

Cuando Walter Benjamin, en su "Tesis de la Filosofía de la Historia", concibió utilizar la imagen de un muñeco ajedrecista activado invisiblemente desde dentro por un enano feo y jorobado a manera de parábola de la filosofía contemporánea, sin duda ejerció sobre sí mismo una sutilísima ironía que en realidad le iba como anillo al dedo en su voluntad destructiva de la idea de "verdad" y de su propia situación como autor. El enano, en el papel de la teología, se ve necesitado de una prótesis que lo represente dada la absoluta incomunicabilidad de la disciplina teológica si ésta tuviera que presentarse por sí misma. Así pues, el enano utiliza la filosofía -el muñeco con apariencia de autómatas- como andamio o fachada para poder canalizar su discurso. Es decir, Benjamin plantea la imagen misma de la ventriloquía, como modelo de construcción de la comunicación contemporánea.

Si ese enano, tullido y horrible, diera la cara por sí mismo nadie sería capaz de creerle -no sería verosímil- de manera que decide traspasar su identidad social a la figura de un muñeco que sí es verosímil y al cual podemos apelar como interlocutores. Pero, ¿por qué es verosímil la historia que nos cuenta el muñeco y en cambio no lo creeríamos de la viva voz del enano? ¿Por qué Benjamin utilizó esta imagen para reirse de su propia situación como autor? ¿Acaso el pensador alemán sabía que tampoco le creeríamos si no utilizaba una alegoría que realmente pudiera interesarnos? Benjamin, lo mismo que el enano, "echa su voz" a la figura alegórica, consciente de su impotencia como individuo emisor, pero también de la necesidad de comunicar, aunque sea a costa de una importante venta de identidad, de una cierta prostitución.

¿Y no ocurre, nos preguntamos, que los artistas contemporáneos utilizan los mecanismos de la ventriloquía para hacerse comunicar? ¿Hasta qué punto tiene sentido -parecemos decirnos constantemente- emitir un discurso "literalmente" sincero? Construimos entonces una serie de prótesis a través de las cuales hablamos nosotros pero bajo la mediación de un artefacto social. ¿Quién escucharía a Eulàlia Valldosera -o a mi mismo- si no edificáramos unas fachadas estratégicas que a modo de muñecos hablaran por nosotros mismos, si no nos inmiscuyéramos entre nuestra necesidad de hablar y los oídos de quienes queremos que nos escuchen? Todos nosotros tenemos nuestros propios discursos, y desaparecida ya cualquier norma moral que hubiera antaño, todos ellos tienen la ventaja de su validez por antonomasia. ¿Por qué razón entonces escucharíamos uno más atentamente que otro? En realidad, parece que nos acercamos a una pregunta con un cierto valor, diríamos "interesante", a la manera de Schlegel o Vattimo: ¿Por qué utilizamos el concepto "arte" como muñeco en nuestras manos para explicar cosas que de otro modo serían difícilmente seductoras?

Si la disciplina o la institución "arte" que apuntara Peter Bürger y Marcuse en su momento, no tiene nada que ver con ciertos valores como la amistad, la solidaridad o la belleza, entonces ¿por qué jugamos con esa prótesis para legitimar o justificar un discurso? ¿Es posible que Valldosera, como una enana jorobada pero ya sin normas teológicas utilice la máscara llamada arte para contarnos historias que de otra manera nos aburrirían, al no ser nuestras? Un hecho tan simple, pero tan incomunicable como es fumar, ¿verdaderamente nos interesaría que alguien nos contara su relación -digamos psicosocial- con él a través de simples palabras? Difícilmente. En cambio, la dramatización, la

2. El lliit de la Marta /Martha's bed/
1990/fotografía color o projecció a la paret
(dimensions variables) /1990/colour photograph or slide projection on a wall (variable dimensions)/



"...Amb el cigarret encès conservem el foc ancestral convertit en metàfora del consum. Els cigarrets són també les petites esferes del rosari, o els antics nusos que s'utilitzaven com a estímuls de la memòria: les paraules es recitaven desgranant-les sobre la corda...

Cal cobrir l'ansietat bucal durant el temps que un intenta deixar de fumar? Menjar, llepar... Després de vint-i-vuit dies trenco l'abstinència, i amb la represa decideixo recollir dia a dia els residus d'aquest vici.

L'acumulació com un exercici de consciència.

(...)Teixir significa crear a partir de la pròpia substància com fa l'aranya confeccionant la teranyina a partir d'ella mateixa. Així també teixexo al sol el meu propi jardí residual, tot reconstruint el meu cos, el meu sexe, tot teixint el meu destí."

extracte de El melic del món
E.V.1991

puesta en escena como lo que hace Valldosera -en El Ombligo del Mundo- de esa relación nos inspira interés y voluntad de conocimiento. En otras palabras: ¿No es el arte ya sólo un método, una práctica arquitectónica que se usa como instrumento el cual no tiene ya ninguna relación con verdades y nos sirve como necesaria engañifa para catalizar las miradas?

Por otro lado, deberíamos preguntarnos por qué razón atendemos al discurso del muñeco con fascinación e interés, sabiendo de antemano que el artista es quien nos habla. De la misma manera que los bufones antiguamente (muchos de ellos fueron importantísimos ventrílocuos), o los borrachos, los niños, los viejos y los enfermos son mirados y escuchados con indulgencia, mientras aceptamos lo más ampliamente posible toda la contingencia de sus situaciones, asumiendo y asimilando los sentidos propios derivados de ellas de una forma que no haríamos con personajes "nivelados", "consensuados", el muñeco del ventrílocuo es mimado receptivamente, dándole a lo que dice una cierta cualidad de verdad, gracias a su verosimilitud. Y si esos personajes anómicos de nuestra sociedad nos convulsionan y atendemos a su "sentido" como no lo hacemos con otros es porque los interpretamos como dramatizaciones de conceptos -lo "humano", lo "cierto", etc- que no pueden explicarse en abstracto; necesitamos realizar correcciones espaciales, ópticas, anamórficas. El artista contemporáneo también es uno de estos elementos anamórficos, a quien nos gusta escrutar gracias a su deformidad, a su supuesta capacidad de moverse y explicarse con máscaras que siempre ocultan un, también supuesto, verdadero rostro. Y claro, nunca hay rostro, afortunadamente; sólo estrategias de ubicación alucinatorias, felizmente tramposas. Creo que Eulàlia Valldosera es consciente de todo esto cuando se sumerge en las evidencias con el ánimo de transformar lo que creemos que de cierto tienen.

La ventriloquía trata básicamente de verosimilitudes y transparencias, de parábolas y desvelamientos. John Hillis Miller, al hablar de los relatos de Conrad -inestimable ejemplo de una inteligente práctica ventríloquista- ha señalado las íntimas relaciones entre la verosimilitud, la parábola y el despliegue del discurso narrativo. Según él, el significado de una parábola aparece en la "semejanza" espectral de la historia que lo revela, en la luz exterior que rodea el relato y lo explica. Ese significado que quedaría definitivamente oculto sin ese mecanismo externo que lo hace salir a la luz. Esa luz -o muñeco, diríamos nosotros- se apropia del contenido y lo distribuye al exterior, al precio de desligarse de él, convirtiendo el significado en verosímil, no en verdadero. Lo verosímil es la apariencia de lo que podría ser verdadero, pero que no puede ser demostrado bajo ningún juicio de valor legal, normativo, científico o moral; es decir, lo verosímil es aquello que podemos objetivar teatralmente, situación en la que no sirven normas de valor universal. No creo que Valldosera esté muy lejos de esto cuando ubica su propia imagen transparente en aquellos rincones desfuncionalizados de una casa. Una casa que sólo ella conoce, un cuerpo que sólo a ella pertenece y la decisión de esa ubicación que únicamente ella controla. Pero se trata de una imagen objetiva, que intenta hablarnos desde una luz espectral que sí podemos reconocer todos.

La verosimilitud en realidad es un elemento propio de una realidad que no quiere ser sistematizada. No en vano las primeras acepciones modernas del término se dan durante la era barroca, a través de ideas -no tan morales como pensamos- como la de decoro o corrección espacial. Cuando se colocaban esculturas en las iglesias, en los niveles superiores del espacio, se realizaban una serie de correcciones ópticas -anamórficas- de manera que las piezas pudieran ser

4. Escombrada (Pits)
[El melic del món] /Sweeping
(Breasts) [The world's navel]/
1990-93/acció /1990-93/performance/
Castello di Rivara, Torino, Italia, 1993



El melic del món: La panxa de la terra, Pits /El ombligo del mundo: La barriga de la tierra, Pechos/

1990-91/ Instalación procesual

- suelo de algodón 4 x 4 m. cubierto de colillos y ceniza
- texto: El melic del món
- colección de fotografías
- acció: BARRIDA, registrada en video, 4 min.
- escoba de jardín

La pieza central de este trabajo en progreso, es un suelo a modo de alfombra cubierto de colillas y ceniza que representa partes de un torso femenino.

Las series de fotografías muestran distintos puntos de vista, así como varias fases de la instalación y posterior barrida de este trabajo efímero. Estas nuevas visiones colgando de los muros adyacentes deben ser vistas como complementarias a la imagen del suelo, como varias imágenes dentro de la misma imagen.

El proceso culmina con la barrida del suelo con una escoba que a modo de pincel dibuja de nuevo la forma del torso en el suelo con los residuos. La performance se filma y se muestra junto con las fotos y el suelo barrido.

El último paso es la fijación de esos restos en la alfombra.

A través de este proceso, finalmente el cuerpo central de este trabajo ha desaparecido.

apreciadas con una cierta lógica visual por el espectador. Es decir, el artista era consciente de la falta de verdad de la escultura, por lo que debía dramatizarla en aras a conseguir una relación virtual con el público. Pero no la dramatizaba porque sí, simplemente por que le apetece, sino que estaba sujeto a unos condicionantes físicos inherentes que le obligaban a tomar determinaciones formales. Como en la teoría de la relatividad, el espacio ya no es el simple escenario donde el drama tiene lugar, sino que es propiamente uno de los actores. Dependía de la situación -que ya es parte misma de la concepción de la obra-, del emplazamiento de la pieza para poder decidir una opción u otra. Esa circunstancia le hizo ver poco a poco la relatividad de cualquier noción de verdad. El artista advierte que la idea que desea reproducir está físicamente en función del lugar y de la forma en que se presenta.

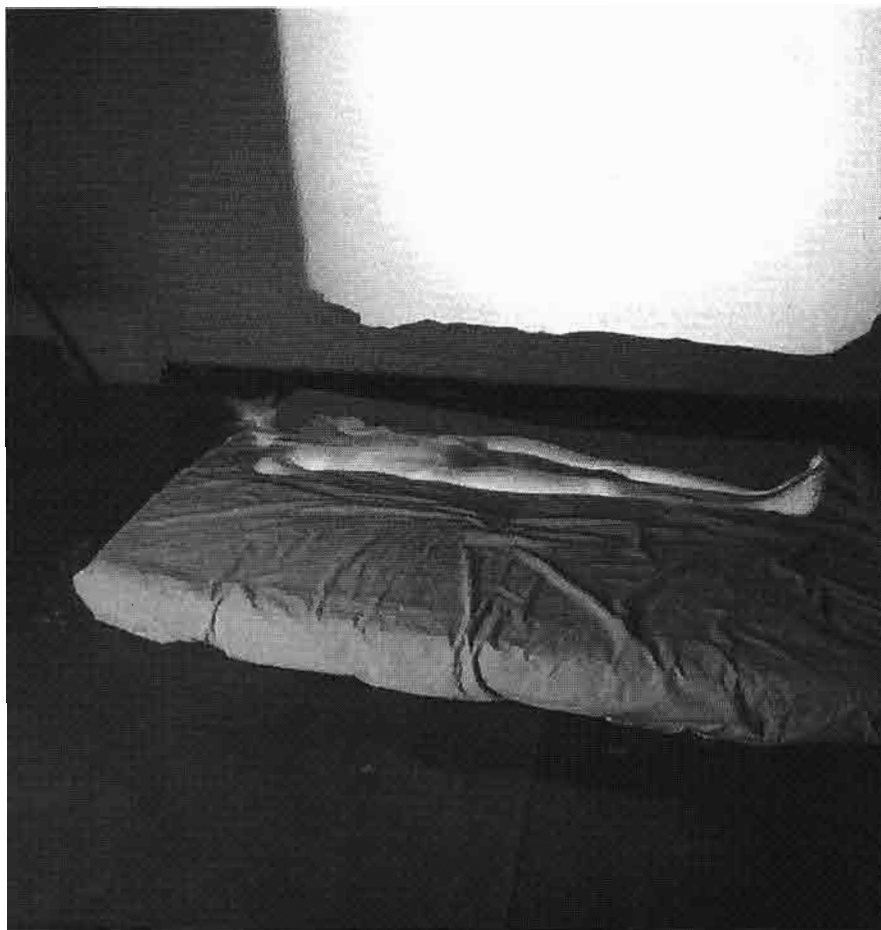
La obra de Eulàlia Valldosera, me parece, está constantemente plagada de esa paradójica disyuntiva. En sus obras con luces, espejos, transparencias, películas, etc, los significados son constantemente puestos en entredicho debido a la inexistencia de cualquier punto de referencia central. Todo tiende a girar en torno a todo, pero nunca concéntricamente, más bien elípticamente, consciente de la pluralidad de intereses que una obra proyecta. Y no sólo se trata de una falta de "verdad" física, comprobable; sintomáticamente, ella misma ha comentado su absoluta falta de piedras referenciales con respecto a un pasado cultural como el español, plagado de "verdades" constantemente emitidas por impresentables machistas con la única intención de "dejar huella".

La transparencia del truco, de la farsa, del drama es la propia dentro de la relación del ventrílocuo con su muñeco. Un ventrílocuo no puede actuar en la oscuridad; necesita mostrar a las claras toda la trampa del mecanismo. Nuestra mirada y nuestro oído se dirigirán hacia el muñeco aún siendo plenamente conscientes de quien realmente habla. Pero conociendo las triquiñuelas del número, somos perfectamente capaces de desvelar ese significado oculto que el artista quiere transmitir a través de nuestra relación con la mentira que brutalmente se nos muestra. El desvelamiento del ventrílocuo en realidad no busca abrir la cortina de alguna verdad desconocida. Derrida ya señaló que el concepto cristiano de la revelación no es la verdad del fin del mundo la que anuncia, sino el acto mismo de desvelar. Y algo antes, Wittgenstein -uno de los inventores de la ventriloquía moderna- dijo que la función del lenguaje siempre es antes mostrar que decir, que el significado de cualquier proposición reside en cómo describirlo. El desvelamiento muestra los propios recursos, la maquinaria, los utensilios por los cuales podemos ser capaces de ejercitar el acto de descorder una cortina; lo que hay más allá ya lo conocemos; es nuestra propia arqueología de los medios la que verdaderamente se nos escapa.

El ventrílocuo muestra sin recato todos sus utensilios; su voz, el movimiento de su boca (digamos que cada día menos sofisticado), la mano que mueve los brazos y la boca del muñeco, el

S. LIII,III [Sèrie: Cremades] /Bed,III
[Burns series]/

*en col.laboració amb E. Steensma
1991 / fotografia color 125 x 125 cm o bé
projecció a la paret de dimensions variables
/*in collaboration with E. Steensma
1991/colour photograph 125 x 125 cm or
projection on a wall of variable dimensions/



Sèrie:
Cremades/Quemaduras

1990/91 sèrie fotogràfica

Fotografias hechas a base de obtener sucesivos exposiciones en un mismo negativo fotográfico. Se utilizan proyecciones de luz que inciden parcialmente en el cuerpo, y finalmente se ilumina la totalidad del espacio donde el cuerpo se ubicaba al posar. Cada exposición queda recogida sucesivamente en uno mismo foto, de manera que el resultado final es el testimonio de la desaparición de las zonas donde la luz no ha incidido.

inefable taburete, las luces escenográficas, etc. Es pornográfico en su quehacer y en ese diáfano despliegue reside su fuerza. El significado de su obra reside en la peculiar combinación de todos esos medios; el qué está inscrito en el cómo, y al revés. No hay secretos en ese despliegue comunicativo, a pesar de que sí los haya en el interior de la voluntad del autor, pero ese secreto se pierde, se transforma voluntariamente si se está dispuesto a proyectarlo socialmente.

Los mecanismos de Eulàlia están presentados también pornográficamente. Todo está a la vista. En *Vendajes*, una sensacional pieza performativa, la brutal transparencia de todos los elementos -incluso, la "literal" transparencia física de la artista- llevaban a una completa desaparición del probable sentido original que la artista pretendía para entregarlo así a un total y exhaustivo desmenuzamiento

"Los gritos, gestos, esos movimientos mecánicos que nos produce el dolor físico son con frecuencia indistinguibles de aquellos provocados por el placer"

E.V.

6 i 7. Embenatges / Vendajes

1992 / performance / realització tècnica:
Kees Schaap / prod. Fundació "la Caixa",
Barcelona

- film 16 mm. 18 min.
- llit d'hospital, rails
- 2 miralls
- espai aprox. de 18 x 5 m.

Embenatges/Vendajes

Un proyector de película yace en una cama de hospital. La artista arrastra la cama encima de unos railes a lo largo del pasillo proyectando el film en los muros recorridos

La película está concebida como si de un foco de luz se tratara. Se desplaza de derecha a izquierda continuamente y así va descubriendo el cuerpo virtual de la artista yacente en la cama. Lo muestra lento y parcialmente de los pies a la cabeza, recorriéndolo a velocidades variantes de modo que sus proporciones cambian a cada movimiento de la cama empujada.

Hay un guión para los movimientos de la cama-proyector activado por la artista y otro para la película misma, que voluntariamente no siempre coinciden. El intenso diálogo entre ambos crea un espacio ilusorio donde la medición del cuerpo yacente aparece imposible de determinar. Asimismo el cuerpo filmado formula con sus movimientos un teatro de las actitudes humanas respecto a una cama: soñar, dormir, enfermar, amar, morir.

Al final y a modo de epílogo la artista deja la cama inmóvil para interferir, desdoblándose en su sombra, en la proyección que a su vez muestra su sombra filmada. Al acariciar su imagen virtual disuelve, aparentemente, la frontera entre el ser y el objeto.

por parte del espectador. El secreto original se perdía, sí, pero se ganaba la configuración de otros sentidos, en ese caso más importantes para la creadora; los sociales. La prostitución mental y emocional de "Vendajes" permite al público atender a una historia, que contada sin "muñeco" hubiera sido imposible de comunicar; nunca se hubiera establecido una relación social, sino simplemente visual.

En el ejercicio de una práctica verosímil frente al conglomerado de verdades demostradas y unitarias, la ironía cobra un lugar de gran importancia; la ironía propia ante la absurdidad de la "fusión poética" del artista, entendiendo ésta como la posibilidad de volver a crear otro "grand récit", otra gran narración. "La ironía es un medio de decir la verdad, de desvelar, pero al mismo tiempo es una defensa contra la verdad. Esta duplicidad produce otro modo de sinrazón: la sinrazón de una indecibilidad fundamental (...) indecibilidad que no puede dominarse ni ser usada como instrumento de dominio", ha escrito J. H. Miller, respecto de Conrad. Sin embargo, esa incapacidad de decir puede dramatizarse a través justamente de ciertas prótesis que nos enseñen los mecanismos por los cuales podemos, irónicamente, decir que no podemos decir. "Quien intenta decir una cosa mientras claramente significa otra acaba por decir la primera cosa también, a pesar de sí mismo"; a pesar de una pérdida más o menos sustancial de su voluntad inicial. A medida que el muñeco habla, acaba por



decir finalmente lo que el ventrílocuo en principio pretendía, aún a pesar de que el ventrílocuo no lo sepa. Porque es en la proyección del cómo se dice que está inscrito el qué se dice. Sin embargo, ¿no hace lo mismo un anuncio publicitario? Sí, pero parece no interesarnos de la misma manera una paridad entre el qué y el cómo; sólo queremos ver el muñeco, no importa el quién, no importan los hilos de la marioneta, su selección.

La ironía es consustancial a la idea de la transparencia. En los últimos trabajos (*Apariencias*) de Valldosera, una serie de escenarios compuestos de objetos cotidianos -"transparentes" por nuestra proximidad hacia ellos- son organizados de manera que la simplicidad de sus mecanismos es tan obvia que en realidad nos hace pensar hasta qué punto hemos dado por evidentes los hechos más supuestamente naturales en nombre de la función de las cosas. En esas piezas, "sucias y baratas" por su porno-

gráfica presentación, estamos obligados -sí, digo obligados- a afrontar no tanto el resultado sino la suma de movimientos que han llevado a ese resultado. Y simplemente, porque están delante de nosotros, claros y prístinos, como los trucos del ventrílocuo. Fin y medios están éticamente emparentados gracias a la ironía de formular la ecuación desde la foucaultiana chanza de un análisis de la evidencia. ¿Cómo se puede investigar lo que es evidente? Bueno, quizás evidenciando lo evidente; o digámoslo de otra manera; escenografiando la escenografía. En esos trabajos -que curiosamente Eulàlia, poco antes de escribir este texto quería titular "de amor"-, los procesos barrocos de elipsis, anamorfosis y continuum son presentados a través de un total verosimilitud: nada es cierto en la manera en que se han constituido las piezas, pero en cambio todo es bien real, extremadamente real.

¿Y nosotros? ¿Vemos también los trabajos desde una supuesta verdad de espectadores o somos capaces a la vez de anaformizar lo que vemos, de relativizarlo desde nuestras propias posiciones?

Hay cierta gente que no sabe expresarse porque no se encuentran nunca en el mismo lugar. Valldosera parece haber relegado la expresión en favor de la comunicación, al precio del malentendido, de la saludable y necesaria deformación, al precio de la teatralización, sabiendo la "indecibilidad" de aquello que pretendía, al precio de convertirse en una alegoría, en una parábola de sí misma. Pero quien intenta decir una cosa mientras claramente significa otra, acaba por decir la primera cosa también.

8. El jacent: ombres buides, II
/The sleeper: empty shadows, II/
1994/fotografía color /colour photograph/
130 x 145 cm

