

Los objetos y los estuches

Por Jorge Luis Marzo

“Prolongación en el otro y abandono del objeto en sí.”

Se pierde peso. El movimiento continuo aligera la mochila pero pone sobre el tapete una grave cuestión de traducción. El punto, al convertirse en línea, debe saber de idiomas. Ejercicios de ventriloquía. En una obra reciente, la artista hace hablar a los objetos. Pero éstos no tienen una voz articulada, sólo un alma enfebrecida. Los sitúa en boca de sus propietarios: “Si la mercancía tuviese un alma, sería la más delicada que encontrarse pueda en el reino de las almas. Puesto que debería ver en cada quien al comprador en cuya mano y a cuya casa quiere amoldarse”, nos sugería Benjamin. El objeto es así capaz de buscar su estuche, su molde a través del cual será capaz de fijarse en la retina, de convertirse en un modelo histórico consumado. Pero no es así. El objeto se rige por contratos temporales. En las alegorías, los objetos se encuentran en un estado de disponibilidad coyuntural. Los símbolos, por el contrario, se hallan sometidos a una dictadura sin cuartel del significado. El objeto deambula por la memoria; no es la memoria quien se sumerge en ellos.

Los objetos huecos.

Los objetos vuelan a mi alrededor. La vacuidad de los mismos me permite usar de sus espíritus de contrato temporal. Los pongo en movimiento por un instante para extraerlos de sus estuches y liberar sus palabras. Sus palabras vacías, sordomudas, que para nosotros siempre están llenas de significado, pletóricas en sus sonidos. Es en la representación que la botella de lavavajillas

1

2

3a

3b

se hace madre, y también venganza. De ahí la fragilidad... de ahí el “arte de echar la voz” porque la madre seguirá viniendo a las inauguraciones.

Pero en los objetos en movimiento por las paredes se detecta algo. Son prácticamente siluetas, aunque apelen a la tridimensión. El mundo va rápido y yo me tengo que poner a la misma velocidad que él, porque si no nunca podré ver definido ningún contorno, ninguna silueta, ningún perfil. Me hago fragil porque me estiro, me alargo, porque me deformato en pos de la velocidad del mundo, y es en la representación dónde puedo definir una parte del mismo, pero en forma de carcasas, de recipientes, de estuches. No dá para más. Los objetos son puros contratos de arrendamiento, su ubicuidad los hace transparentes. No hay nada dentro de ellos. En la proyección del mundo en movimiento, que es el mundo mismo, los objetos no están rellenos; son formas enmarcadas por un contorno que nos da la significación mínima necesaria para identificarlos, pero sin poder dar más explicaciones. Es en la cocina o en el baño en donde las cosas significan en el imperio de los signos, porque no existe signo sin uso. Proyectados en las paredes, no significan nada; y nosotros, antiguos usuarios de los mismos, tampoco ya significamos mucho. En esa falta de sentido, todo va a la misma velocidad, y entonces es cuando se puede producir algún momento, muy huidizo, de sentida realidad.

4

“Envases. El culto a la nada.”

A veces, tengo la sensación de que viendo todos esos elementos por el suelo, volando por las paredes, etc, estoy asistiendo a una especie de sepelio, de entierro. Si todo es punto de vista regido por las leyes de mi propia percepción, el hecho de ver fijado en el espacio “ese” punto de vista me sugiere un canto de sirena, un funeral. Y pienso en la mayoría de imágenes realizadas por la artista y siempre veo a los cuerpos tumbados, desgajados, troceados. Veo los objetos en suspensión y me instigan a pensar que en realidad se pasan el

5

6

tiempo buscando urnas funerarias. Me imagino almas en pena sin poder desplegar su gloria (se trata de las mejores almas posibles), siempre a la caza de cualquier estuche. *Still Lives*.

El *diferendo* entre secreto y misterio.

Vamos a dar por buena una cierta definición de secreto: poner aparte (*secerno*), separar. Lo que se separa es el resultado de la acción que ha llevado al mismo; el mecanismo se desgaja de aquello que produce. Este parece ser el fundamento de la prestidigitación, ya extendida como dogma a todos los escenarios sociales imaginables. Sin embargo, y tomando como partida esta hipótesis; ¿dónde situamos el misterio? A diferencia del secreto, que es evocado directamente como forma de poder (la publicitación de la posesión del secreto es más poderoso que el propio contenido del secreto), el misterio se resume principalmente en su valor de oscuridad permanente. El secreto se formula mediante la distinción más o menos explícita entre el objeto producido y los mecanismos (invisibles) que están tras el escenario. Somos capaces de observar el resultado y situarlo en un marco de economía lógica (efecto-causa) aunque no tengamos acceso a los detalles sobre su construcción. En el misterio, la distinción entre objeto y causa productora no está tan clara. Cuando percibimos un secreto ocurre porque hemos sido capaces de apreciar, de entrever un efecto sin poder establecer el proceso exacto de su formación. Es decir, al menos tenemos un objeto sobre el que aplicar unos ciertos escenarios posibles. En las tinieblas del misterio, no se aplica la suerte de fórmula causa-efecto, por lo que no podemos deducir la existencia de un objeto resultante del que partir. El misterio no parece buscar un final señalado, no nos dice dónde nos lleva, ni siquiera sabemos si hay algún sitio a dónde ir; nos obliga a pulular, a merodear escenarios de los cuales no podemos extraer puntos de apoyo. Nosotros somos nuestro único referente. No hay causa última. No hay objeto ilusionista puesto

que no hay secreto que vender. No importa si los mecanismos están a la vista; éstos no representan ningún descubrimiento, porque no se sabe qué hay que descubrir. En el misterio, los espectadores nos convertimos en un interfaz, en el dintel mismo de la expresión, preguntándonos no ya cómo funciona la cosa sino por qué.

Lo *misterioso* de las razones de alguien es una condición mucho más beligerante y desequilibrante que el *secretismo* con el que otra persona realiza una actividad, porque pone el solfa no ya la acción misma, sino el escenario en el que ésta se produce. Se me rota, no obstante, que el problema es bastante más complicado. Si decimos que lo misterioso es más bien aquello que aún no existe, entonces admito que me preocupa el hecho de traducir aquello que no todavía no es.

En el secreto, a decir verdad, no existe ejercicio de traducción sino un trabajo de verosimilitud y distracción para así divertir la mirada de los lugares en donde no interesa depositarla. En el misterio, la traducción lo es todo. La modernidad formalista se ha encargado a conciencia de repetirnos que esto es una falacia; que la realidad de la superficie es otra realidad, que no es necesaria la traducción porque eso liquidaría ese otro universo; que no es conveniente juzgar lo que vemos en los escenarios de la misma manera que juzgamos los hechos de nuestra vida cotidiana, algo que ha dado grandes alegrías al espectáculo. Se fomenta, paradójicamente, una lectura del misterio en función de una profunda aversión a traducir lo que se supone una pulsión esencial e intransferible del artista; se naturaliza el mecanismo de la práctica creativa. Pero el misterio no responde a ninguna aseveración, a ninguna aceptación simple de la expresión de un creador, sino a una imperiosa curiosidad por saber qué está pasando, dentro y más allá del escenario, juzgando lo que vemos no por el deseo de descubrir cuáles son los mecanismos ocultos –que ya no lo están, como en el mundo secreto del ilusionismo– sino por el picor que produce no saber si lo que estamos viendo es *necesario* o simplemente es, como algo que en nada nos afecta.

“Reseguir el comportamiento de los mecanismos.”

Lleida. Ramon Miserachs, 49 años. Técnico municipal.

Jorge Lozano, 34 años. Ayudante electricista.

Ramon– Me van a faltar unos 10 o 15 metros de cable. A ver si puedes ir al almacén hacia media mañana. Además, no entiendo muy bien esto de que los cables vayan todos por el suelo, sin cubrir. A mi me parece peligroso.

Jorge– Ya, ya. Pero la artista ha sido muy clara en eso.

Ramon– Sí, ya lo entiendo, pero después el muerto nos cae a nosotros, si pasa algo.

Jorge– Bueno, con las luces abiertas se verán bien.

Ramon– Pero las luces van a ser muy débiles, por lo que he visto en las pruebas. En todo caso, sigo sin entender porqué esta necesidad de dejar todo a la vista. Hubiera quedado mucho mejor y más limpio, si hubiéramos cubierto todo con cubrecables.

Jorge– Supongo que la idea misma es esa: que todo se vea.

Ramón– Pero si ya se vé lo que hay en las paredes. Esa es la obra, ¿no? A veces, los artistas me ponen nervioso. No sé si es dejadez, que pasan de todo. Parece que lo hagan a posta para molestar a la gente. Estira un poco el cable rojo de la derecha, el corto, y pélalo unos dos centímetros. Eso es.

Jorge– A mi, la verdad es que me hace gracia. Está bien esto de ver exactamente cómo se produce de verdad toda esta historia.

Ramon– Ya, pero esa no es la obra. Yo creo que lo importante aquí es la proyección. Es como si yo dejara a vista los empalmes de conexión. Se me tirarían encima. A mi me exigen un acabado perfecto.

Jorge– Amigo, pero tú no eres artista.

Ramon– Pero, ¿a quién le importa cómo funciona la proyección? ¿Tú crees que la gente se va a fijar en estos detalles? Pues no lo sé.

Jorge- A ver, tú también intentas descubrir el truco cuando ves a un mago sobre el escenario haciendo su numerito, o cuando te quedas embelesado frente a la tele viendo al novio de la Schiffer, ¿a que sí?

Ramon- Sí, claro: siempre te preguntas cómo coño hace esas cosas.

Jorge- Pues digamos que aquí te lo dan mascado.

Ramon- Pues vaya la gracia. ¿Dónde está entonces la magia?

Jorge- En verlo todo junto, digo yo.

Ramon- Entonces ya no hay magia. Si ves el truco desaparece la magia.

Jorge- Pero viendo el truco, te das cuenta de cómo funciona la magia.

Ramon- Y ¿por qué querría yo saber cómo funciona la magia? ¡Vaya chorrada! Si me enseñan el truco, el mago ya no tiene sentido.

Jorge- Eso también es verdad, pero ahí tienes a todas esas cosas volando a tu alrededor. No me negarás que tiene bastante de misterioso. Un puntito, ¿no?. Pásame el destornillador.

“La durabilidad como política del poder.”

Lo que dura, pesa. Esto me suena a aquellas fotos y performance que la artista hiciera con la silueta de su cuerpo y las tachas de sus cigarrillos. Y ése también pareció ser el axioma que Man Ray quería establecer cuando fotografió el *Grand Verre* de Duchamp, arrinconado a posta y lleno de polvo en el estudio del artista francés en Nueva York. Con esta foto, Man Ray impregnaba de historia aquella obra; la situaba en un plato de la balanza para que ésta se decantara sin contemplaciones a favor de una maquinaria moderna del áura, en un acto relativamente mal medido de reafirmación política, pero de sorprendente premonición. En realidad, aquella fotoperformance subrayaba la convivencia de dos estilos históricos opuestos en principio: por un lado, la visión del tiempo como valor aceptado para la creación de un símbolo, de una obra de arte en este caso; y por el otro, la noción de un objeto “ensimismado” y

autosuficiente, como la que planteara el mismo Duchamp y que Man Ray remarcó al incorporar como tema la propia obra de arte. *Lo que dura, pesa*, nos dice el fotógrafo. Y sin embargo, también parece sugerir que *lo que dura, pasa, ocurre*. ¿Y bien?

Aferrados a una ubicuidad de las formas, a una realidad 100% permeable, entrevemos parte del truco. El discurso político, y desde luego el del arte, vende y alienta una realidad “circunstancial” del todo efímera mientras inculca la noción de bondad en el sistema de representación político y televisual en razón de que no sólo no lo queremos cambiar sino que lo estamos expandiendo si cabe más. Es decir, se trata de un sistema duradero, y por lo tanto saludable. Aquello que dura, *pasa*; demuestra su capacidad para generar acontecimientos que puedan ser considerados referentes de realidad. Lo efímero son elementos de relleno, en muchos casos de desecho, cuya existencia queda reducida al entremés, también en su sentido teatral.

El sistema del arte funciona exactamente de la misma manera; todo es circunstancial, menos el sistema mismo del arte, precisamente definido por su circunstancialidad. Las instalaciones de Valldosera reflejan con los bordes bastante nítidos las propias contradicciones del artista que defiende con cierto entusiasmo la poca durabilidad de la obra, su mínima existencia temporal en el espacio de una sala de exposiciones, en el espacio del propio sistema. Las piezas no existen a no ser que estén montadas. Pero esas mismas piezas sólo existen en determinados estuches.

Si la obra de arte tuviese un alma, “sería la más delicada que encontrarse pueda en el reino de las almas. Puesto que debería ver en cada quien al comprador en cuya mano y a cuya casa quiere amoldarse.”

“Un cierto viaje hacia atrás: acaba en la casa.”

Mirar hacia atrás, hacia el monumento, hacia lo que perdura en el tiempo pero que está más muerto que Matusalén. Con iluminaciones rasantes sobre los vasos de vino, las botellas de detergente, los cosméticos o las sillas, las sombras proyectadas que se crean son en realidad un buen chiste, más picante de lo que pueda parecer. A través de todos esos elementos escenografiados (en la luz), adquiriendo formas represivas o aprensivas, se recorta en la pared una figura femenina, severa, imponente. La memoria se convierte en el baremo del peso y los enseres domésticos retratan la propia actualidad de esa memoria. Aunque cierto es que, por el contrario, las escenas en movimiento realizadas en video muestran un lado más alegórico, menos simbólico que las sombras fijas proyectadas, como si fueran *sketches* de una historia peregrina, el conjunto eleva una sátira sobre el propio mundo del arte: desde el mismo punto de vista (la luz de nuevo) que hace de los objetos emblemas de poder hasta la propia paradoja de crear un universo “otro” a partir de la nada.

10

11

Parece como si la artista se mofara de ese ejercicio de trascendencia monumental perseguido por el mundo del arte, pero que a la vez encontrara en su práctica una manera de reirse por detrás del escenario. Como si hubieran desaparecido de un teatro clásico de sombras chinas todos los palcos y las butacas destinadas al público. Como si la tela de representación se hubiera acercado tanto al espectador de manera que ya sólo quedara escenario. Todo ocurre y se percibe desde detrás de la proyección. El ilusionismo desaparece gracias a nuestra contiguidad con los elementos que la producen. He oído decir a menudo que las piezas de Valldosera tienen una condición muy “distante”; sin embargo, ello no se da porque nos situemos “frente” a ellas sino porque nos encontramos justo al lado de la proyccionista, viendo exactamente lo que ella vé. Es una fantasmagoría girada del revés.

12

“El cuerpo como la casa.”

13

A menudo los cuerpos que aparecen en las fotografías de la artista están enmarcados en las esquinas de una habitación. Los cuerpos aparecen fragmentados, segmentados, en posiciones de inmovilidad y de vacío, subrayado por el hecho de que casi son transparentes.

Leibniz afirmó que el cuerpo es una habitación sin ventanas; una entidad monádica, cerrada pero necesitada de un sistema determinado de expresión (interfaz) para comunicarse con los demás. Según el filósofo alemán, afuera de nuestras habitaciones no nos oye nadie. Mejor dicho, nos oyen pero no entienden lo que decimos. De ahí, la urgencia de un “protocolo simbólico” de comunicación.

Con el advenimiento de la sociedad industrial a mediados del siglo XIX, a esa percepción ya eminentemente liberal se le uniría una visión del entorno urbano y doméstico basada en las investigaciones sobre la circulación sanguínea y del entramado nervioso del cuerpo humano (arterias, venas y pulmones), tal y como brillantemente nos lo han descrito, entre otros, Richard Sennet. Las ciudades y las propias casas adquirirían una estructura alegórica que respondía a esa visión de constante movilidad y circulación, y que a su vez permitía plantear nuevos modelos de comportamiento familiar y social. El urbanista Bruno Fortier, en su análisis sobre los nuevos espacios públicos y privados parisinos del último tercio del siglo XIX, señala la máxima que regían estos nuevos modelos: “Nada de lo que es móvil y forma una masa puede corromperse”.

El flujo presente en el interior de los organismos vivos crea una suerte de metáfora perfecta para recrear un “sano” movimiento narrativo y social, pero también para adjudicar nuevos roles al propio comportamiento humano. Por ejemplo, las nuevas calles y connurbaciones se realizan pensando casi exclusivamente en el tráfico rodado, aislando de paso la conexión entre barrios potencialmente “conflictivos”; las aceras se piensan para que sean de una sola dirección previniendo así la posibilidad de aglomeraciones “indeseables”; los parques y plazas se desarrollan para dar rienda suelta a la movilidad de los individuos pero también para dificultar las reuniones socio-políticas. Y la casa,

finalmente, se convierte en un refugio; en la auténtica expresión de la mónada contemporánea. Todo está a favor de un movimiento perfectamente engrasado de los individuos, repletos de derecho para estar solos y no ser molestados, pero afectado por la ley del aislamiento social y de la atomización ciudadana. Tocqueville lo resumía así en el siglo XIX: “Por lo que se refiere a su intercambio con sus conciudadanos, puede mezclarse con ellos, pero no los ve; los toca, pero no los siente; existe sólo en sí mismo y para sí mismo. Sobre esta base, sigue existiendo un sentimiento de familia, pero ya no existe un sentimiento de sociedad”. Y precisamente esas tensiones presentes en la calle, se convierten también en referentes constantes en el mundo del hogar.

¿Por qué sacamos aquí estos temas a colación? Porque en realidad, cuando veo las fotos de los cuerpos en las fotografías de la artista, me pregunto hasta qué punto estas perspectivas (si no urbanas, sí como modelos de representación) no están presentes en sus investigaciones visuales. Los cuerpos partidos dan la sensación de querer ser interpretados como si hubieran sido atropellados, separados por un determinado modo de representación, de manera que una cierta reunión “de sentido” se haga imposible. Especialmente feroz ha sido el modelo de *representabilidad* ofrecido al cuerpo femenino, lo que en realidad ha escondido un veto a su propia *representatividad*. Esto es; un modelo de imagen (de la que estoy convencido de que la artista es plenamente consciente) que premia la formalización del cuerpo de la mujer, adoptando normas para que pueda ser *representable*, pero cerrando el camino para que sea *representativo* de su propia voz; de la misma manera que les ocurría y les ocurre a los grupos marginados de los sistemas comunes de representación. Los cuerpos están divididos porque se han construido carreteras de separación que impidan un discurso político propio.

Y es en el ámbito doméstico de la casa en dónde todo ello cobra mayor significación. Especialmente mediante el recurso a la fractura de la propia narrativa social a través de las tareas de la casa y de la función asistencial tradicionalmente otorgada a las mujeres desde niñas. Por ahí también habría que leer el interés de la artista por los enseres de limpieza. La artista parece

querer ofrecernos una lectura bastante despiadada de esa forma sutil de desmembración, que parte de la noción antes comentada del cuerpo sin ventanas: los escenarios en los que se insertan los cuerpos son habitaciones siempre opacas, con esquinas omnipresentes y prácticamente en la penumbra. Esos trozos humanos que yacen inermes en el suelo nos insinúan que la idea de incorruptibilidad a la que nos referíamos antes de un mundo móvil y la de su imagen, es en gran medida un ejercicio pavoroso de censura y control, porque los cuerpos sí han sido corrompidos; porque se les ha suprimido su masa.

Me vienen a la cabeza todos esos exvotos de las iglesias católicas; imágenes terroríficas de una movilidad sin masa.

Fragilidad: “Me ha creado insomnio”.

“De entre todas las cosas, la fragilidad es lo que más he tenido que subvertir. Y ello me ha creado insomnio”, dice la artista. La fragilidad escrita en grandes caracteres como titulares de un contrato social de género; ahí hay un orden claramente establecido. Contratos políticos, artísticos, familiares en los que siempre hay que estampar, no una sino dos firmas.

Y sin embargo, me muevo.

El cuerpo femenino es definido como estático mientras las cosas se mueven, impulsadas por la velocidad propia de un espermatozoide en busca de su Volkswagen o de un rayo laser en pos de su objetivo. La movilidad es propia de un sujeto en acción, nos recalcan; de un objeto que estira su masa, pero que nunca se llega a romper. Y sin embargo, me muevo y siempre me dicen que me rompo, que llego a desaparecer.

“La devoción retratada, la devoción enfrentada.”

Limpiar el suelo. Sumisión y devoción. Ya en una de las primeras performances de la artista, ésta se dedica a barrer constantemente el suelo. Y a veces, parece como si ese polvo emanado se desplazara por todo el espacio. No hay cosa más trágica para alguien que profesa fé en el acto de arrodillarse y dejar impoluto el suelo, que ese polvo de fondo expandido que se filtra por doquier. Se requiere tesón y cuidado para que eso no ocurra. La limpieza es dedicada, militar, sumisa, como una ecuación matemática. Es un proceso de seducción futura: la suspensión del polvo es mezquina porque se esconde entre las líneas del aire, de la atmósfera, para que, al cabo de un corto tiempo, vuelva a depositarse en todas partes. Deja así huella.

El acto de la persona arrodillada con el estropajo en la mano limpiando el suelo esconde en realidad una negación de la firma. En la limpieza obsesiva e inmaculada de una casa, no podemos encontrar ninguna señal, ningún signo que nos conduzca a ver la marca del autor. Los objetos no dejan señal de su presencia. Sin polvo, no hay rastros; desaparece la pizarra en dónde escribir nuestro nombre. Es sorprendente esa devoción que en definitiva niega dramáticamente la autoría de la misma. Y es justamente esa negación la que fundamenta una determinada fuerza moral; porque en el silencio de una madre que ejecuta diariamente la misma operación higiénica se impulsa una idea de poder obcecada y diabólica; la abnegación. Esta forma cristiana e institucionalizada de control social y familiar despliega sin matices sus tentáculos. Bajo la apariencia de sumisión y devoción transpira el veneno de una violencia reprimida dirigida a uno mismo: la propia desaparición en un entorno inmaculado, prístino, inmutable.

Pero también he visto muchas veces el acto de desmontar una obra, de limpiar el suelo tras el acontecimiento, como ya nos lo ha mostrado Stuart Brisley, erigiéndose como una imagen de sumisión artística, como un recordatorio de la brevedad temporal, que como persuasión y castigo, trata de

encarnar el sistema del arte. Ese acto habla también de todo aquello que de coyuntural tiene la expresión, de la formidable condición inherente al hecho de borrar incansablemente, para así dar caza a ese mundo en movimiento que es la propia personalidad.

“Cierta voluntad melodramática.”

Me vienen a la cabeza los esfuerzos que algunos de los pioneros cinematográficos realizaron durante la primera década del siglo XX en pos de una forma melodramática de narración. En aquellos años, ha señalado Noel Burch, “el melodrama es un híbrido: destinado al público popular, tiene algo de desfile, de feria, y también de drama burgués, pero su carácter particular procede de la representación de acciones violentas, de peripecias palpitantes”.

Es indudable que Valldosera imprime constantemente un registro violento en las historias que cuenta. Cuerpos latentes, que al advertirlos, nos hablan de ciertas truculencias; cigarrillos hirientes que hablan de pesos sin nomina 18 figuras animadas que se caen, que discuten, que no saben si disfrutar de la falta de centro o aprovecharse de ello para crear más caos, si cabe; estructuras a medio derrumbarse o entornos clínicos que dramatizan la búsqueda de un dolor 19 controlable, domesticado, socializado, propio del consenso de un universo lo suficientemente lubricado para que las mujeres adopten respuestas “aceptables”. El melodrama se erige como un guiño exógamo; como quien exagera una circunstancia para hacerla más creíble fuera del entorno de quien se supone que sabe la verdadera historia. El melodrama se dirige fuera del mundo intoxicado del arte; se dirige siempre hacia el exterior.

Los títulos de las obras de Valldosera bien podrían figurar como las cabeceras de los culebrones televisivos de las cuatro de la tarde: *El amor es más dulce que el vino*, *La madre*, *La cama de marta*, *Vendajes*, *Ni contigo ni sin ti*, *La habitación*, *Las señoritas de Valence*, etc. Una vez, hablando con Rosa

Rodríguez Ruiz, productora de culebrones de la televisión peruana, ésta dijo: “El culebrón es el único medio narrativo para acercar el dolor femenino a su exacta existencia; mediante la presentación doméstica de un horror que sólo se expresa en términos domésticos. Los hombres no ven los culebrones no porque no les guste sino porque les crea grandes problemas el hecho de que todo se presente tan familiar, tan cercano a la propia realidad. A veces, creo que se imaginan que cuando sus mujeres apaguen el televisor, empezará una batalla definitiva. Y son las propias mujeres las que a menudo han de calmarlos y convencerles de que todo es una ‘representación’. Es una paradoja fabulosa.”

Esta lectura del melodrama moderno puede aplicarse casi al pie de la letra en la obra de Valldosera. A través de la evidente relación de los objetos de dormitorio, baño y cocina, siempre presentes en su obra, con la domesticidad de toda tragicomedia, se remarca algo que la artista se denota por transmitir: todo ocurre demasiado cerca cuando se habla de un cuerpo femenino. Recuerdo haber leído una vez que la mayoría de brujas quemadas durante el tiempo de la Inquisición eran mujeres de edad menopáusica que habían conseguido “la distancia” y por tanto, representaban una fuerza crítica de primer orden. El acontecimiento femenino se lee invariablemente “pegado a la piel”.

El melodrama de las obras de Eulalia subraya una apuesta muy directa por transmitir una visión muy fílmica de los conceptos. Mientras, por un lado, las historias siempre están en suspensión, como si estuvieran las cosas a punto de ocurrir sin que nunca ocurra nada o como si ya hubieran ocurrido (esto se aprecia especialmente en las primeras instalaciones de la artista), los planos en los que se concatenan las huidizas imágenes hablan de acotaciones narrativas muy extremas, a la manera del cine primitivo, pero que gracias al desinterés por la elipsis, crean esas percepciones alucinatorias y fragmentarias. Sin embargo, parece intuirse que la alucinación no se manifiesta por la revelación de segundas realidades presumiblemente ocultas en la percepción social mayoritaria –como ocurriría en la psicodelia–, sino por cuestionar aquellas narraciones institucionales que rehuyen de la confrontación epistemológica, que se niegan a trazar cualquier distancia con el objeto de la representación;

aquellas que buscan una total simbiotización de la historia y de su público. La artista siempre está persiguiendo una cierta paralización de lo que Noël Burch ha llamado el Modelo de Representación Institucional.

En su performance *Vendajes*, la artista empujaba una cama que discurría por un rail y sobre la que había un proyector de cine que proyectaba imágenes de su cuerpo desnudo en la pared cercana. Al acabar, surgía de la cámara una sombra con el perfil de la cabeza de la artista. La artista se situaba a su vez en la sala en un punto en el que su propia cabeza se perfila como sombra. Ambas sombras se envuelven en la pared. En una vía abiertamente opuesta a un Kossuth, la artista no nos invita, sino que nos obliga a “tragar” la realidad, reforzando así el parámetro alucinatorio de la representación, pero sólo a través de dejar claro que ella ha estado allí en todo momento. La artista se registra así como notario de la infracción de contenido ocurrida en la imagen, creando no pocos problemas a quienes intentan hablar de otras realidades y formas autonomistas. Y todo ello sin rechazar la vía de la traducción. Porque también ella estaba allí, sentada, junto al público, en carne y hueso, mostrando su presencia ineludible. Pero el público no daba sombra. La artista dejaba claro que no estaba interesada en hacerlos “representables”. En realidad, esto responde a una pirueta nada desdeñable: una apuesta por la representatividad más un rechazo de la representabilidad. El melodrama aporta aquí un elemento de distancia, en donde a manera de ventriloquía, se muestra tanto el discurso como la voz que la emite. Como en aquella pieza en la que se oye la voz de la artista gritando a los técnicos que ayudan a instalar la obra.

Miren al muñeco porque en él se traduce la contradicción de una expresión creativa, parece decirnos.

“Video: una segunda piel.”

Y, ¿cuál es la primera?, nos preguntamos. ¿La artista? ¿la sala? ¿la luz? ¿la oscuridad? ¿la casa? ¿el espectador?

No obstante, la artista no dice “los medios de comunicación”, ni nombra a los entornos electrónicos que rodean nuestra actividad diaria. Dice: “El video es una segunda piel”. No parece referirse a la entropía de imágenes que nos envuelve habitualmente. Habla de *sus* videos, de las imágenes videográficas que ella misma produce. Y así, también dice: “todo se desdobra”.

22

No es que yo esté rodeado de un montón de imágenes; es que me rodeo de las muchas imágenes desdobladas que yo mismo soy capaz de generar frente al órdago del mundo.

“Conversación de amantes recién conocidos.”

La definición de interfaz viene sujeta directamente por su capacidad de generar ciertos grados de comunicación entre dos mundos distintos; es fundamentalmente un traductor.

Un mundo a toda velocidad comporta la necesidad de equiparnos con medios que nos permitan ponernos al “diapasón”. La cámara fotográfica nos sirve para poder concretar el perfil “estable” de un Fórmula 1 en medio de una carrera; los ordenadores nos permiten alcanzar el grado mínimo necesario de velocidad para compartir el vértigo numérico y espacial de un universo atomizado y voluble. La cámara lenta es un recurso tan poderoso en nuestra percepción porque es capaz de transformar lo efímero en un estado narrativo, donde recrear el deseo. El interfaz representa la técnica que nos hemos dado para pulsar el deseo, y también su posible reciprocidad.

Cuando era pequeño, me sumergía los sábados por la tarde en las aventuras televisivas del Coyote y el Correcaminos. En aquel momento, no lo sabía, pero enseguida me percaté: era un problema de interfaz entre amantes. De la misma manera que Italo Calvino había descrito la historia de unos

amantes que caían cruzando todo el cosmos en líneas paralelas y que nunca se podrían encontrar, Coyote y Correcaminos, al tener naturalezas distintas, tampoco podrían nunca satisfacer sus propios deseos. Coyote se pasaba el día buscando el interfaz más apropiado; intentando encontrar el *password* que le daría acceso al Correcaminos. Mi intenso deseo de que Coyote cazara a la avestruz se identificaba con esa búsqueda suya incesante. Y ¿qué buscaba Coyote, de verdad? Realmente, ¿qué buscaba?

Recientemente, me llegó la noticia de que un estudio neoyorquino había realizado el capítulo definitivo de Coyote. En él, Correcaminos es atrapado por la familia del predador, sodomizado, descuartizado y comido en una alegre y sangrienta fiesta. Era el punto final. Sin embargo, en la escena final, mientras el fundido negro va acercándose a la cara de Coyote, éste se pregunta por qué nunca llegó a hablar con el Correcaminos. Tuvo que morir el objeto de su deseo, para que oyéramos por primera vez la voz de Coyote.

Imágenes

- 1- Detalle manos y tornillos (Interviewing Objectcs)
- 2- Detalle del teléfono (Provisional Home)
- 3a- El comedor
- 3b- - Detalle botella lavavajillas
- 4- Estantería para un hospital
- 5- Maleta
- 6- Still Life
- 7- The Room
- 8- Detalle cables Provisional Home
- 9- El ombligo del mundo
- 10- Love's sweeter than wine
- 11- Envases
- 12- **Backstage (proporcionada por Jorge)**
- 13- Columna 3
- 14- El sueño

- 15- **Being a wife (proporcionada por Jorge)**
- 16- **The better you look (proporcionada por Jorge)**
- 17- El ombligo del mundo (la barrida)
- 18- La Caida (dos cuerpos)
- 19- Provisional Bedroom
- 20- La habitación
- 21- Sombras en Vendajes
- 22- Love's sweeter than wine
- 23- Still de película