemporáneo, ya no está hecho básicamente para la contemplación. Cada elemento

de la pieza, el vídeo, la instalación, la obra multimedia puede analizarse, pero en muchos casos la torpeza o indiferencia formales son el medio para o parte de sus objetivos.

¿Cómo entender, de qué manera tomarse esta nueva experiencia a la que nos enfrenta el arte de hoy? Hace muy poco todavía estábamos aferrados a la agenda del arte de las vanguardias históricas de principios del siglo XX, como si fuera eterna. Seguíamos "trascendiendo la forma" de un Rothko en una experiencia más espiritual que sensorial, o conmoviéndonos por la plana, simple y desnuda belleza del color de un Matisse, descubriendo que el color tiene valor en sí y no por ser parte de una imagen reconocible. Y de pronto uno entra en una galería en Londres-Nueva York-Delhi-Lima-Tokio y se encuentra con decenas de soldaditos de

uno se enfrenta a una producción, como decía el poeta catalán Gil de Biedma, *gay* y tantas veces lúcido, "sin belleza, sin deseo y sin amor"? (Claro que él hablaba de la vida y no del arte.) ¿Qué hace uno, qué actitud toma, qué cara pone, cómo no creer que le están tomando a uno el pelo o que por lo menos los "entendidos" no se den cuenta? ¿Qué pensar frente a una obra en la que ya no caben el placer —como lo entendíamos— ni la epifanía? Por lo menos no como nos habían acostumbrado el hábito y el gusto —otra forma del hábito— de varios siglos y galerías.

Pero dejemos de lado Tokio, Nueva York, Roma y París por un momento y aterricemos en Lima. ¿Qué hace Jaime Romero reivindicando un terreno tan tabú como el de la homosexualidad con su Ken vestido de novia "Yo no me caso sin velo"?

"El arte más contemporáneo se empeña en señalar los 'agujeros negros' de nuestro mundo y nuestra mente."

plástico ensangrentados, Barbies semidesnudas en posturas escandalosas o con un gran pubis que desde el techo se abre forrado en una floreada y barata tela de algodón polipima que pretende ser un altar pero que difícilmente puede no traernos a la mente el símbolo del terror masculino ya no tan inconsciente: la imagen de la idea de la poderosa y devastadora vagina dentada. *La Devoradora*. ¿Qué hace uno entonces? ¿Cómo sentirse cuando

¿Por qué Moico Yaker representa a las crueles y grandes damas hoy —fin de raza— animalizadas, con cabeza de pájaro y vestido de cuento de hadas y con una lengua que es puro fuego, viperina? ¿Por qué se pone Max Hernández orejas de conejo rosadas y empieza a lavarse los dientes hasta sacarse sangre y llama al vídeo "My own Private Columbine" —con una clara alusión a la mortal violencia de los niños en su

colegio, en Columbine, Estados Unidos—, ilustrando la inesperada presencia del horror en el espacio más cotidiano, reflejando la realidad como un campo minado? ¿Qué busca Rocío Rodrigo cuando sus personajes de *La gran burguesía* se mueven en un peculiar *cocktail* con traje de chizitos en un *hall* hecho de chizitos para hablar del nuevo "opio de las masas" y de las no masas: el consumo? ¿Por qué Bambi destruye Nueva York; la cara más amable del Coloso, del Nuevo Gran Imperio, es el emblema de su autodestrucción en una de las obras del último año de Iván Esquivel? ¿Por qué Jaime Higa se deja "tragar", desaparece, en la ficción, sin aspavientos, sin miramientos siquiera, por el espacio y los personajes de dibujos animados de la manga japonesa popular e imperial, a la vez, como ignorando semejante transgresión del sujeto y tema del arte, imposible hasta hace unas décadas? ¿Y cómo Fidel Barandiarán da con su estupenda *Olimpia* un paso al más allá: el sujeto de la obra no tiene siquiera entidad física, es popular y populachera y no pretende sofisticadas operaciones de la imaginación? Quizá la pregunta debiera ser, entonces, ¿por qué hablar de nuestros pecados capitales, de las zonas más graves del universo social y psíquico con muñequitos, dibujos animados, cómics...? ¿Por qué la puerilidad para el discurso grave, punzante, crítico o irónico?

Porque quizá utilizar el emblema o el espacio que nuestra sociedad erige para la inocen-



cia, como su lugar más protegido, tierno, puro y vulnerable, y convertirlo no en víctima sino en arma o campo de batalla, es perpetrar una operación que es en sí misma una transgresión, un acto de la más pura y directa violencia. Es transformar la crítica o el comentario de ciertos aspectos del sistema en algo más, en la desacralización misma de sus valores, la devaluación de sus fes, el ataque frontal a los pilares que lo sostienen.

Estos muñequitos, personajes de la manga, princesas, entre otros, no son las ingenuas y amables imágenes del recuerdo o de la nostalgia del "paraíso perdido" que la infancia es para muchos. Son, tanto como ese tono irreverente y descarado de muchas piezas, una estrategia para uno de los ataques y críticas más inteligentes, oblicuos y duros al *statu quo*: oponiendo la de-sacralización a lo sagrado, la de-valoración a los valores, la pre- o anti-civilización al universo "civilizado".

Como una hija de su tiempo, en

este mundo globalizado pero también proletarizado, ética y estéticamente, sigue volviendo a mi memoria esa muñeca rubia de Kelley —de las primeras en debutar— pintada de negra y sumergida en caca. Pero ya uno no puede pensar que se trata de una *boutade* caprichosa e inadmisibles.

Y tampoco deja uno de maravillarse ante el hecho de que este pequeño objeto "adefesiero", como lo llamarían en mi casa, tenga tanta fuerza y ese poder casi mágico de convertir un objeto en otro —lo que Barthes, Benjamin, Crimp y Craig, entre tantos, veían como signo o síntoma del cambio, de la posmodernidad, a veces sin saberlo—. Más aún en este caso: la más definitiva violencia de ese poder de transformar la parafernalia, el espacio de la inocencia en la imagen misma de su destrucción. ■

