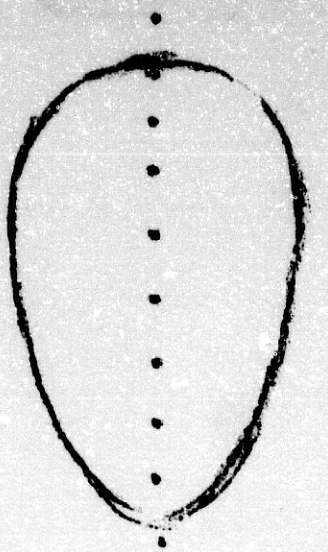


NACIMIENTO, CUERPO Y MUERTE A TRAVÉS DE LA OBRA DE PEPE ESPALIÚ

ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

TESIS DOCTORAL

NACIMIENTO, CUERPO Y MUERTE A TRAVÉS DE LA OBRA DE PEPE ESPALIÚ

realizada por

ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO

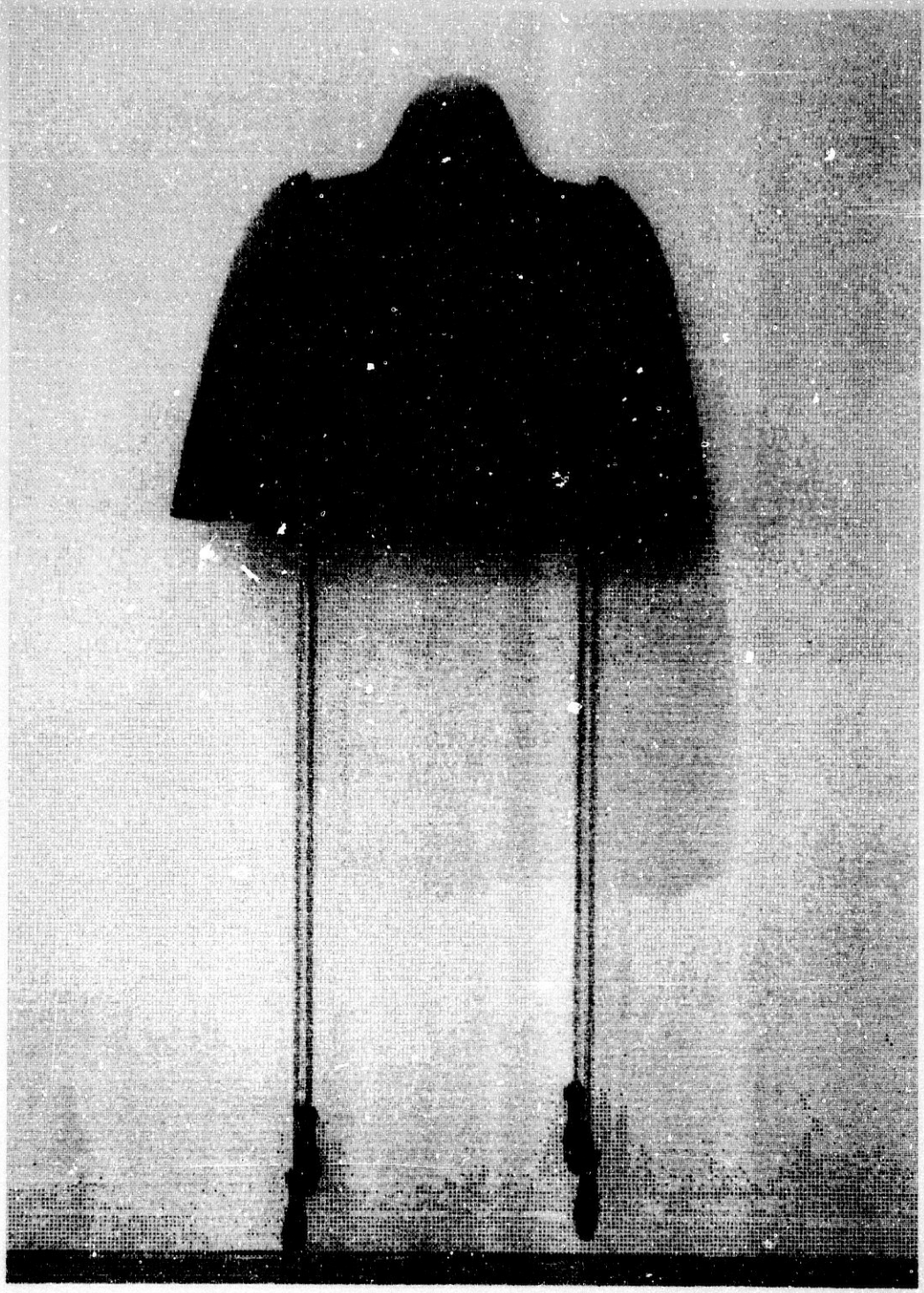
dirigida por

ALFONSO MASÓ GUERRI

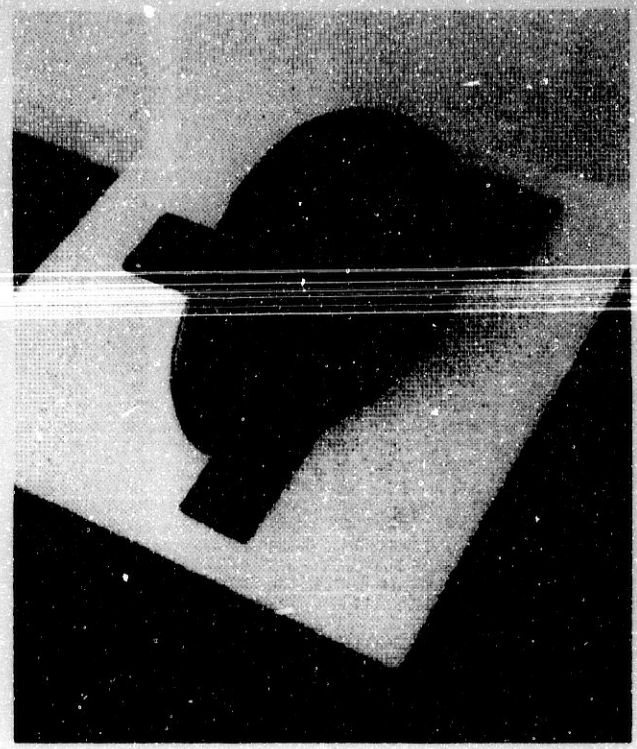
Profesor Titular del Departamento de Escultura

JESÚS RUBIO LAPAZ

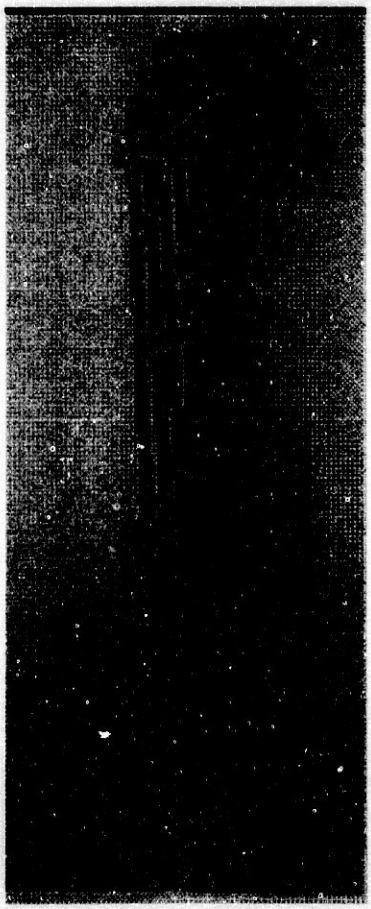
Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte



Il.1 s/t, 1990, Bronce y cuerda, 190 x 70 x 20 cm., La Máquina Española.

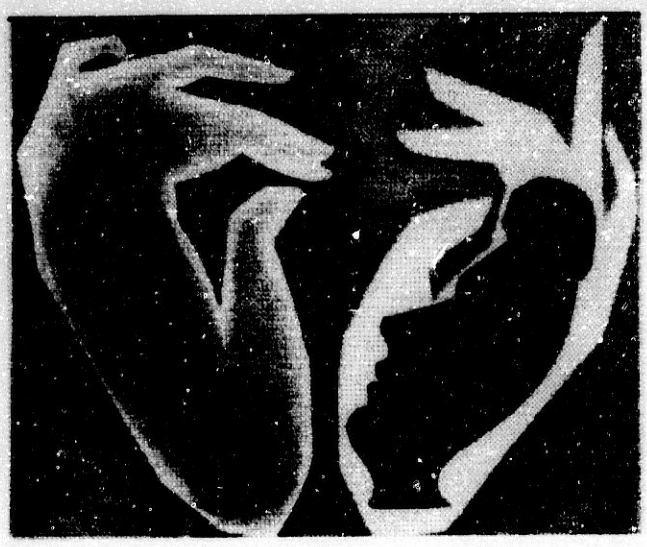


Il 3, Santo, 1988, Cuero, 33 x 27 x 7,5 cm.

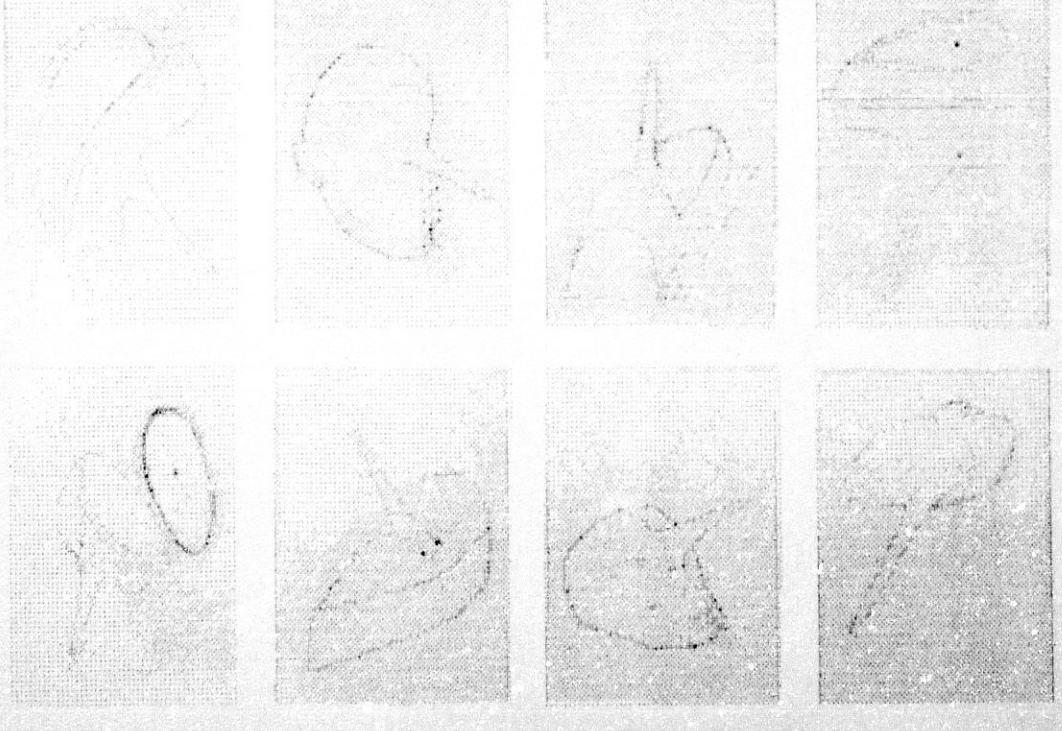


Il 2 s/t . 1993, hierro pintado, 137 x 20 x 16 cm,
La Máquina Española.

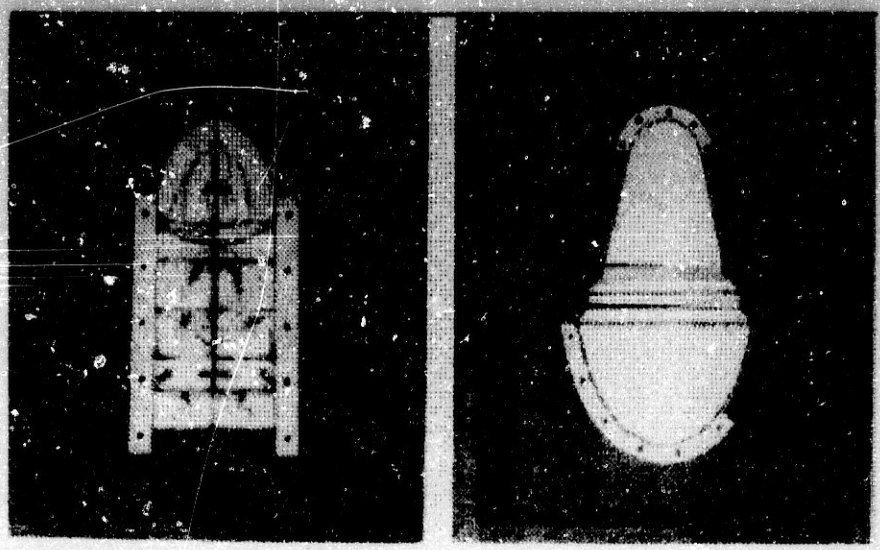
Il 4, Vi como brillaban mis dedos, 1986, Téc. mixta, 116 x 89. cm



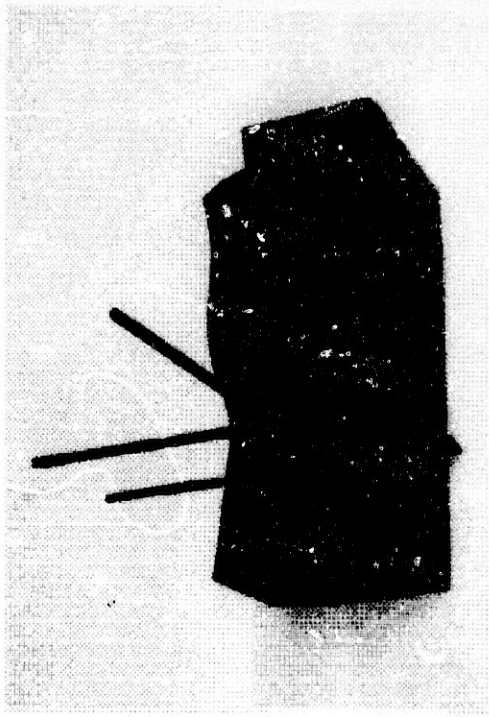
Il 5, Autorretrato, 1988, Téc. mixta, 90 x 110 cm, col. J.Mª. Sicilia



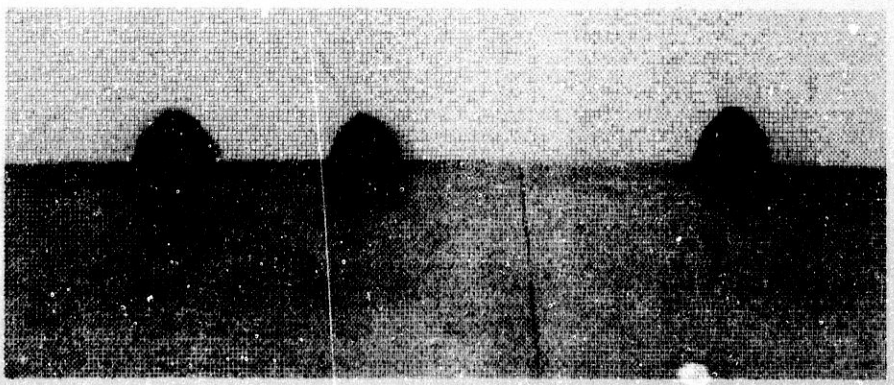
Il 6, Pinocho, 1988, Conté sobre cartón, serie de 16 dibujos, 116 x 89 cm.



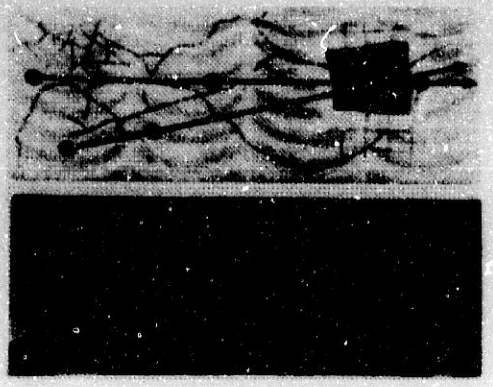
Il 7 , Pas de Masque, 1988, Téc. mixta, 90 x 84 cm.



Il 9 , Carrying V, 1992, Hierro, 120 x 150 x 150 cm.



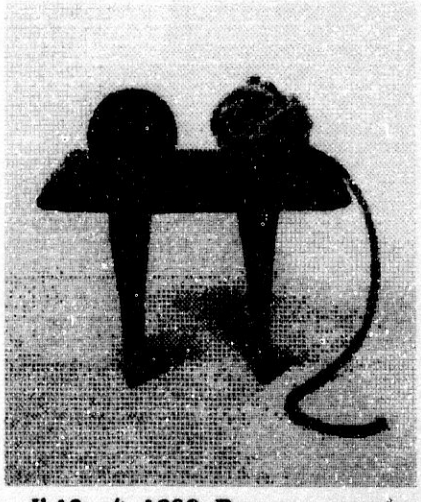
Il 8, s/t, 1989, Bronce, 15 x 19 x 14 cm, col. Fernando Meana.



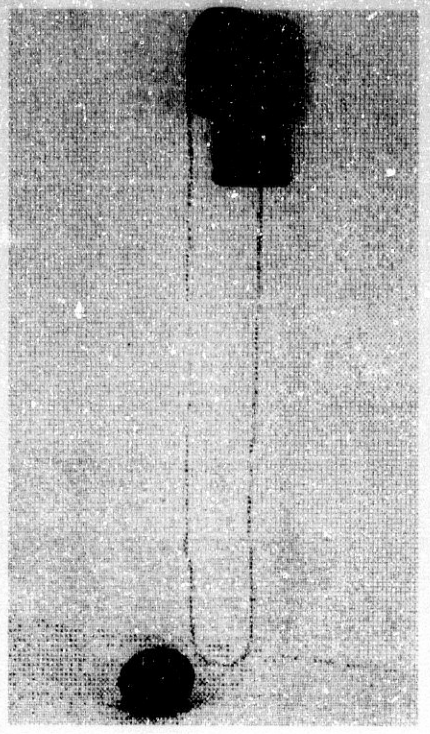
Il 10, Octubre-Octubre, 1987, Téc. mixta sobre tela, 152 x 164 cm, col. Marga Paz.

Il 12, Paseo del amigo, 1993, Hierro, 120 x 20 x 4 cm.

Il 11, La guerra secreta II, 1987, Téc. mixta, 165 x 140 cm.

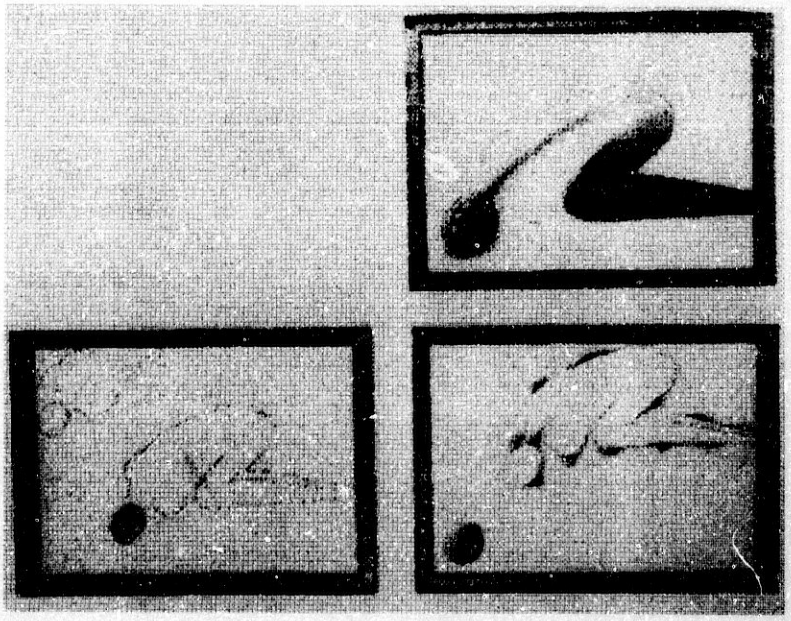


Il 13, s/t, 1989, Bronce y cuerda, 20 x 15 x 25 cm.

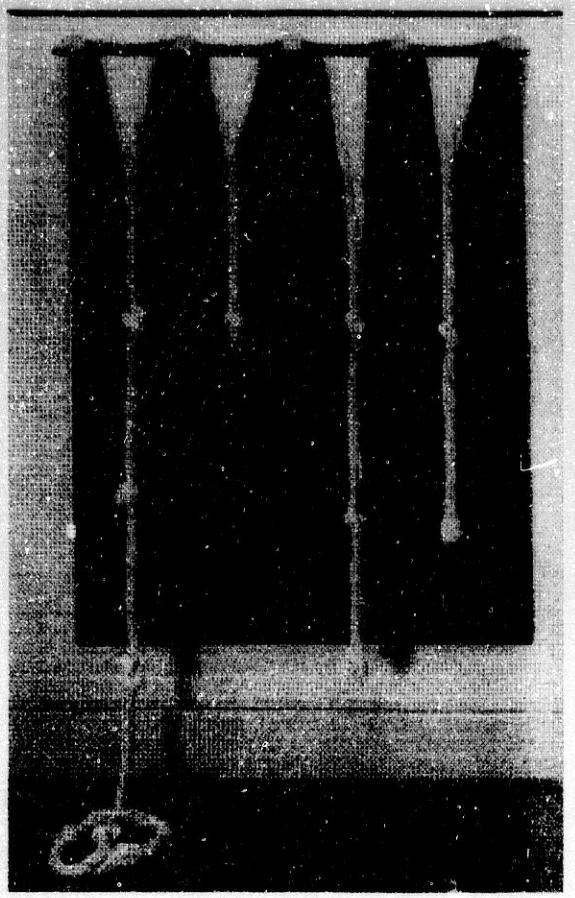


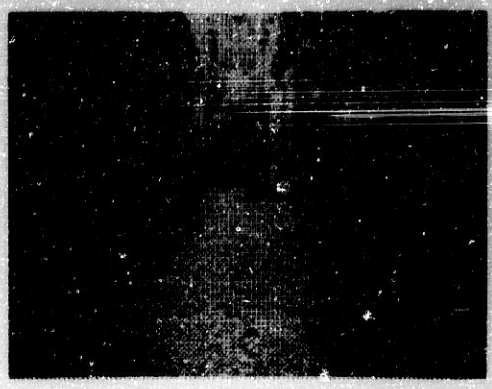
Il. 35, s/t, 1991, Bronce y cuerda,
156 x 21 x 21 cm., 3'18 de radio.

Il. 37, s/t, 1989, Técnica mixta sobre papel,
57 x 78 cm.



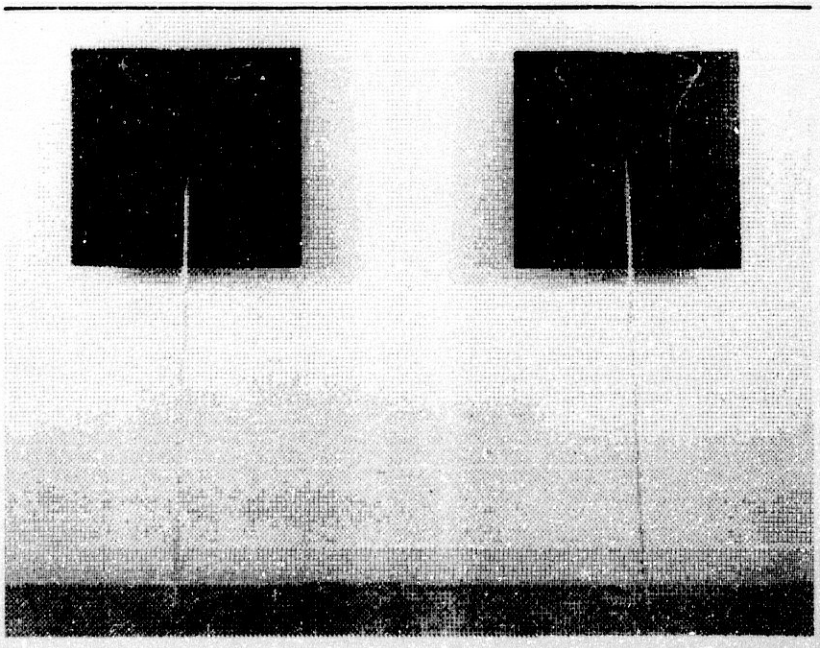
Il. 36, s/t, 1989, Técnica mixta sobre papel, 59 x 73 cm. cada uno.



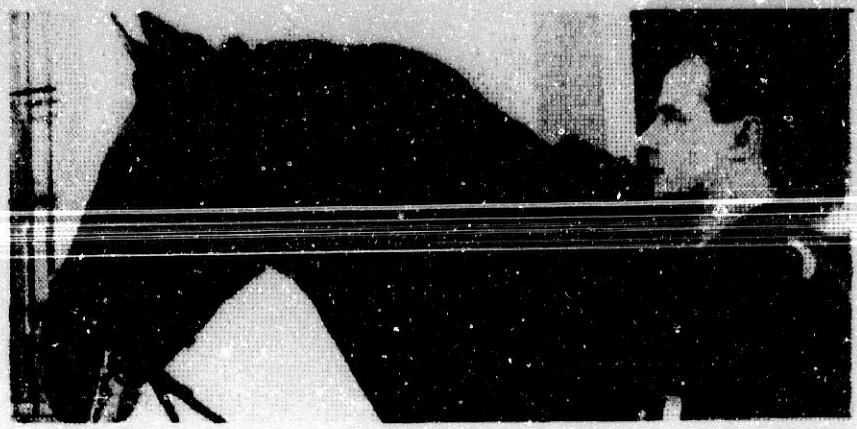


Il. 38, Fotografia de acción s/t, 1975, Barcelona, Fotografia Alberto Lladó, 30 x 40 cm.

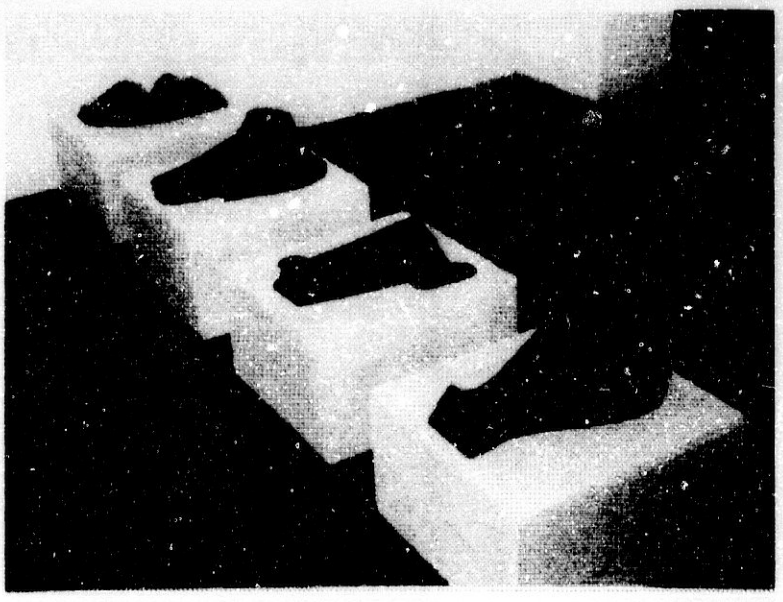
Il. 39, Four provisional suicides, 1989, Hierro y algodón, 166'3 x 100'3 x 85 cm.



Il. 40, Aunque bajo el temor, 1990, Óleo, hierro y madera, 220 x 82 x 12'5 cm.

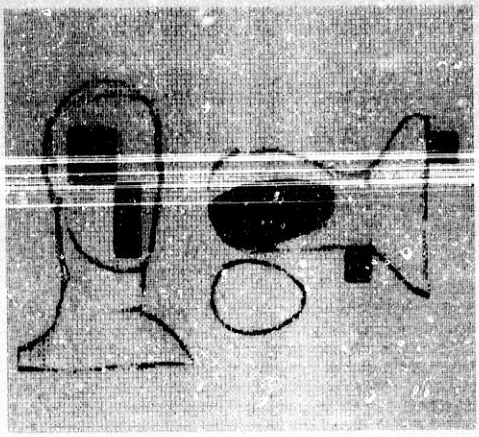


Il 14, s/t, 1987, Catalogo de la Galeria Barbara Farber.

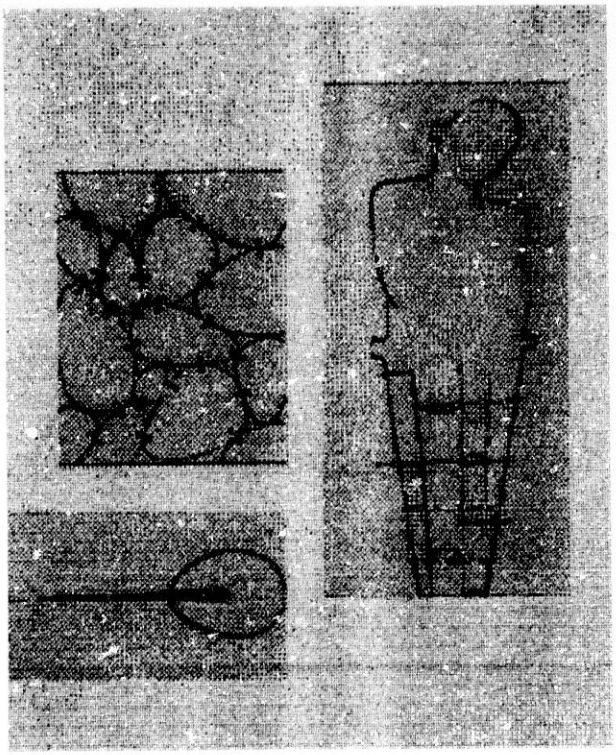


Il 16, Santos, 1988, Cuero, 33 x 27 x 7,5 cm.

Il 15, El Nido, Festival de Arte Sonsbeek`93, Mayo-Junio, 1993.

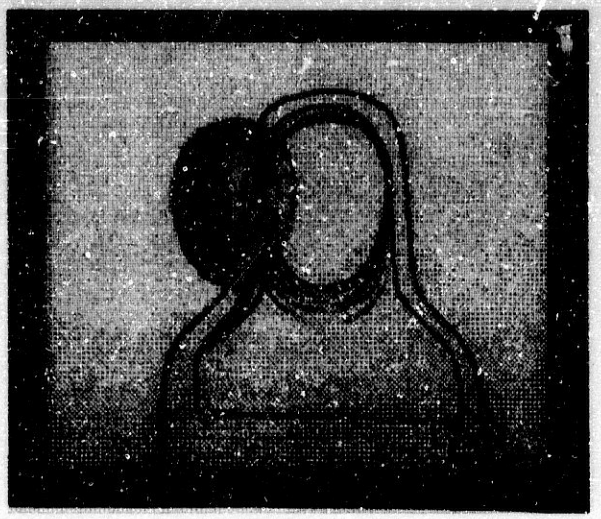


Il 17, Detrás del rostro I, 1988, conté sobre papel, 70 x 96 cm.

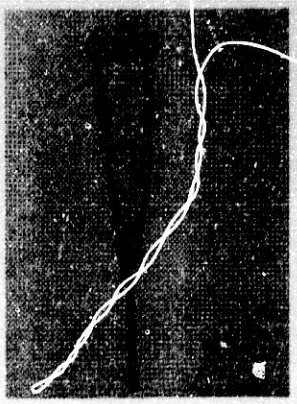


Il 18, s/t, 1988, Téc. mixta sobre papel, 86 x 85,5 cm.

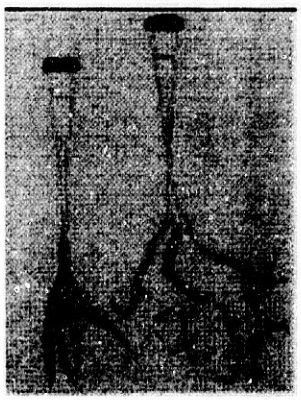
Il 19, Carrying, San Sebastian, Septiembre 1992.



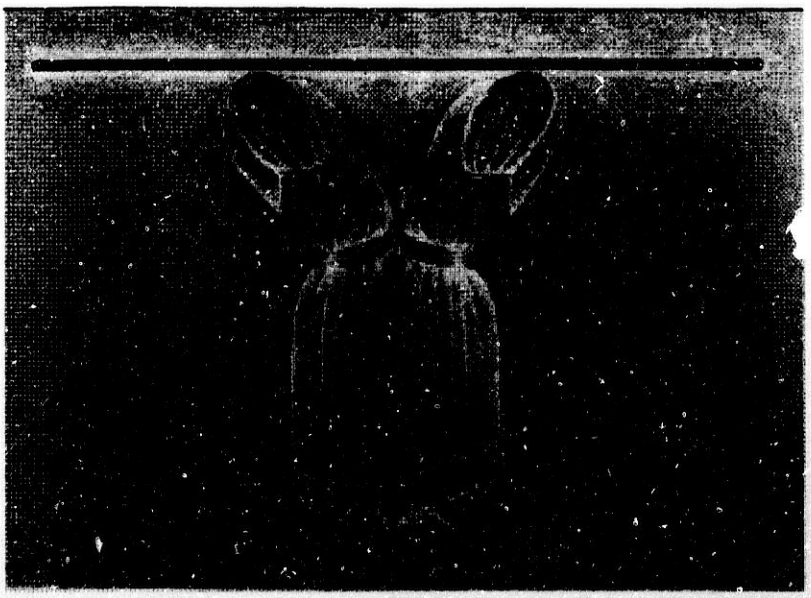
Il 20, s/t, 1989, Téc. mixta sobre papel, 59 x 73 cm.



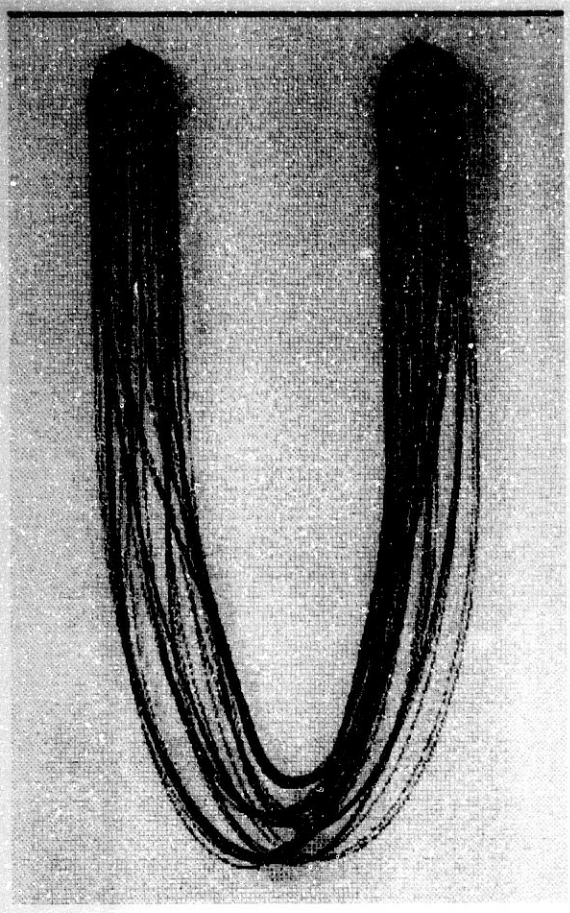
Il 23, s/t, 1993, Rotulador sobre papel, 25 x 32,5 cm.



Il 22, s/t, 1993, Lápiz sobre papel, 25 x 32,5 cm, cada uno.

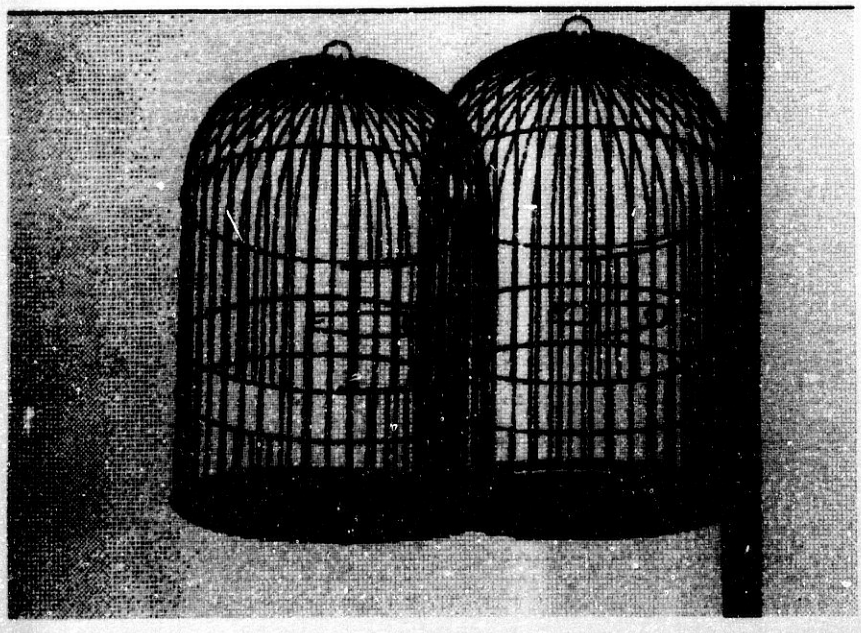


Il 21, s/t, 1990, Conté sobre papel, 124 x 174 cm.

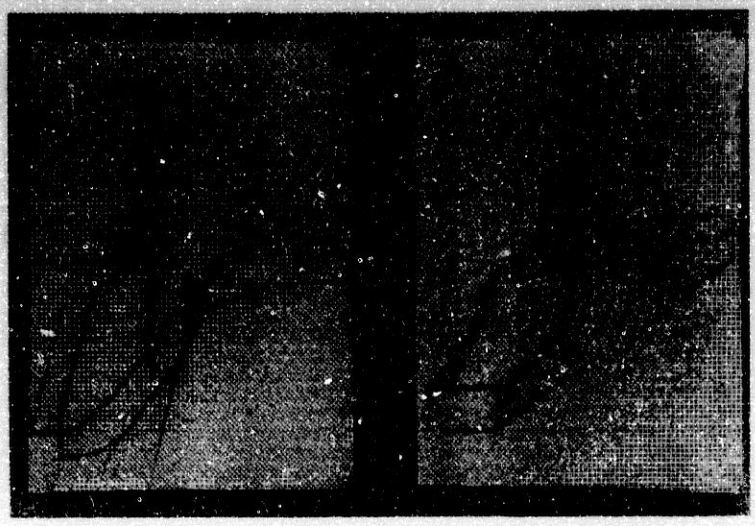


Il 26, Luisa, 1993, Hierro, 230 x 110 x 25 cm.

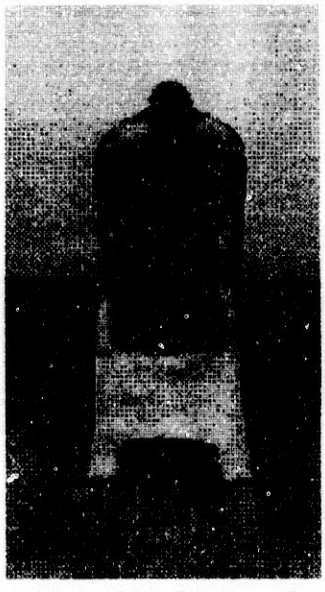
Il 25, s/t, 1993, Lápiz sobre papel, 45 x 50 cm.



Il 24, El bosque, 1993, Hierro, 30 x 60 x 50 cm, La Máquina Española.

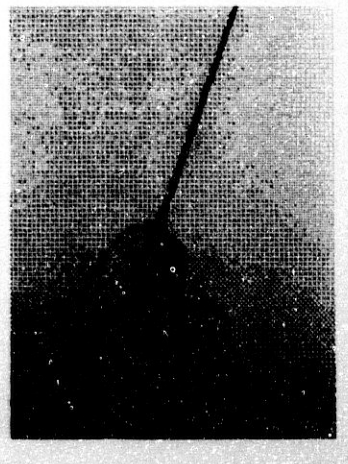


Il 27, Santo con sueño en perfil, 1988, Conté sobre papel, 51 x 38 cm, col. G. Paneque.



Il 28, Maternidad, 1990, Bronce, 45 x 28 x 26 cm.

Il 29, s/t, 1990, Pastel sobre papel,
87,5 x 70,5 cm.

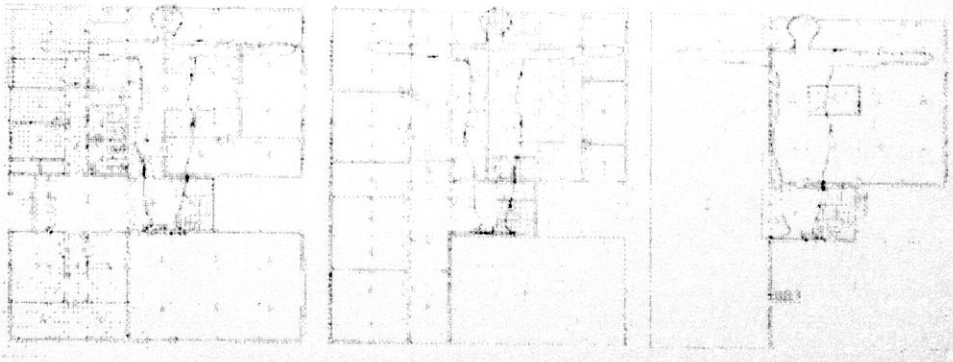


Il 30, s/t, 1990, Pastel sobre papel,
101 x 70,5 cm.

Il. 31, s/t, 1998, Técnica mixta, 34'5 x 25'5 x 11 cm.

Il. 32, s/t, 1989, Bronce,
32 x 24 x 16 cm., Col. Macba

Il. 33, s/t 1989, Bronce,
33 x 21 x 16 cm.

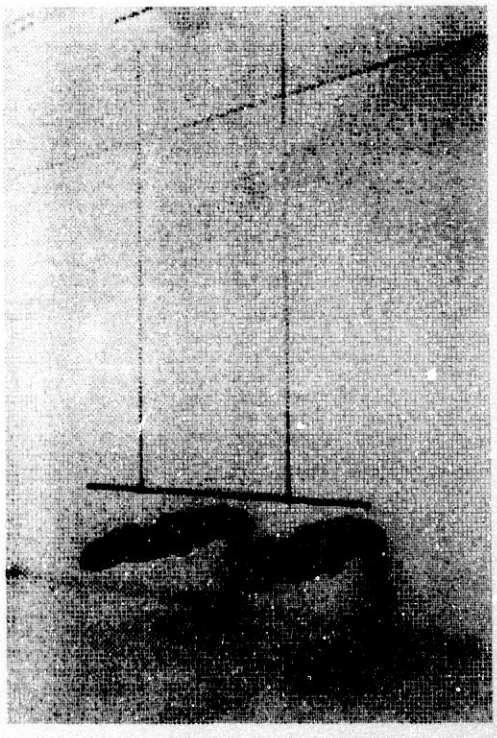


Il. 34, Lo que queda de la idea de Dios, San Sebastián, Agosto, 1992.

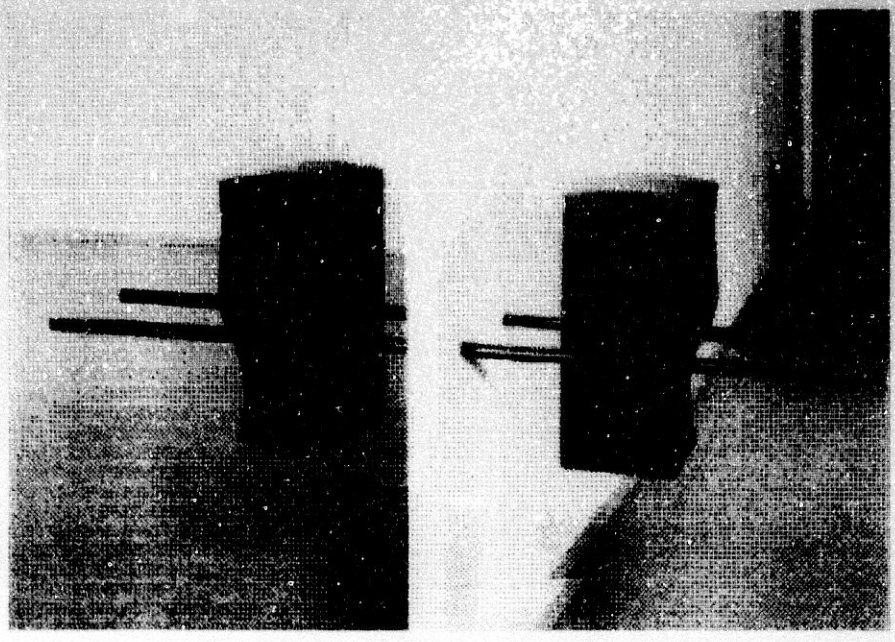
Il. 41, Arma blanca II, 1987, Técnica mixta sobre madera, 97 x 130 cm.

Il. 42, Tarjeta de la Galería Marga Paz de Madrid, 1987.

Il. 43, s/t, 1993, Técnica mixta sobre papel, 32'5 x 25, Col. Georges Pompidou.



Il. 44, s/t, 1990, Bronce y cuerda, 286 x 200 x 136 cm.



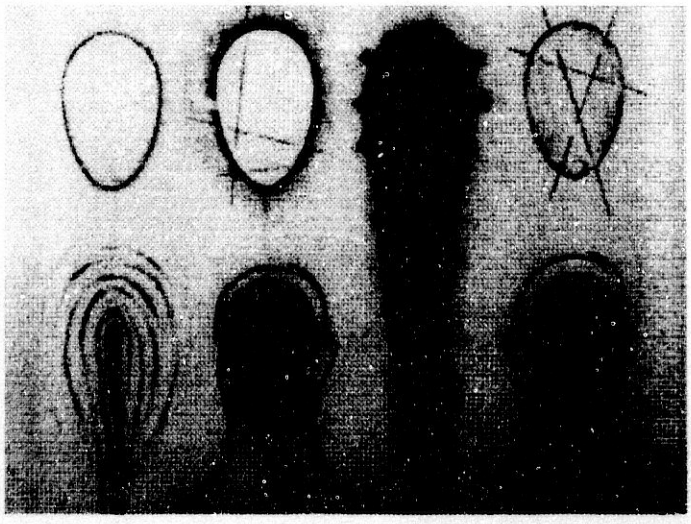
Il. 45, Carrying I, 1992, Hierro, 63 x 200 x 63 cm.

Il. 46, Este río es este río es..., San Sebastián, Julio, 1992.

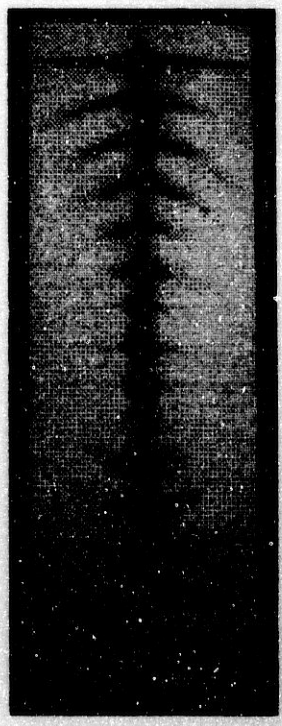
Il. 47, Con o sin tí, 1987, Técnica mixta, 89 x 130 cm.

Il. 48, Pedro, St. Paul's Church, Londres, Edge, 1992.

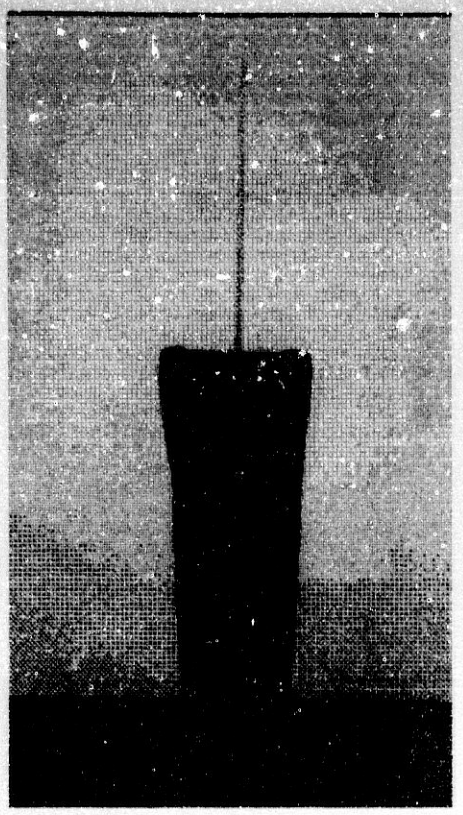
Il. 49, s/t, 1989, Técnica mixta sobre papel, 117 x 44 cm.



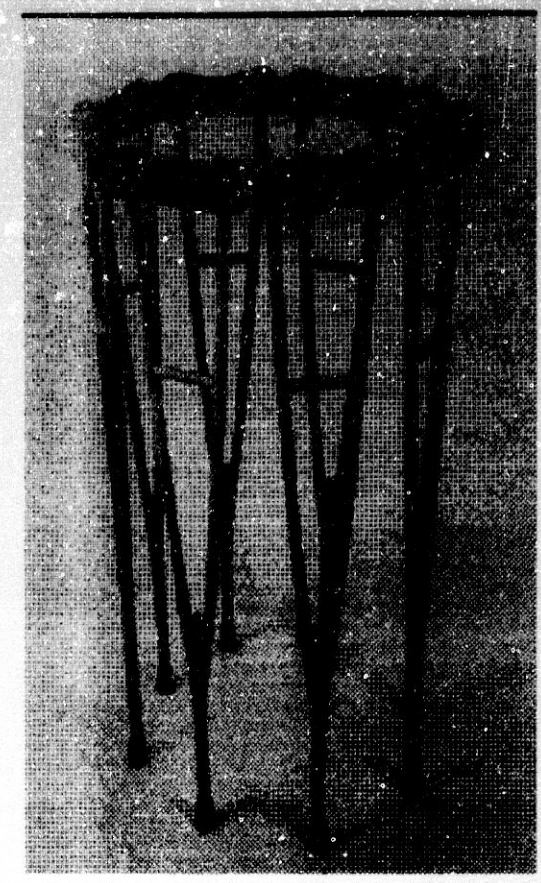
Il. 51, s/t, 1989, Técnica mixta sobre papel, 98 x 155 cm.



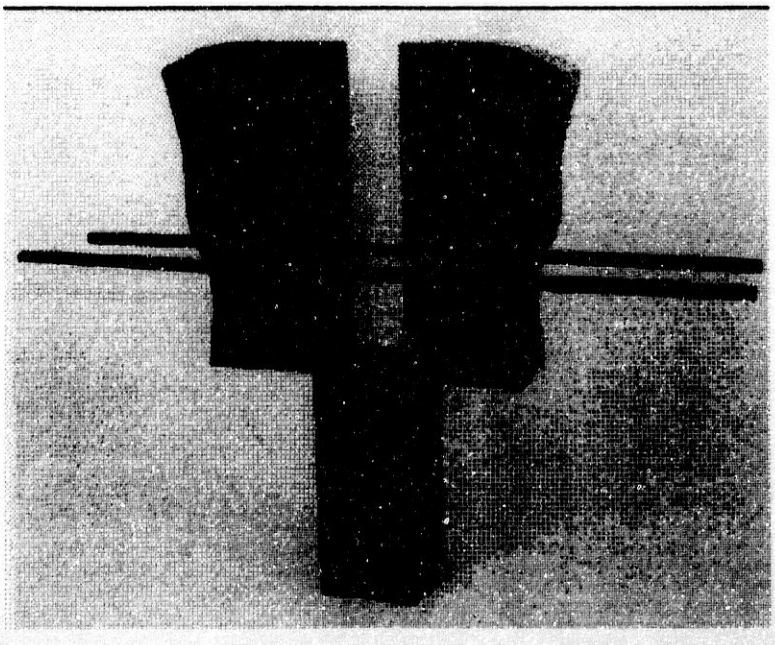
Il. 50, s/t, 1989, Técnica mixta sobre papel, 117 x 44 cm.



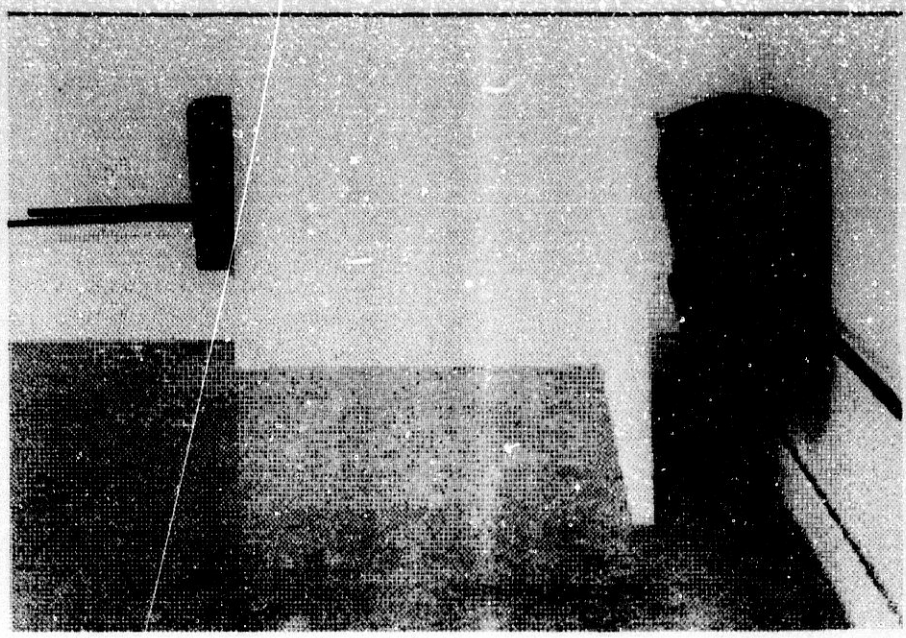
Il. 52, s/t, 1990, Bronce, 147 x 26 x 50, barra 250 cm.



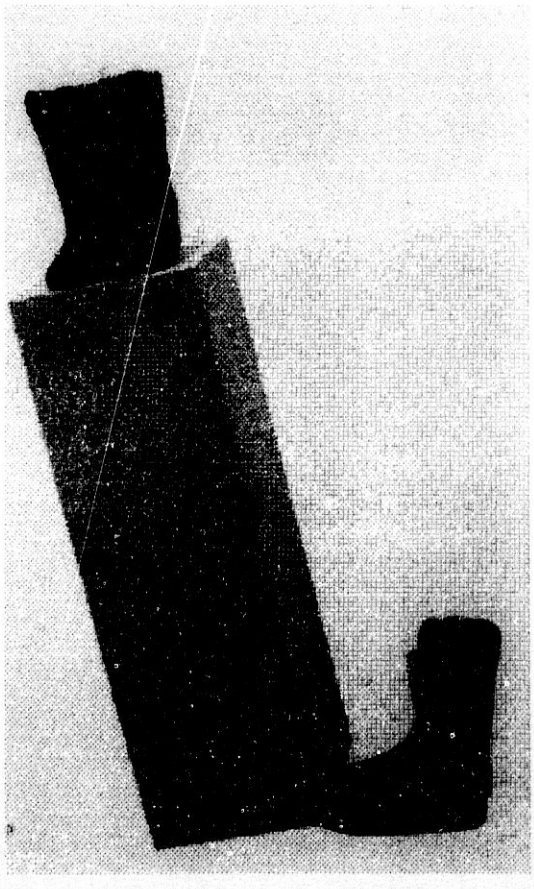
Il. 53, El Nido, 1993, Hierro pintado, 65 x 125 x 65 cm, Col. Fundación Coca Cola.



Il. 54, Carrying VI, 1993, Hierro, 144 x 205 x 35 cm, La Máquina Española.

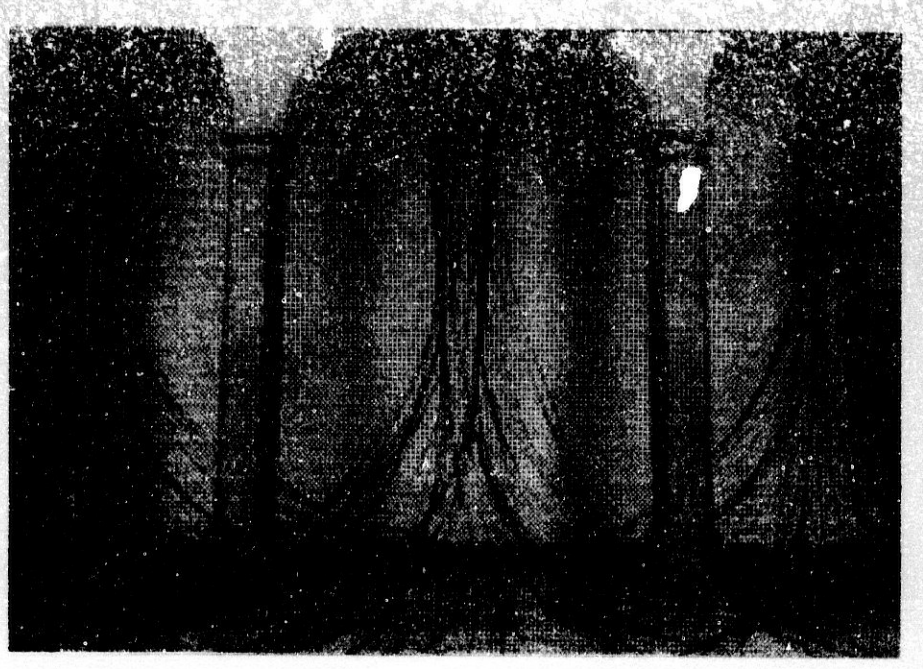


Il. 55, Carrying IX, 1993, Hierro, dos piezas, 92 x 49 x 258 cm.

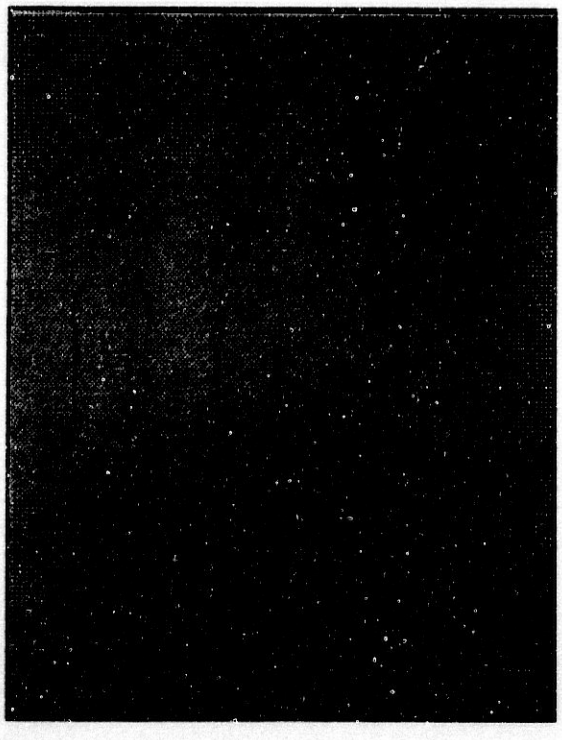


Il. 57, s/t, 1991, Bronce y madera,
110 x 70 x 38 cm.

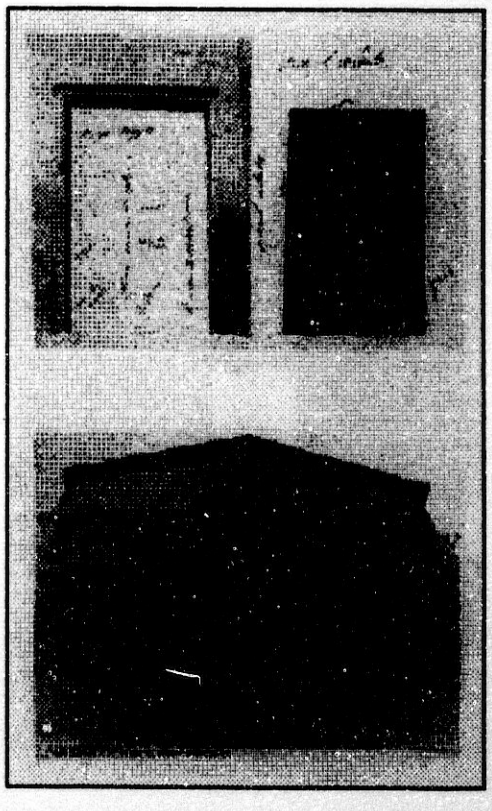
Il. 56, s/t, 1989, Bronce, dos piezas,
22 x 19 x 8 y 25 x 18 x 10 cm.



Il. 58, s/t, 1992, Hierro esmaltado, medidas variables, instalación Edge, 1992, Hospital Venerable Orden III.



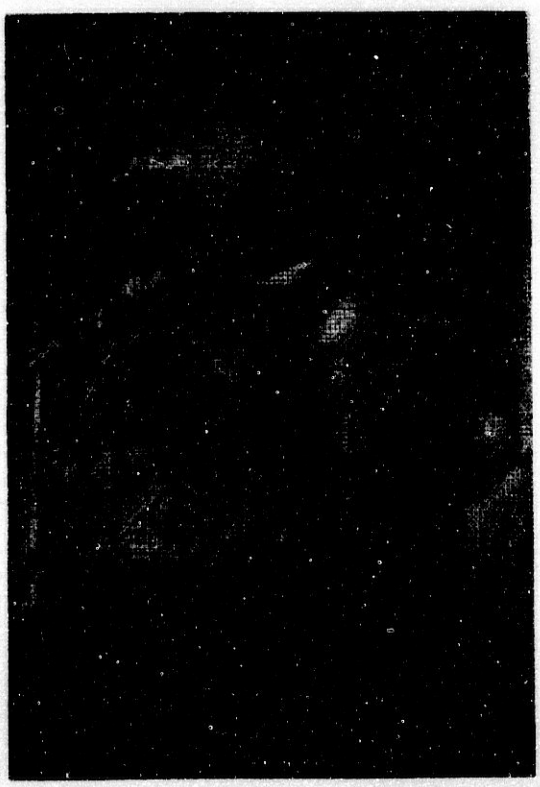
Il. 59, s/t, 1993, Lápiz sobre papel, 25 x 32'5 cm. La Máquina Española.



Il. 60. Fotografía, 1975, Fachada de San Agustín Nuevo, Barcelona, Fotografía Alberto Lladó, 30 x 40 cm.

Il. 61, Alejandría I, 1983, Técnica mixta sobre madera, 120 x 40 cm.

Il. 62, Alejandría II, 1983, Técnica mixta sobre madera, 105 x 40 cm.



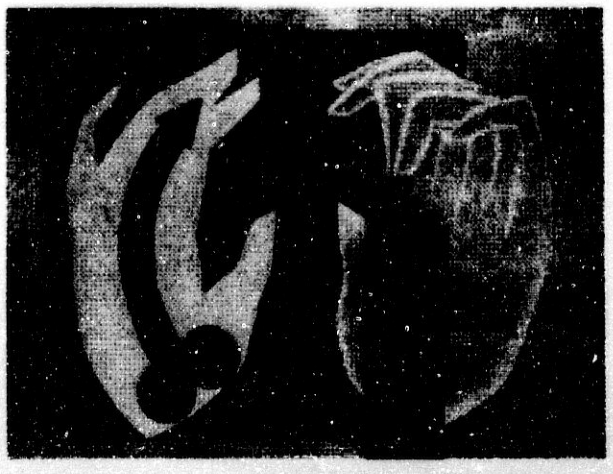
Il. 63, del trópico I, 1983, Técnica mixta sobre madera, 140 x 50 cm.

Il. 64, s/t, Fragmento, finales años 70, Técnica mixta sobre madera, 210 x 200 cm.

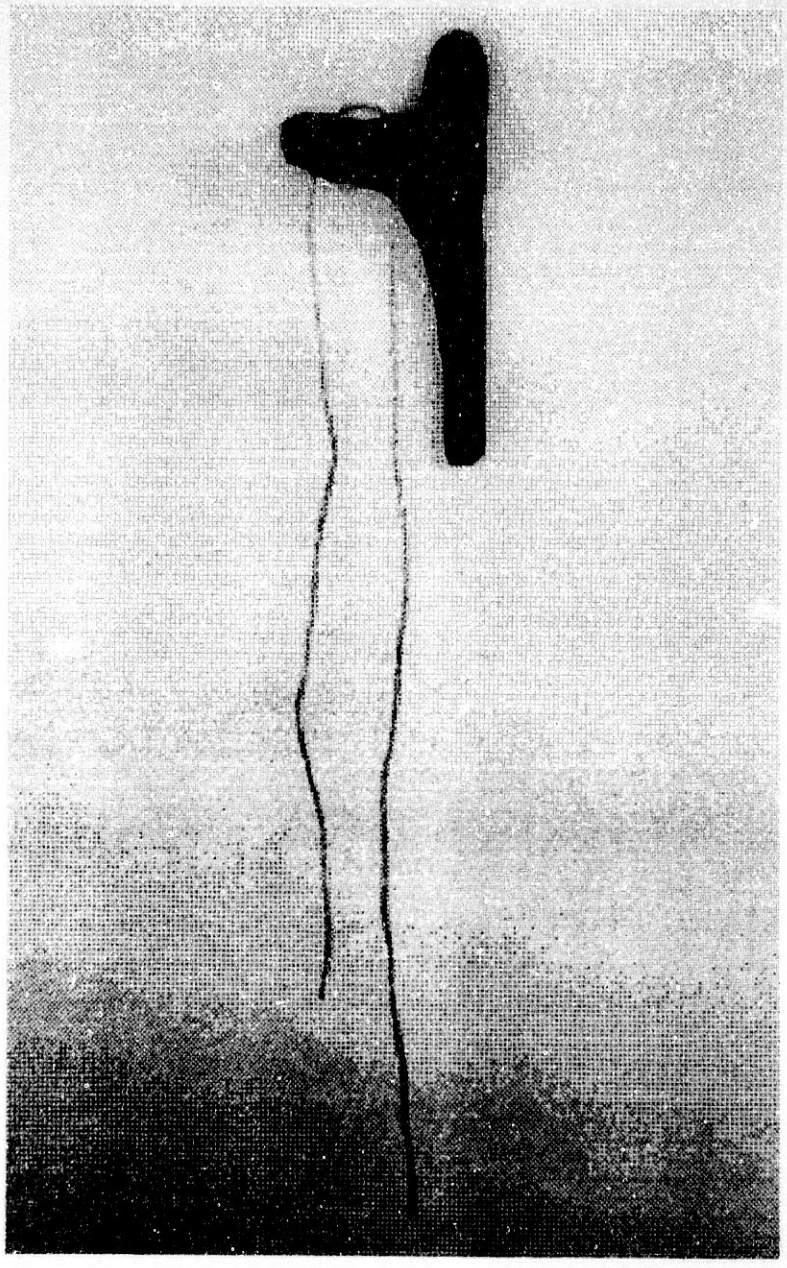
Il. 65, Como hicieron mis héroes, 1986, Técnica mixta, 117 x 73 cm.

Il. 66, The visionary discipline II, 1986, Técnica mixta, 92 x 73 cm.

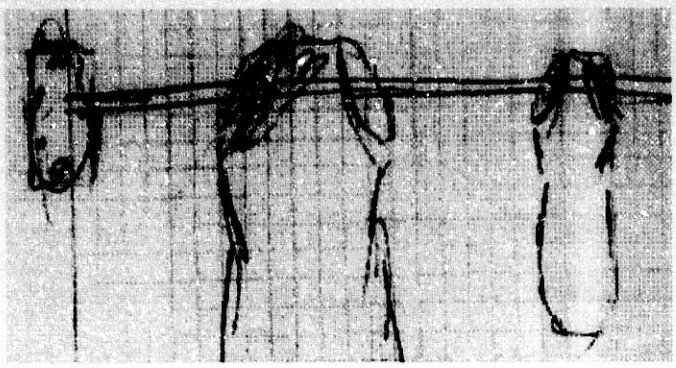
Il. 67, Absenttly, 1987, Técnica mixta sobre tela, 257'5 x 189'5 cm, La Máquina Española.

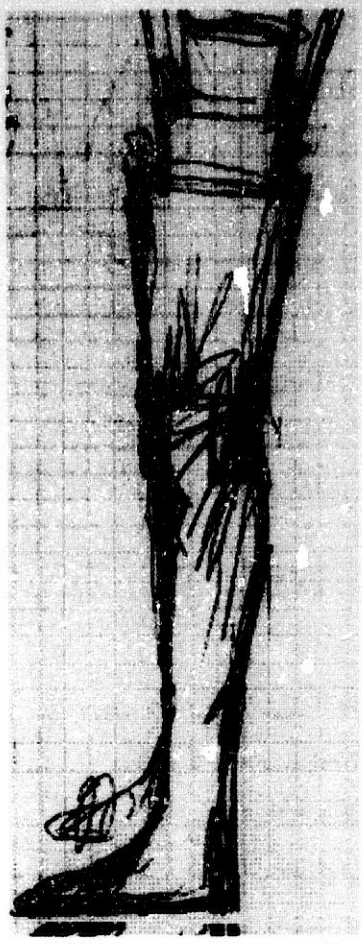


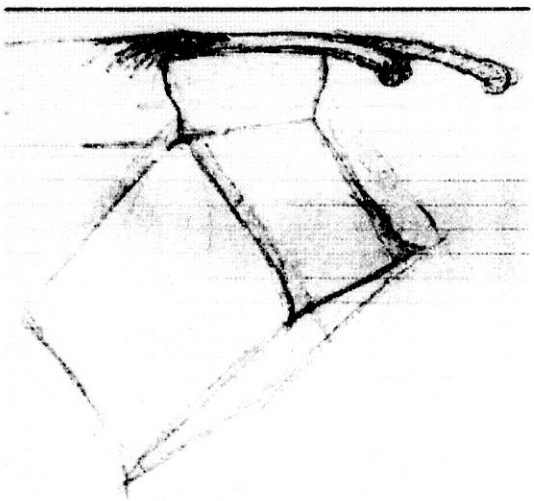
Il. 68, Credo, 1987, Técnica mixta sobre tela, 89 x 110 cm., La Máquina Española.

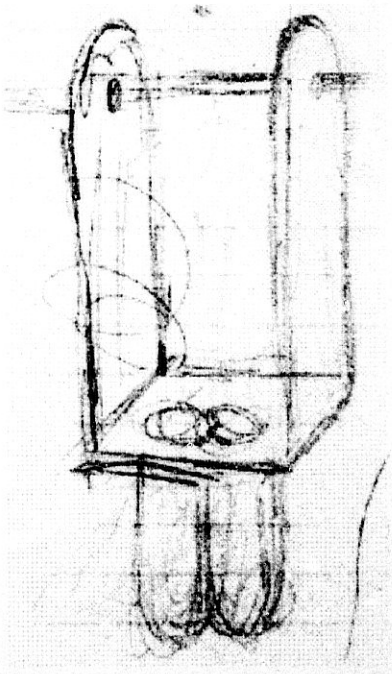


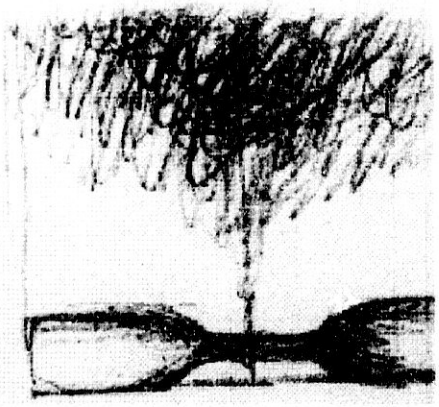
Il. 69, s/t, 1989, Bronce y cuerda, 90 x 17 x 24 cm.











Il. 70, Dibujos preparatorios para diferentes obras, 1991 - 92.

Que conste mi gratitud a D. José González Espaliú por compartir sus recuerdos, a D. José Cobo (Consultores de Arte) por su continua y atenta colaboración, a D. Ángel L. Pérez Villén por sus certeras indicaciones; a Marta Vega del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, a Miren Eraso del Centro Arteleku de San Sebastián, a la Biblioteca del Museo Centro de Arte Reina Sofía y al Espai d'Art de Castellón; a Manolo Serrano y a Marisa Mancilla por su ayuda en los aspectos informáticos; a Dulce, Pepa, Salva, Diego y Mónica por sus correcciones lingüísticas; a Carmen, Pablo y Javier por sus constantes sugerencias; a Carmen Montilla, Inma Luque, Antonio Sillero y Sandra Martínez por acompañarme en esta búsqueda, a José R.N., Eva R.A., familia Serrano y a todos cuantos han contribuido, de una manera u otra, a la realización de esta Tesis.

A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

Quisiera dedicar esta tesis
a Alfonso Masó por su ayuda y confianza,
a Jesús Rubio por su colaboración, apoyo incondicional y su amistad,
a mis padres y hermanos por darme esta oportunidad,
a mis amigas/os por tantas cosas,
y en especial a Cristóbal, por todo lo anterior y mucho más.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN.....1

1.1 HIPÓTESIS.....4

1.2 OBJETIVOS.....6

1.3 METODOLOGÍA.....8

1.4 PLANTEAMIENTOS PREVIOS.....14

1.4.1 La Condición postmoderna.....14

1.4.2 La pérdida de la presencia:

Discurso de lo ausente.....16

1.4.2.1 Centralidad, unicidad y visibilidad modernas.....19

a) Visibilidad.....19

b) El cuestionamiento de la argumentación lineal....21

1.4.2.2 La experiencia artística: generalidades.....23

1.4.3 Campos afectados.....24

1.4.4 Estrategias desde la autoría.....26

1.4.4.1 El cuestionamiento de la autoría.....29

1.4.4.2 La alegoría.....32

1.4.4.3 El poder de las influencias.....37

1.4.4.4 El contenido y el significado.....44

1.4.4.5 Sobreabundancia significativa.....45

a) El eclecticismo.....46

1.4.5 La obra modificada.....49

1.4.5.1 Proceso significativo.....49

1.4.5.2 El Rizoma.....55

1.4.6 Fundamentación del recorrido.....59

1.4.6.1 Modificaciones en la aproximación.....61

1.4.6.2 Apuntes para el recorrido.....64

1.4.6.3 Puntualizaciones previas.....70

2..ENTORNO CONCEPTUAL.....73

2.1 EL CUERPO: RECORRIDO POR SUS OBRAS Y APORTACIONES.....75

2.2.1 La excusa corporal.....76

2.1.2 El cuerpo como fundamento del individuo.....78

2.1.3 El aislamiento del individuo.....82

2.1.4 Proceso de separación.....83

2.1.5 La identidad.....88

2.1.6 La producción cultural como sistema de identificación.....91

2.1.7 Fisuras de la identidad.....93

2.1.8 La presencia de la enfermedad.....96

2.2 EL CUERPO ENFERMO: PROPUESTAS DE PEPE ESPALIÚ.....106

2.2.1 Introducción.....106

2.2.2 Causas de exclusión.....107

2.2.3 La relación traumática con el mundo.....111

2.2.4 La enfermedad:
Ruptura de la relación con lo externo.....114

2.2.5 La construcción de la identidad.....115

2.2.6 La manifestación pública de la sexualidad como fundamento de la identidad.....116

2.2.7 Consideraciones en torno al cuerpo enfermo.....125

2.2.8 Vuelta a lo real.....127

2.3 LA ENFEREMEDAD SOCIAL.....132

2.3.1 Reflexiones sobre la identidad.....133

2.3.1.1 El cuerpo desposeido: Objetos sin función.....135

2.3.1.2 Imágenes despojadas.....136

2.3.1.3 El poder de la sobra: El doble.....139

2.3.1.4 Renuncia a la identidad: El anonimato.....142

2.3.1.5 La presencia de las máscaras y el disfraz.....144

2.3.1.6 El aislamiento y la desposesión.....149

2.3.2 El Rostro.....150

2.3.2.1 Mecanismos de defensa: Las máscaras.....154

2.3.2.2 El resto.....156

2.3.2.3 Las cicatrices.....160

2.3.2.4 El sadomasoquismo.....166

2.3.2.5 Estetización del sufrimiento.....170

2.3.2.6 La religión.....174

2.3.2.7 Apuntes del psicoanálisis.....178

a) La repetición.....180

b) La circularidad.....182

c) El fluir del deseo.....183

2.3.3 La experiencia artística.....186

2.4 LA ENFERMEDAD CORPORAL.....192

2.4.1 La estrategia seguida.....193

2.4.1.1 La inclusión del enfermo:

Otros aspectos de la enfermedad.....196

2.4.1.2 Políticas de la representación.....198

2.4.1.3 El discurso marginal.....200

2.4.1.4 La negación de la palabra.....203

2.4.1.5 Ruptura de los límites.....205

2.4.2 El sida en el arte:

Propuestas artísticas desde la enfermedad.....208

2.4.2.1 La identidad compartida:

La necesidad y la dependencia del otro.....210

2.4.2.2 El cuestionamiento de la individualidad.....216
2.4.2.3 El reencuentro con lo excluido.....219
2.4.2.4 La experiencia artística como sistema de reconciliación.....223

2.5 LA ESCULTURA SOCIAL.....229

2.5.1 Influencias de J. Beuys.....230
2.5.2 Presencia de otras influencias.....238
2.5.3 Análisis de las acciones realizadas.....243
2.5.4 El espacio de la enseñanza.....259
2.5.5 El acceso a lo público.....263
2.5.6 Consecuencias: Los límites de lo privado.....266

2.6 ESTRATEGIAS DESDE EL SIDA.....269

2.6.1 Estrategias españolas.....269
2.6.2 Estrategias internacionales.....278
2.6.3 Principales diferencias entre ambas estrategias.....285
2.6.4 Consecuencias de las estrategias frente al sida: El cuestionamiento del espacio museístico.....290

2.7 LOS LENGUAJES DE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA: CAMPOS CONTAGIADOS Y EXPANDIDOS.....296

2.7.1 El ensimismamiento moderno.....299

2.7.2 Límites difusos en el discurso de Espaliú.....308
2.7.3 Campos contagiados en el discurso de Espaliú.....312

2.7.3.1 Obras en soporte soporte bidimensional.....314
2.7.3.2 Obras en soporte fotográfico.....318
2.7.3.3 Obras en soporte escultórico.....323
2.7.3.4 Lo social como soporte.....326
2.7.3.5 Obras en soporte literario.....333
2.7.3.6 El campo expandido de la crítica.....343

3. LA SITUACIÓN ESPAÑOLA.....355

3.1 EL CONTEXTO ESPAÑOL: CONFUSIÓN Y DIVERSIDAD.....357

3.1.1 Algunos rasgos generales.....361
3.1.2 Efectos de la política artística seguida.....366
3.1.3 El auge del panorama artístico.....371
3.1.4 Influencias internacionales.....375
3.1.5 El paso de la pintura como lenguaje totalizador a la escultura.....378
3.1.6 Convivencia generacional.....383
3.1.7 El deseo del cambio: Un sentimiento a la espera.....384
3.1.8 Después del entusiasmo.....389

3.2 RECORRIDO POR EL DISCURSO ARTÍSTICO DE PEPE ESPALIÚ...392

3.2.1 Unos comienzos olvidados.....392
3.2.2 Barcelona: Las puertas al exterior (París).....396

3.2.2.1 Principales influencias.....397
3.2.2.2 Aproximaciones a la experiencia artística.....404
3.2.3 Análisis de sus primeras propuestas pictóricas.....410
3.2.3.1 Posicionamiento adoptado frente a la experiencia artística.....414
3.2.4 La revista Figura.....416
3.2.5 El Núcleo sevillano.....419
3.2.5.1 El grupo de la Máquina Española.....422
3.2.5.2 Los componemtes de la Máquina.....429
3.2.5.3 Algunos rasgos comunes: El discurso en torno a la imagen.....433
3.2.5.4 Espaliú: El cuestionamiento a través de la creación.....438
3.2.6 Principales propuestas de su trayectoria.....445
4. CONCLUSIONES.....469
4.1 EN TORNO AL ANÁLISIS SEGUIDO.....471
4.2 EN TORNO A LAS REFLEXIONES SOBRE LO CORPORAL.....475
4.3 EN TORNO A LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA.....479
4.4 EN TORNO A LA UBICACIÓN.....484
4.5 ÚLTIMAS CONSIDERACIONES.....485
5. LISTA DE ILUSTRACIONES.....489

6. BIBLIOGRAFÍA.....493

6.1 BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....493

6.2 CATÁLOGOS GENERALES.....504

6.3 CATÁLOGOS REFERENTES A PEPE ESPALIÚ.....505

6.4 ARTÍCULOS GENERALES.....510

6.5 ARTÍCULOS ESPECÍFICOS DE ESPALIÚ: REVISTAS.....516

6.6 ARTÍCULOS DE PRENSA.....527

6.6 DOCUMENTOS AUDIOVISUALES.....542

1.INTRODUCCIÓN

"Nunca ha estado la mar tan abierta"

F. Nietzsche

En este final de siglo estamos asistiendo a una sucesión ininterrumpida de acontecimientos y manifestaciones culturales. La producción artística ha llegado a alcanzar un ritmo vertiginoso, concurriendo y conviviendo los más diversos planteamientos y posicionamientos.

La experiencia artística ocupa demasiados espacios, excesivas páginas. La producción artística hace un ruido descomunal. Quizás, lo mejor sería callar y no decir nada más[1]. Extraño lugar el discurso para pedir silencio.

Intentar atender a cada uno de los eventos artísticos, se presenta como una tarea bastante complicada para el individuo contemporáneo que, ante la diversificación de tendencias y propuestas, a duras penas puede llegar a profundizar en cada uno de los innumerables discursos artísticos que componen este magma.

---

[1]Con relación a este sentimiento ver Hugo von Hofmannsthal, **Carta de Lord Chandos**, Col. de Arquitectura nº2, dirigida por Marcià Codonachas, J. Quetglas y J. Mª Torres, Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1992.

La mayor dificultad en realidad no viene dada por el gran número existente de propuestas. En cada una de ellas, el individuo no sólo se enfrenta al objeto físico en cuestión -incluso en muchos casos ni siquiera existe el acercamiento físico, el contacto directo con la obra, ya que éste queda, en ocasiones, reducido a la contemplación de su reproducción en el catálogo pertinente[2]- sino que el receptor se encuentra a su vez con los diversos textos que acompañan a la obra: desde las lecturas realizadas por la crítica hasta la difusión de los planteamientos del pensamiento del autor.

Éstos terminan por mediatizarnos -queramos o no- en nuestro contacto individual con la obra, ya que no sólo se añaden, sino que se les superponen, condicionando posteriormente nuestra experiencia.

Si hasta ahora las teorías tradicionales permitían una relación más estricta entre el significante y su significado, en las últimas décadas han surgido determinados posicionamientos que permiten al significante estar disociado de un único y autónomo significado. A ello habría que sumarle -entre otras consideraciones- la utilización de estrategias alegóricas y el cuestionamiento de la autoría, a través de la apropiación. Todo ello ha producido confusión y dispersión en las lecturas de la obra, reclamadas y propuestas en ocasiones por parte del autor.

Además nos encontramos ante un producto formal desubicado con respecto a una trama reflexiva. Desplazado del discurso personal al que pertenece y que en un alto grado desconocemos.

Al individuo contemporáneo no parece importarle demasiado estas dificultades, y continúa enfrentándose a cada una de las obras por separado.

Pensemos por un momento la cantidad de obras que ante nuestros ojos pueden

[2]La contemplación de la obra a través de su reproducción en el catálogo ocurre también con algunas propuestas del Land Art, Boddy Art, y diversas acciones de carácter efímero.

sucederse en cualquier exposición en la actualidad, y el número de eventos artísticos que cada día se dan en el mundo. En ellos esperamos que la obra desvele sin más su secreto, mostrándose al espectador sin requerir el más mínimo esfuerzo por su parte.

De este modo, la experimentación artística se habría reducido a digerir la información o el contenido que cada obra nos propone. No sería más que atender visualmente a sus características formales. Tanto es así que, en ocasiones, podríamos decir que la imagen representaría y sustituiría a la obra, ya que entendemos que aquello que se nos pretenda decir aparecería a la vista y sería rotundamente palpable.

Pero el conocimiento artístico no se puede reducir al "re-conocimiento" de la imagen que posee la obra. El "re-conocimiento" visual es un paso en el conocimiento de la obra de arte, pero no podemos considerar que el análisis empírico quede como el único. Y es que, en cierto modo, los *mass-media* nos han reforzado este hábito, ya que en ellos todo aparece a los ojos del espectador en un primer plano. Todo aquello que -supuestamente- nos interesa se nos muestra en primera página y a todo color, presentando -sin prejuicio alguno- los más increíbles detalles y sin que nada quede oculto.

Mientras tanto, nuestra situación histórica está propiciando desde hace ya décadas, nuevas posturas en el terreno artístico. La obra de arte se convierte en mero soporte del pensamiento, en espejismo que oculta sus intenciones tras las pátinas brillantes.

Sírvanos de ejemplo la advertencia de J.V.Aliaga sobre el discurso de Pepe Espaliú: *"Baldía es la tarea de quien pretenda diseccionar este corpus de ideas en ordenadas pautas, en líneas rectas, en planos fijos, en etapas separadas. La obra de Pepe Espaliú, no lo permite. Estamos ante un yacimiento, al que hubieran entrado a saco, desordenando las pistas, esparciendo las cenizas y los restos y, sin embargo, por encima de otras consideraciones, el yacimiento es el mismo y los distintos estratos o*

niveles que felizmente removieron son huellas de un mismo artista. En todos los estratos respira un mismo sentimiento"[3].

En mitad de este murmullo quisiéramos proponer un recorrido analítico por las propuestas de Pepe Espaliú. Pero ¿de qué modo podríamos detenernos a conocer y analizar el discurso de un autor en la actualidad?

¿De qué modo podemos acercarnos a comprender el sentido de unas muletas abandonadas en la pared o de unas extrañas formas de cuero dejadas sobre unas peanas (Il. 2 y 3)?

1.1 HIPÓTESIS.

Por diversos motivos el tipo de relación armoniosa y pasiva entre la obra y el espectador -en la que ella evidenciaba su decir a primera vista e imponía un acercamiento determinado- viene desde hace tiempo modificándose, o al menos, avisando de que todo lo que una obra contiene y propone no es siempre visible, evidente y axiomático, como hasta ahora nos proponía parte de la tradición artística.

Esta modificación en el discurrir de la obra de arte es perceptible en los tres niveles que componen la experiencia artística:

a) El autor ha renunciado conscientemente a la obligatoriedad de que sus propuestas respondan a una sola y única verdad, entendiendo que incluso el silencio de ésta es un camino abierto. Para el creador, la obra se convierte en el lugar en el que convergen diferentes temáticas. Su obra es plural en contenidos y propuestas, e incluso

[3]Juan Vicente Aliaga, "Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú", Rev. Acción Paralela: Ensayo, teoría y crítica de la Cultura y el arte contemporáneo nº1, Mayo, 1995, pág. 30.

pueden permanecer algunos de ellos meramente insinuados. El artista contemporáneo es libre de no dejar todo dicho, de no cerrar los caminos interpretativos de la obra, o de no evidenciar sus intenciones, como estrategia seguida para su no agotamiento. La experiencia artística se convierte en mero soporte del pensamiento.

b) No existen los fundamentos necesarios que permitan una relación más clara del significado con el significante en la obra de arte actual. Este enlace ya no es tan evidente, por lo que la obra se presta a la polisemia.

c) El conocimiento de ésta se presenta como tarea complicada para el espectador. Éste debe ser el encargado de encontrar fórmulas interpretativas que le ofrezcan caminos de entrada a la obra. El espectador se convierte en parte imprescindible para la aparición del significado de la obra, llegando incluso a tener la posibilidad de ampliar el campo semántico.

Al ser conscientes de estas modificaciones en gran parte del arte contemporáneo -variación que responde a unas características algo más complejas que afectan a otros campos- bajo nuestro punto de vista ello requiere de un nuevo posicionamiento del espectador para el análisis de la experiencia artística.

Si *"el arte no invoca ya los poderes de lo eterno, de la verdad o lo inmutable: sino la fulgurante puesta en evidencia de su implenitud, de su abertura y aplazamiento, de su impresencia"*[4], es tarea del receptor configurar su propia vía de acercamiento a la experiencia artística, ya que la obra actual -y en concreto la de Pepe Espaliú- permite y reclama diversos enfoques y lecturas.

Esta tesis surge de la creencia de que nos es posible establecer un análisis del discurso artístico de Pepe Espaliú desde nuestra condición de receptor. Esto quiere

---

[4] J.L.Brea, catálogo de la exposición **Los últimos días**, Pabellón de España, Exposición Universal, Abril-Mayo, Sevilla, 1992, pág.22.

decir que la condición actual del arte permite al espectador configurar su propia vivencia ante la obra de arte, y requiere una postura activa y comprometida por su parte. Una actitud que se aleja de posicionamientos tradicionales, en los que la única función de éste era la de asumir los caminos impuestos por la obra -y por su creador-.

Bajo la convicción de que *"el fin de la interpretación no es el mundo que dio lugar a la obra, ni el lector o el autor original, sino el mundo configurado a partir del texto por un lector concreto y actual"*[5] nuestro estudio quiere ser una muestra de la relación dialéctica entre obra y espectador.

Tomando siempre como referencia las propuestas plásticas, en nuestra investigación atenderemos tanto a las intenciones del autor y a las aportaciones de la crítica, como a las propias exigencias y necesidades de nuestra argumentación.

Este trabajo quiere distanciarse de las distintas exigencias habituales que privilegian al "creador" sobre el receptor -que obligaban a considerar la obra de arte como una imposición inalterable- y proponer un análisis de la experiencia artística de Pepe Espaliú más acorde -y respetuoso- con sus propias características.

1.2 OBJETIVOS.

Desde estos supuestos, nuestro verdadero objetivo será llegar a proponer una investigación de las propuestas artísticas de Espaliú, a través de un recorrido por sus reflexiones en torno a la construcción corporal -atendiendo a la problemática de la enfermedad y la configuración de la identidad- y sobre la experiencia artística como sistema garante de identificación y cuestionamiento.

---

[5]**Maurizio Ferraris, Apéndice de Historia de la Estética de Sergio Givone, Col. Metrópolis, Ed. Tecnos, Madrid, 1990, pág. 197.**

Para poder llegar a conocer el discurso artístico de este autor -a través de nuestro propio recorrido- deberíamos también fundamentar la posibilidad de llevar a cabo este análisis y ubicar este discurso en el contexto español.

Nuestros propósitos -para establecer este estudio- son mostrar algunas de las posibles causas que han propiciado estos cambios en la concepción artística: polisemia, sobreabundancia y ocultación significativa en la obra de arte, etc.; que nos permitan detectar diferentes alteraciones del entorno artístico actual.

De ello podríamos deducir algunos comportamientos del espectador más acordes con esta situación -modificación en la relación obra/espectador- que requeriría por parte de éste la activación de nuevas maniobras aproximativas a las propuestas artísticas.

Pero también podríamos definir un tipo de obra que atienda e introduzca estas modificaciones. Una concepción que permita y posibilite desarrollar las pautas otorgadas al espectador, apuntando así distintas claves a tener en cuenta para el análisis de las propuestas de Espaliú, más acorde con estas alteraciones.

Una vez explicada la postura que adoptaremos en esta tesis, quisiéramos proponer una vía de aproximación y análisis al discurso artístico de Espaliú (a través de la reflexión corporal y la problemática de la enfermedad) que nos otorgue la posibilidad de configurar un esquema conceptual que permita desentrañar el laberinto significativo de sus propuestas.

Un recorrido que nos consienta poder analizar y explicar cada una de sus propuestas: pictóricas, escultóricas, literarias, incluso aquellas que quedaron olvidadas a partir de mediados de los ochenta.

Nuestra investigación pretende proponer un análisis con el que podamos: a)

establecer diversas conexiones tanto entre sus intenciones, declaraciones públicas y las obras resultantes, como entre algunas de las distintas visiones que de su obra se ha realizado; b) entrelazar su discurso con las investigaciones de otros artistas (en torno a la enfermedad, la identidad, etc.); c) analizar el sentido otorgado a la experiencia artística como sistema de cuestionamiento y determinar la postura adoptada por Espaliú ante ella.

Al situar el discurso de Pepe Espaliú en el contexto español, pretendemos determinar algunas características comunes a otras propuestas y establecer diferencias entre su postura y la del resto de autores. Pero sobre todo nos permitirá evidenciar diversas circunstancias que favorecieron ciertos comportamientos (desapego hacia la obra, menosprecio de la técnica, etc.) y algunas actitudes (provocadoras, eclécticas, anacrónicas, etc.) en el discurso de Espaliú.

1.3 METODOLOGÍA.

A partir de la hipótesis propuesta y de los objetivos que pretendemos alcanzar, entendemos que este trabajo intervendrá en tres direcciones.

En los planteamientos previos intentaremos fundamentar la posibilidad de llevar a cabo este tipo de estudio y el modo en el que abordaremos las propuestas artísticas de Pepe Espaliú. Teniendo en cuenta también otros discursos estéticos, atenderemos en este primer momento a las aportaciones y -sobre todo- a las consecuencias derivadas de la instauración de la llamada condición postmoderna, que definiremos como la crisis de la presencia -adquiriendo mayor importancia lo ausente y lo encubierto-.

A través de los trabajos de G. Vattimo, J. Baudrillard, Hal Foster, Steven Connor, Marchán Fiz, F. Jarauta, etc. realizaremos una revisión de las implicaciones deducidas de la implantación de estas nuevas estrategias, en la que cierta corriente del

feminismo (Luce Irigaray, Mercedes Bengoechea y Graig Owens) nos aportarán unos puntos de vista más claros y precisos.

En cada uno de los apartados que se deriven (ruptura de la relación directa entre significado y significante, crisis de la argumentación lineal, de la jerarquización, etc.), intentaremos analizar posibles ubicaciones del espectador, determinando a su vez el papel de activador del significado de la obra; para lo que tendremos en cuenta los trabajos de F. Popper y S. Sontag -entre otros-.

De este modo se podrá desprender una diferenciación en la obra artística más en consonancia con estas enmiendas: cuestionamiento de la autoría, polisemia, sobreabundancia significativa, estrategias alegóricas, evidenciación de las influencias, etc.

Para definir algunas de las características a tener en cuenta en esta concepción de la obra que denominaremos rizomática -en cuanto que otorga al espectador la posibilidad de instaurar su propia lectura y considera a la obra producto de ésta- acudiremos a las consideraciones de U. Eco, G. Deleuze y F. Guattari, Harold Bloom, J.L.Brea, etc.

Todo ello será el preámbulo a un intento por caracterizar un tipo de acercamiento a la obra de arte -más acorde con las nuevas situaciones-, en el que explicaremos el por qué y el cómo podemos realizar esta investigación y algunas de las características propias de las obras de Espaliú. Ya que éstas -al igual que sucede con las de J. Beuys, F. González Torres, Robert Gober, etc.- permiten y demandan una intervención del espectador.

Una vez explicado el modo en el que vamos a proceder y tomando como referencia las propuestas de Espaliú -en las que incluimos sus escritos, declaraciones, etc.- nuestro recorrido partirá de las reflexiones observadas en torno a la concepción

corporal.

La construcción ideológica del cuerpo se convertirá en excipiente adecuado para llegar a proponer un análisis que abarque tanto las propuestas plásticas, como los escritos del autor y las lecturas realizadas por la crítica. De este modo veremos cómo la concepción corporal se presentará imprescindible para la formalización del individuo y su fundamento necesario: la identidad.

Una individualidad entendida como eslabón último del proceso de separación del ser de la naturaleza -en cuanto que se basa en una concepción corporal con límites precisos que lo escinde de lo externo-, que quedará en entredicho con la presencia de la enfermedad, al evidenciar ésta una ruptura en los límites corporales.

Atendiendo a los estudios de P. Saborit, J.L. Brea, Weenks, M. Sendrail, etc., podemos deducir que la enfermedad -desterrada del imaginario colectivo y ubicada en el ámbito de la otredad- se presenta como la ocasión perfecta para reconciliar al ser con lo excluido de este cuerpo imaginario; el espacio adecuado para cuestionar y desorganizar una cultura cuyas leyes se imponen al cuerpo, que paradójicamente convive con una imagen del resto de la existencia donde impera lo indeterminado.

Partiendo de una situación de exclusión -debida a diversas causas y manifestada por Espaliú- comenzaremos un recorrido por su trayectoria artística, que nos llevará a un análisis de la producción, creada bajo una situación de marginación de un mundo en el que no se reconoce.

La producción cultural aparecerá desde los comienzos como respuesta a una situación de fuga, perfilándose como único sistema garante de identificación, en cuanto que permite definir un ser autor. La utilización de la máscara, la importancia del rostro como emblema corporal, la cicatriz como huella de la separación o las relaciones con la otredad, se convertirán en campos predilectos para reflexionar sobre la imposibilidad

de alcanzar la identidad y el reconocimiento en lo social (donde las obras de O. Massota, J. Genet, etc. tendrán bastante que decir).

Todo ello va a llevar a Pepe Espaliú a un aislamiento de lo real que se traducirá en un estar siempre enfermo, que -siguiendo diversos enfoques- interpretaremos como una enfermedad social, en cuanto que la marginación se produce por no poder satisfacer sus necesidades en la colectividad y ante un no reconocimiento de sus leyes -vía que hasta ahora favorecía la identificación entre los individuos-. Una relación traumática con el mundo que será entendida como consecuencia de la imposición por parte del espacio público de las normas y comportamientos privados.

Sólo la experiencia artística aparecerá como el sistema que le facilitará un reconocimiento en lo ajeno. Pero una concepción artística que llega a alejarse de imposiciones tradicionales y que requiere de la intervención y la participación del espectador, como única vía de acceder a la otredad y en la que el autor no llegará a imponer su visión -a modo de monólogo-.

Con la aparición de la enfermedad corporal -el sida- la exclusión forzosa a la que se ve sometido se traducirá en un intento por acceder al discurso público y político como lugar originario del malestar, y en el que las propuestas artísticas sociales favorecerán la aparición de una identidad compartida.

Siguiendo diversas estrategias contra la marginación y el aislamiento del afectado, la construcción pública de la enfermedad -políticas de representación-, la negación de la palabra, etc.; Espaliú demandará una inclusión del enfermo en el espacio público, la necesidad de dependencia y de reconciliación con la otredad, un poder decir el sida, etc.

Todo ello provocará una ruptura de la concepción individual del ser, que será mostrada a través de diversas temáticas: alusiones espirituales suffes y místicas,

relaciones sadomasoquistas, la maternidad, etc.

En esta actitud comprometida, en la que encontraremos resonancias de otros discursos artísticos -J. Beuys, J. Brossa, Act Up- y conexiones con las estrategias seguidas en otros países, nos servirá de muestra para presentar diversas diferencias entre las propuestas nacionales y extranjeras.

Siguiendo en este terreno las investigaciones de A. Cardín, S. Sontag, J. Greenberg, J.V. Aliaga y J.M.G.Cortés, etc; las acciones de Group Material, Gran Fury, The Carrying Society, etc. y las propias propuestas de Espaliú -acciones, talleres, exposiciones, etc.-; expondremos el papel adoptado en el ámbito artístico ante la crisis abierta por el sida y algunas de las consecuencias que de ello se derivan: entre ellas el cuestionamiento del espacio museístico (para lo que nos apoyaremos en los escritos de D. Crimp, M. Expósito, etc.)

Al intentar incidir en las estructuras sociales por medio de la experiencia artística y al poner ésta al servicio de la crisis del sida, el proceso de ensimismamiento seguido en la modernidad quedará desechado por Espaliú. La ruptura de los límites -como podremos ver en sus obras- será el resultado de una implicación del ámbito artístico en su contexto, del que depende y al que quedará relacionado.

El talante que desde los comienzos adopta Espaliú frente al arte entrará en consonancia no sólo con otras propuestas internacionales, sino que conformará un sentir generalizado -investigado por Steven Connor, Rosalind Krauss, etc.- que viene a cuestionar la propia concepción artística. Desde el soporte pictórico hasta el ámbito de la enseñanza, quedarán contagiados y expandidos a campos extra-artísticos.

La ruptura de los límites de la crítica no sólo nos permitirán analizar las propuestas de Espaliú en soporte literario, sino que nos llevarán a un estudio de las principales lecturas realizadas de su trabajo (J.V.Aliaga, J.L.Brea, M.Clot, S. Morgan,

A. Searle y A.L.Pérez Villén) que nos evidenciarán distintos enfoques que -en parte- han llegado a definir y mediatizar sus propuestas.

Si hasta aquí el camino seguido nos llevaría a relacionar los trabajos de Espaliú con otros discursos, el paso siguiente sería una ubicación de sus propuestas en el contexto español. Una situación que se presenta compleja y que desentrañaremos para establecer posibles conexiones y numerosas diferencias con el sentir de Espaliú.

El análisis de la situación española -siguiendo a Marchán Fiz, K.Power, R. Olivares, Calvo Serraller, Guisasolá, etc.- se presenta como un apartado indispensable para situar los comienzos de Espaliú en el terreno artístico -ya sea en Barcelona, en la revista Figura o en La Máquina Española,- y para comprender la actitud despreocupada que adopta ante el sistema artístico, en el que la obra de arte solo será un soporte para el pensamiento.

Este trabajo responde al estudio realizado a partir de diversa documentación que -junto a sus obras plásticas- conformará las fuentes a las que hemos acudido. Entre ellas quisiéramos dejar constancia de la revisión de la biblioteca personal de Espaliú (donada al centro Arteleku, San Sebastián), la recopilación exhaustiva de bibliografía sobre nuestro autor, así como las visitas realizadas a D. José Cobo Consultores de Arte (galerista de La Máquina Española) y el contacto con familiares (D. José González Espaliú) y amigos de Espaliú.

Nacimiento, cuerpo y muerte es un análisis de la concepción corporal y de la presencia de la problemática de la enfermedad -en la que la experiencia artística se muestra como única estrategia para el cuestionamiento- derivada de una relación dialéctica con las propuestas de Pepe Espaliú.

1.4 PLANTEAMIENTOS PREVIOS.

Ningún acontecimiento se da sin más en la historia. Todo es el resultado visible de una fusión e interrelación de un conjunto de circunstancias e intereses que -en ocasiones- son imperceptibles y en su mayoría desconocidas, en el momento de su aparición.

Esta ruptura y cuestionamiento de la relación tradicional entre el espectador y la obra, ha sido una de las primeras consecuencias visibles provocadas por la polisemia observada en las últimas tendencias de la experiencia artística.

Una diversidad y pluralidad, en los contenidos y las lecturas, que, a modo de filamentos visibles, englobarían un deseo de multiplicidad y heterogeneidad desprendido del llamado postmodernismo.

1.4.1 La condición postmoderna.

Al referirnos a la postmodernidad[6] no deberíamos entenderla tanto como una negación tajante de la modernidad sino como una deconstrucción de sus propios principios, como en varias ocasiones ha afirmado Marchán Fiz.

No sería correcto hablar de postmodernidad. Mejor sería decir condición postmoderna, en cuanto que en verdad hace referencia a un conjunto de estrategias metodológicas de experimentación.

---

[6]El postmodernismo -como dice Kevin Power- es un término espinoso y resbaladizo, pero sigue siendo el mejor que disponemos para nombrar lo que ha ocurrido en el mundo del arte desde finales de los cincuenta. Ver "El postmodernismo en el arte", en **El papel y la función del Arte en el siglo XX**, v. II, Servicio de ediciones de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994, pág. 161.

La condición postmoderna[7] vendría para algunos a ser comprendida como un concepto periorizador[8]. Su función sería la de correlacionar la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad posindustrial y de consumo, la sociedad de los medios de comunicación y del espectáculo o el capitalismo multinacional.

Todos los "ismos" pretendían *"conjugar en una sola palabra fenómenos o acontecimientos plurales, preferentemente referidos a los modos de actuar, conocer, expresarse y valorar. Los ismos conllevan la idea de generalización, al modo de las leyes científicas, indicando cierta idea de perfección intelectual, pretendiendo designar una realidad defendida para siempre con rasgos claros y estables"*[9].

En la condición postmoderna será justamente esta claridad, estabilidad y universalidad, promovidas por todos los "ismos" las que quedarán puestas en entre

---

[7]Este término es propuesto por J.F. Lyotard; al que pueden añadírseles Sistema técnico según Ellul, Sociedad Postindustrial para Touraine, Primado del productivismo y la tecnocracia para los ecologistas o una nueva etapa del capitalismo para la tradición marxista.

Este concepto intenta recoger los términos de un debate ideológico, cultural y filosófico que pretende certificar la crisis y la muerte del proyecto moderno, la disolución de los discursos artísticos globales, una fuerte oposición de lo novedoso frente al concepto de progreso, defensa de la heterogeneidad, pero que podemos vernos tentados a utilizar sólo como un concepto cronológico identificado con la década de los ochenta en España.

[8]Las primeras manifestaciones se situarían en los inicio del boom de los EE.UU. a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta y en Francia, a partir del establecimiento de la quinta República en 1958; la década de los sesenta será, en muchos aspectos, un período transicional clave. (Ver Iñaki Urdanibia, en G. Vattimo, **En torno a la Postmodernidad**, Colec. dirigida por Andrés Ortíz-Oses, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1990, pág. 58) Concebido en el seno de la crítica arquitectónica, el postmodernismo alcanza otros ámbitos de la cultura que van desde la filosofía -donde la deconstrucción y el pensamiento débil ponen en cuestión la validez de los sistemas universales-, la crítica literaria y el arte -tanto en su realización práctica como en su teorización estética, donde se dictamina una era neobarroca, fin de la vanguardias, etc.- En general la postmodernidad no es destructiva en referencia a la modernidad, sino más bien, habría que entenderla como una infiltración o una intervención. Aunque la estética del postmodernismo apareció a mediados de los cincuenta, hasta finales de los setenta era desconocida -por razones evidentes- en España, pues el Postmodernismo es propio de sociedades tardocapitalistas o post-tecnológicas.

[9]Luis Jiménez Moreno, **Hombre, Historia y Cultura. Desde la ruptura innovadora de Nietzsche**, Espasa Calpe S.A., Madrid, 1983, pág.16.

dicho.

El sentimiento de centralización y de estabilidad propio de los diferentes movimientos sucedidos, que irremediablemente se traducirían en dogmatismo e imposición de leyes, habría cedido ante un cuestionamiento de los pilares que fundamentaban y permitían esta situación[10].

Y es que lo que en realidad quedará cuestionado desde la postmodernidad será los principios elementales que permitieron una producción de ismos que, aunque todos ellos diferenciados, se habrían unificado bajo un mismo sentimiento de universalidad de sus planteamientos.

1.4.2 La pérdida de la presencia: Discurso de lo ausente.

"EL mundo se dividió en mil canicas"

Pepe Espaliú[11]

Uno de los pilares más importantes que habría posibilitado el desarrollo de la modernidad -y la sucesión ininterrumpida de movimientos e ideologías definidas bajo todo un repertorio de "ismos"- ha sido el concepto de presencia. Tanto que la metafísica, la teología, la epistemología o la estética modernas, axiomatizaron como fundamental para su desarrollo esta necesidad.

La tradición occidental -y todos los "ismos"- habría privilegiado lo que Derrida

---

[10]Se trataría -en palabras de C. Owens- de una crisis de la autoridad cultural, pues los sistemas de representación de occidente sólo aceptan una visión, o mas bien postulan el sujeto de la representación como absolutamente centrado, unitario, masculino. Ver Craig Owens "El discurso de los otros", en Hal Foster Ed. **La Postmodernidad**, Editorial Kairos, Barcelona, 1985, págs. 93-124.

[11]Pepe Espaliú en "Nana para un artista futuro", **En estos cinco años (1987 - 1992)**, Ediciones Estampa, Madrid, 1993, pág. 74.

define como *"Metafísica de la presencia"*. Siendo su crisis, su puesta en cuestionamiento, lo que en realidad nos avisaba ya Heidegger al decir que la ciencia se ocupaba sólo de lo óntico, es decir, de lo presente.

Este acontecimiento habría permitido que para la ciencia lo verdadero fuese únicamente lo concurrente, sobre lo que se permitía un fácil dominio, y con ello una jerarquización de lo positivo, lo centralizado y lo visible.

"Nietzsche, en efecto, ha demostrado que la imagen de una realidad ordenada racionalmente sobre la base de un principio (...) es sólo un mito 'asegurador' propio de una humanidad todavía primitiva y bárbara: la metafísica es todavía un modo violento de reaccionar ante una situación de peligro y de violencia; trata, en efecto, de adueñarse de la realidad con un 'golpe sorpresa', echando mano (...) del principio primero del que depende todo (...). Heidegger, siguiendo en esta línea a Nietzsche, ha demostrado que concebir el ser como un principio fundamental y la realidad como un sistema racional de causas y efectos no es sino un modo de hacer extensivo a todo el ser el modelo de la objetividad 'científica', de una mentalidad que, para poder dominar y organizar rigurosamente todas las cosas, las tiene que reducir al nivel de puras apariencias mensurables, manipulables, sustituibles, [visibles y palpables], *reduciendo finalmente a este nivel incluso al hombre mismo..."*[12]

Pero la modernidad al fundamentarse en el concepto de presencia estaría privilegiando a su vez las características que la definen y sustenta: la unidad, la centralidad y la visibilidad.

Este hecho ha posibilitado que algunas corrientes del feminismo hayan

[12]G. Vattimo, op. cit. pág. 16.

identificado la modernidad con la formalización del discurso patriarcal[13], en el que la realidad se habría presentado isomorfa con la anatomía masculina.

Tanto en la modernidad como en el discurso patriarcal lo verdadero habría tendido a ser singular, unificado, visible y autónomo, requiriendo de unas causas lógicas y una argumentación lineal.

La crisis de la modernidad sería por tanto comparable a una pérdida de valor en la presencia, adquiriendo mayor importancia lo ausente y lo encubierto, frente a lo evidente, incuestionable y dogmático de la modernidad.

Al desestabilizar el concepto de presencia no existirá razón alguna para que la condición postmoderna justifique la visibilidad y la unicidad de la verdad, ni la existencia de un centro localizado, sino que sólo en la marginalidad, la periferia y la multiplicidad quedaría definida[14].

---

[13]Ver Luce Irigaray:
-**Amo a ti. Bosquejo de una felicidad en la historia**, Icaria Editorial, Barcelona, 1994.
-**Yo, tú, nosotras**, Col. Femeninos, Instituto de la Mujer y Universitat de València, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1992.
-**El cuerpo a cuerpo con la madre**, La Sal, Edicions de les dones, Barcelona, 1985.

Mercedes Bengoechea:
-"Gramática Lésbica: lenguaje, sexualidad y el cuerpo a cuerpo con la madre", en Xosé M.Buxán Bran,(ed), **Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el estado español**, Col. Rey de Bastos, Ed. Laertes s.a., Barcelona, 1997, págs. 75-85.
-"Mujeres/hombres: el conflicto entre culturas", Rev. Occidente, 170/171, julio-agosto, págs. 120-136.

Craig Owens, "El discurso de los otros: Las feministas y el postmodernismo", en Hal Foster Ed. **La Postmodernidad**, Editorial Kairos, Barcelona, 1985, págs. 93-124.

[14]Estas ideas derivan de la lectura del artículo "Gramática lésbica". de Mercedes Bengoechea, op. cit. Con ello queremos poner de manifiesto la relación que es posible establecer entre la llamada condición postmoderna y el pensamiento feminista de ésta y otras autoras, como la ya citada Luce Irigaray. En este sentido, remitimos también al artículo de Craig Owens "El discurso de los otros", op. cit. donde también se desarrolla esta asociación.

1.4.2.1 Centralidad, unicidad y visibilidad modernas.

Para la sensibilidad postmoderna -asociada a esta visión feminista- la realidad no sólo se presentaría doble, frente a la unicidad y singularidad moderna, sino plural.

En ella no todo sería visible externamente, es decir, palpable -característica propias de un modo de pensamiento que se fundamenta sólo en el dominio de lo razonable- sino que podría permanecer oculto o insinuado, inclusive las consecuencias.

Ya nada fundamentaría la autonomía de la verdad ni la necesidad de un centro localizado. La falta de centralidad podría traer consigo un cuestionamiento de la linealidad y de la jerarquización moderna, reflejada en la verdad, en las ideas y el discurso.

Si la modernidad, y cada uno de los "ismos" que la componían, partía de la existencia de un centro, la postmodernidad sustituirá o enriquecerá este principio por la multiplicidad y fragmentación de sus principios y de los puntos de mira.

a) La visibilidad.

No es de extrañar que el sentido más valorado y beneficiado por la modernidad haya sido el visual[15] (ver es creer). Hasta el punto de llegar incluso a hablar y producir una realidad virtual. Es en estos momentos cuando la vista comenzaría a ceder protagonismo ante el resto de sentidos olvidados.

[15]En este sentido ver: **Expresionismo**, de Hermann Bahr, capítulo "Ver", Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1998, págs. 61-72.

Sírvanos de ejemplo los diferentes retratos realizados por Félix González-Torres[16] donde, a diferencia de los retratos tradicionales que serían identificables a través de la vista, por el parecido y la semejanza visual, se nos propone retratos realizados con diversos materiales: montones de caramelos, cuyo sabor, olor y peso recuerdan o coinciden al modelo en cuestión; la inscripción que acompaña una obra de D. Wojnarowicz: *"en estos momentos, yo soy 37 pies de altura, y 1172 libras de humanidad encerrada en esos seis pies de armadura corporal y todo lo que puedo sentir es la presión y la necesidad de relajarme"*[17], algunas de las obras -en pleno vigor moderno- de Alberto Giacometti, *"Pointe á l´oeil"* (1932), *"Pière de Toucher"* (1947), de M. Duchamp, los silencios en las composiciones de John Cage, etc.

Frente a lo visual en la condición postmoderna y desde un orden feminista, resurgiría lo térmico, lo cinético, el dolor, lo temporal, lo espacial, la vitalidad, lo táctil, el olor, lo auditivo o el sabor. Y es que estas propuestas donde la vista queda relegada a un segundo plano, llevarían consigo un cuestionamiento de lo evidente y axiomático en cuanto que son los planteamientos de la modernidad. Estas sugerencias serían perceptibles en diversos artistas, desde J. Beuys (en el que los materiales como la grasa, el fieltro, las vendas, el cobre, la miel, son utilizados por contener energía, por conducirla o por su valor curativo) hasta R. Gober, C. Boltansky o Pepe Espaliú, en su acción *"Este río es este río es este..."* (Il. 46). En ella el medio utilizado es la fotografía -ejemplo claro de la supremacía de la visión, del único punto de vista o del valor de lo evidente-. Pero su utilización en esta acción fue justamente al contrario, para cuestionarla, pues en ella adquiría importancia la diversidad de puntos de vista, al realizar todos los participantes las fotografías a un mismo objeto y de forma

[16]Ver catálogo de **Félix González-Torres**, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, Diciembre 95-Marzo 96, con textos de Nancy Spector.

[17]Ver "Arte y sida: de luto e iracundos "de Robert Atkins, en Arena nº 5, diciembre 98, pág. 10-13.

sincronizada, en un intento por devolver la copia al devenir natural[18].

b) El cuestionamiento de la argumentación lineal.

En la condición postmoderna, entendida también como la crisis del pensamiento positivista, sería justamente la desestabilización del centro la que traería una dispersión de límites y una mayor importancia de los márgenes. Pues *"lo que [verdaderamente] ha entrado en crisis es la imagen totalizante, logocéntrica de un tipo de racionalidad que remitía toda forma de experiencia a un centro y principio fundador"*[19], como sistema de dominio para el ser humano ante las vicisitudes de lo azaroso.

El gesto de cuestionar la argumentación lineal, que posee un centro y va dirigida hacia algún otro punto, nos permitiría enlazar con la hipótesis de G. Vattimo, de que *"la modernidad deja de existir cuando -por múltiples razones- desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria. Tal concepción de la historia, en efecto, implicaba la existencia de un centro alrededor del cual se reúnen y ordenan los acontecimientos. [...] La crisis de la idea de la historia lleva consigo la crisis de la idea de progreso: si no hay un decurso unitario de las vicisitudes humanas, no se podrá ni siquiera sostener que avanzan hacia un fin, que realiza un plan racional de mejora"*[20]. Por lo que el cuestionamiento de la linealidad no será sino la consecuencia de la pérdida de un centro, que bien podríamos denominar en las coordenadas de occidente y modernidad.

---

[18]Esta acción, realizada en Agosto de 1992 en el centro Arteleku, San Sebastián, pretendía reflexionar sobre la circularidad, frente a la linealidad de la modernidad; la imagen como sustituta de la realidad; el papel del medio fotográfico, etc. aspectos relacionados con lo expuesto anteriormente.

[19]Francisco Jarauta, "Extranjeros a pesar de todo", en **Otra mirada sobre la época**, Col. dirigida por F. Jarauta, ArteleKu, San Sebastián, 1995, pág. 102.

[20]G. Vattimo, **En torno a la Postmodernidad**, op. cit. págs. 10 y 11.

Frente a la linealidad de la historia y el desarrollo, promovidos por la fe en el progreso, donde la verdad habría sido siempre visible y ubicando el centro en occidente, el individuo contemporáneo, que se habría podido reconocer ante la imposibilidad de seguir partiendo de esta concepción, propondría frente a la unidad, la diversidad; frente a la linealidad, la circularidad o la oblicuidad; frente a la centralidad, lo periférico; frente a la visibilidad, lo oculto; frente a la presencia, la ausencia.

El individuo -en cuanto que espectador- debería enfrentarse a la obra siendo consciente de este cambio. Conocedor de que el hecho de ser receptor supone ahora dejar de ser pasivo. Renunciar a ser -en cierto modo- un mero asistente en el sentido tradicional, para situarse de forma más activa ante ella; buscando fórmulas interpretativas que nos ofrezcan caminos de entrada, vías aproximativas que accedan a esa información que por parte del creador nos vendría dada, aunque no siempre mostrada y evidenciada.

De este modo, diríamos que la obra no nos sería dada de una vez, sino que su existencia se daría en la mutabilidad temporal. En la obra de arte su intención ya no sería visible externamente. Ésta podría ser ocultada. Ni siquiera podríamos decir que existiese un recorrido o intención principal, pues toda jerarquización habría sido cuestionada.

"Desolación infinita de la historia. Ninguna promesa se ha de cumplir nunca. No hay otra historia que el acumularse infinito de los fiascos, del fracaso interminable que, en su esfuerzo por solventar el problema de la vida, por resolver el cumplimiento pleno del sentido, deja la cultura tras de sí como único y triste rastro.

Ninguna promesa, nunca más, nos concierne. No es nuestro, más el problema de la verdad, el del sentido. Las lenguas flotan livianas, liberadas de su obligación a la representación, al dominio del mundo. [...] Ahora, la lengua flota a la deriva

dispersa en tonos locales, en desinencias dispersas, en significados inagotables, en fragmentos: no se dice el sentido de una vez ni para siempre -en ningún lugar. Al contrario, todo habla es fragmento de un discurso inacabado, aplazamiento del sentido siempre abierto a interminables reutilizaciones"[21]

1.4.2.2 La experiencia artística: Generalidades.

Al cuestionar el concepto de presencia, la verdad que se suponía en toda obra, no sólo no sería captable, como sugería Adorno, sino que podría permanecer ausente. La obra se convertiría en enigma, no tanto porque su verdad se resistiría a ser experimentada, como porque ni siquiera sabríamos de su existencia.

Si hasta ahora la unicidad y visibilidad modernas permitían en la experiencia artística una relación más estrecha, en algunos casos clara y visible, entre el significante y su significado, en este momento no existirían las condiciones necesarias que permitiesen al significante estar directamente asociado a un único, autónomo y verdadero significado.

Todo al contrario, éste se presentaría abierto en todas las direcciones posibles, en un sentido más poético, favoreciendo otras vías de interpretación. Ni siquiera nos atreveríamos a decir que representaría a un conjunto de significados, sino que vendría a desembocar en una arbitrariedad, abertura o vacuidad, incluso.

La obra de arte, bajo estas circunstancias, no estaría obligada a responder a una sola temática, a una sola verdad. Podría ser el resultado de un conjunto de temas, expectativas y reflexiones, el lugar de confluencia de diversos enfoques, donde algunos quedarían ocultos, otros insinuados y, quizás, el más anecdótico sobrevalorado.

---

[21] J.L.Brea, **Los últimos días**, op. cit. pág. 21-22.

Cualquier propuesta derivada de los planteamientos postmodernos, cualquier fenómeno referido a los modos de actuar, conocer, expresarse y valorar, se alejarían de lo universal y dogmático[22].

"Sois semillas de lo múltiple que maldice al Ogro de la unidad, que desprecia al sabio que reúne y amamanta al monstruo del rigor y la verdad, al pesado elefante de lo absoluto. Quedaos siempre al margen, hijos del malestar de Dios"[23].

1.4.3 Campos afectados.

Las consecuencias derivadas del cuestionamiento de los pilares que sustentaban el discurso moderno no quedarían sólo reducidas a la asemiosis. Al tambalearse la unidad, la visibilidad y la centralidad, los principios de linealidad, de limitación, de autonomía, de jerarquización, etc. quedarían también en entredicho.

Estos principios -comunes a la formalización del discurso moderno- habrían sustentado y permitido a su vez la aparición de ciertos ideales artísticos que en este momento cederían ante una nueva situación.

Al existir un centro localizado en el proyecto moderno y al estar basado en la unicidad y autonomía de la verdad, se habría posibilitado no sólo una relación más visible entre el significante y su significado, sino que se habría proporcionado una autonomía y delimitación del propio arte: el arte por el arte. Y es que al decir que la

---

[22]La propia utilización del condicional del indicativo en este trabajo, viene a incidir en este aspecto de alejamiento de lo dogmático. Mientras que la utilización del presente del indicativo conlleva cierta imposición, veracidad y afirmación, el condicional permitiría una convivencia de nuestra visión con el resto de los puntos de vista, y requeriría continuamente de condiciones que lo sustentaran.

[23]Pepe Espaliú, "Nana para un artista futuro", ver catálogo de la exposición Jeff Wall-Pepe Espaliú. "Tiempo suspendido", Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, 1999; comisariada por J.Miguel G. Cortés, pág. 113.

obra respondía a una sola temática -y en cierto modo a una sola verdad- en la modernidad, estábamos cerrándole la posibilidad a referirse y ser eco de un conjunto de inquietudes que no versarían sobre sí misma.

Si la crisis de la modernidad quedaba definida por la pérdida de valor en la presencia, por el cuestionamiento de lo centralizado y de lo visible, sería ahora el momento de analizar las consecuencias de la ruptura de los márgenes y los límites que permitieron tan clara delimitación y unificación.

Esta unicidad, centralidad y autonomía en la verdad, habría llevado irremediablemente a la obra a tener que buscar una justificación interna sin lugar posible a referencias ajenas. Su puesta en cuestión traería consigo como consecuencia una evidente difuminación de límites, llegando a afectar a los del propio arte.

Estas circunstancias que hemos observado no sólo son perfectamente intercambiables también con el espacio museístico, sino que su redefinición se presenta como tarea irremediable. Una nueva percepción del espacio expositivo que debería atender a las demandas de implicación, expansión y dependencia de las nuevas propuestas con su contexto.

El principal motivo de esta ruptura en la concepción del lugar reservado para la acogida e institucionalización de la experiencia artística, sería el que las propias características que definen a éste separarían el arte allí depositado de su contexto y de la vida. Al pretender dotarlo sobre todo de una visión neutral, atemporal y ahistórica, que por lo general se le suponía a la experiencia artística tradicional.

1.4.4 Estrategias desde la autoría.

La obra de arte es el resultado de la acción de un ser. Esto no justificaría en modo alguno el hecho de ser entendida como un mero reflejo del mismo. Pero por lo general éste, de manera consciente o no, añade matices personales, citas biográficas, etc., datos extra-artísticos en general, que en ocasiones componen y articulan la propia obra.

Estas consideraciones no vienen a poner de manifiesto la importancia que para el estudio de la obra de arte tienen las vivencias personales del autor, pero si hace hincapié en que desde ciertos acontecimientos personales encontramos claves o vías de acceso a la misma, proporcionándonos un mejor entendimiento de la obra.

Estos datos no deberían ser entendidos como ajenos a la obra, sino que se encontrarían reflejados en su interior -aunque desde su conocimiento externo podremos también reconocerlos-. Pero aún considerándolos acontecimientos periféricos, marginales y extra-artísticos ya habría quedado puesto de manifiesto que puede ser relacionados e implicados en la formalización artística tras el anterior cuestionamiento.

Como puede ser el ejemplo de haber participado en la Segunda Guerra Mundial, en el caso de J. Beuys; de haberla vivido, Magdalena Abakanowicz o la condición homosexual de Pepe Espaliú.

Y es que la obra de arte, aún pensándola como simple estructura comunicacional[24], poseería en sí ciertas lagunas que no obedecerían a ningún sistema establecido, sino que habrían de ser explicadas desde el lenguaje personal del autor,

---

[24]Al considerar la obra de arte como proceso comunicacional, y siguiendo a U. Eco, debemos recordar que ésta es ante todo un signo con capacidad de significar y no un mero vehículo de signos, que sólo se ratifica en cuanto que produce un estímulo en un destinatario. (Para este tema remitimos a U. Eco, **La definición del arte.** Lo que llamamos arte, ¿Ha sido y será siempre arte?, Ed. Martínez Roca, S.A. Barcelona, 1970.)

y sólo en él encontraríamos su significado.

El lenguaje personal no sería sino sus planteamientos teóricos, la presencia de ciertas influencias, etc., puestas de manifiesto u ocultadas por el autor. Pero este denominado lenguaje personal estaría compuesto por consideraciones artísticas y extra-artísticas, que en principio podríamos pensar ajenas a la obra, que nos proporcionarían algunas de las posibles claves para guiar recorridos y vías alternativas a las tradicionalmente establecidas.

Estas consideraciones pondrían de manifiesto la importancia que los textos han adquirido para desarrollar un análisis como parte del proceso en el contacto con la obra. Y es que como diría Marchán Fiz, *"la condición postmoderna destaca (ante todo) por primar la interpretación, por su carácter hermenéutico. Se traspasan los umbrales del laberinto que es la propia obra, disponiéndose a participar en ese lanzamiento de datos[...]. Pero la interpretación no se resuelve desvelando algo así como una supuesta verdad objetiva que nos brindara la obra artística. Más bien se trata, como subrayan tanto el sentir de los artistas como sus obras, de una labor permanente, reacia a erigir jerarquías o recorridos privilegiados, equivalencias claras y menos definitivas entre el significante artístico y los significados"*[25].

Pero maticemos estas consideraciones:

a) No tendríamos por qué entender la existencia de los textos, que nos proporcionan datos artísticos y extra-artísticos, como algo externo y sin conexión con la obra, ya que éstos pueden estar derivados de ella.

b) Aunque se tratara de datos extra-artísticos, habría quedado justificado para el conocimiento de la obra la necesidad de ciertos datos supuestamente ajenos a ella.

---

[25]Simón Marchán Fiz, **Del arte objetual al arte de concepto**, Ed. Akal, Madrid, 1988, pág. 314.

c) Partiríamos siempre del contacto directo con el objeto, que es lo que verdaderamente nos interesa y motiva. Pero a este respecto podríamos decir:

-No por ser el contacto físico lo que nos interesa, debemos despreciar aquella información que se nos da, pues, como decimos, ésta podría aportar ciertas claves para un mayor "regocijo" y entendimiento de la obra.

-También hemos apuntado la posibilidad de experimentar el contacto con la obra de arte a través de su reproducción fotográfica -piénsese en el Boddy Art, Land Art, etc.- luego ese tipo de relación directa y física no se daría en muchos casos.

-Señalar la posibilidad de que sea a través de los textos, referencias teóricas y diversos planteamientos del autor, o las lecturas y las aportaciones de la crítica a una determinada obra, donde podría surgir el interés y motivación para conocer posteriormente la obra de arte.

Ahora bien, el hecho de aprovecharnos de los textos existentes sobre la obra, sobre el autor, etc. -en cuanto que contenedores de datos-, no nos debería hacer olvidar que aunque *"todo puede ser lingüísticamente interpretado, [...] no todo es lenguaje"*[26], y mucho menos que la interpretación lingüística puede sustituir al objeto artístico. Porque la obra de arte, siguiendo a Moraza, sería un hueco, una discontinuidad, dentro de la masa de los lenguajes.

---

[26]Juan Luis Moraza, **Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo**, Diputación Foral de Guipuzcua, Dpto. de cultura, Educación, deportes y Turismo, Donostia, 1990, pág. 17.

1.4.4.1 Cuestionamiento de la autoría.

Otro de los estamentos que quedaría afectado por la puesta en duda de los planteamientos modernos sería el de la autoría.

Al cuestionar la unidad y la singularidad de la verdad, los conceptos de originalidad y de jerarquización quedarían también en entredicho. Con ello estaríamos mermando el privilegio otorgado por la modernidad al papel de la autoría.

No se trataría de cuestionar tanto el papel del autor, sino de desestabilizar aquellos principios en los que se habrían asentado y que le habían procurado una dominación de la experiencia artística.

El autor se venía presentando como un ser creador conocedor del mundo y cuyas propuestas debían ser leídas por el receptor sin variación posible. En cambio, el espectador había quedado relegado al papel de mero asistente a un acontecimiento en el que no existía la posibilidad de participar. De tal modo que casi podríamos decir que se trataba de la expresión de un sentir en la que se habría negado la palabra, y por tanto el diálogo y la respuesta al receptor: éste debía absorber sin más toda la información.

Este cuestionamiento arrancaría del descrédito del concepto de genio -generado en el Romanticismo- bajo los planteamientos estructuralistas, en los años sesenta y setenta. Esta preferencia concedida a la autoría en la modernidad sería manifiestamente desafiada por diversas estrategias postmodernas, y en la que el discurso feminista nuevamente tendría bastante que apuntar.

Algunas de las estrategias seguidas para debilitar esta primacía del autor sobre el receptor, se habrían caracterizado por una marcada evidencia de las influencias, antes bien escondidas por la primacía *"del culto por lo nuevo y por lo original"*.

Pero quizás las más seguidas y las más eficaces hayan sido las posturas apropiacionistas. Éstas son estrategias de cuestionamiento -que se extienden al papel del autor- que englobarían un sentimiento revisionista, sobre el arte y su historia, que caracterizaría al llamado postmodernismo.

Este sentido apropiacionista lo podríamos encontrar en Sherrie Levine, en sus fotografías de 1980-87. Obras de Walker Evans, Aleksand Rodchenko, Edward Steichen o Edward Weston, que la autora reprodujo afirmando que eran suyas. Otro caso sería *Group Material* (fundado por Julie Ault, Mundy Maclaughlin y Tim Rollins), que desde 1979 han realizado propuestas donde el rechazo al estilo o a la noción de autor se hacían patentes. Todos sus trabajos son intervenciones públicas, anuncios en los periódicos, en el metro o grandes exposiciones en torno a cuestiones sociales[27]. Tanto es así que deberíamos entender sus exposiciones como simples apropiaciones que del terreno y del espacio del arte hacen para poder llevar a cabo sus propuestas, es decir, el formato exposición como apropiación.

La estrategia apropiacionista seguida por estos autores, debería de entenderse en un sentido dialéctico con la historia, con un fin desestabilizador, y no como simples influencias generacionales.

Sería el caso de Sylvia Sleight que, en *"Philip Golub recostado"* (1971), retoma el mito de Venus desde el discurso feminista, hasta llegar al caso se C. Sherman que llega a apropiarse de los estereotipos televisivos y publicitarios o de las obras de arte, Félix González Torres, D. Salle, etc.

El papel de autor o de espectador son roles abstractos, estrategias textuales, que toda obra incorpora. Si hasta ahora el rol propuesto por parte de la tradición se había

[27]Algunas de las exposiciones de Group Material son: Diferencia y diversidad sexual, 1981; Intervención de los EE.UU. en América latina y central, 1983-84; La eficacia de la democracia, 1988; El aburguesamiento urbano y la gente sin hogar, 1988; La deficiencia del sistema electoral americano, 1988; o la epidemia del Sida, 1988-89.

basado en la visibilidad, universalidad y el dogmatismo de sus propuestas, en la postmodernidad las obras podrían basarse en lo encubierto, lo fragmentado o lo contingente, otorgándole la posibilidad al receptor de adoptar una postura más activa, partidista y subjetiva.

Este es un cambio de actitud -derivado de la desestabilización de los principios modernos- que podríamos observarlo en diversas propuestas. En unas la autoría no sólo quedaría interrogada ante la apropiación (S. Levine), sino que el lugar reservado para el autor sería compartido por el receptor (Félix G. Torres). En otras sería indispensable la participación física del receptor (Pepe Espaliú) o sólo permitirían recorridos parciales en las obras ante la inexistencia de esquemas privilegiados (J. Beuys).

Una modificación en la jerarquización que habría llevado incluso a reclamar el papel de espectador como parte fundamental de la obra o como verdadero activador y productor de la misma, ya que sólo en la experimentación -y sobre todo atendiendo a la polisemia dominante- podríamos decir que la obra existe.

En definitiva, el autor habría cedido protagonismo al receptor, otorgándole la posibilidad de guiar sus propios recorridos.

Pero al adoptar la postura propia del creador, ¿le llevará a tener que comportarse como lo hace el artista en el sentido tradicional del término, es decir, pasar de la teoría a la práctica, de la reflexión a la creación?[28] o ¿podremos, por el contrario, recrearnos en unos nuevos comportamientos del espectador, y entender a su vez que estos influyen y determinan nuevos modos de actuación en el creador, propiamente dicho?

[28]Ver, Frank Popper, **Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy**, op. cit. Col. Arte y Estética, Ediciones Akal S.A. Madrid, 1989, pág. 298.

1.4.4.2 La alegoría.

El nuevo papel otorgado al espectador en parte estaría basado en la polisemia que dominaría diversas propuestas actuales.

Esta polisemia y esta no relación directa entre el significante con el significado -propia de las posturas postmodernas, donde lo especulable y lo axiomático habrían entrado en crisis- podría ser entendida también como la consecuencia de la utilización voluntaria de determinadas estrategias de trabajo que venimos observando en los últimos tiempos en diversos artistas.

Nos referimos a la alegoría, que vendría a designar *"no tanto al discurso que expresa una verdad conceptual a través de un sistema de símbolos dotados de retornos codificados y tendencias unívocas, sino sobre todo, a aquel discurso que es verdad conscientemente excéntrico con respecto a lo que quiere decir, en cuanto no logra decirlo completamente o directamente no logra 'acertar', dar en el blanco, como [si fuera el suyo] un blanco que [siempre] se escamotea" para mejor decirlo con la voz de otro"*[29].

Si ya el cuestionamiento de la unidad, la centralidad y la visibilidad nos habría argumentado la falta de relación directa entre el significado y el significante -y en consecuencia la dificultad de lectura en la obra de arte- estos discursos conscientemente excéntricos, ajenos a la centralidad y la unicidad, reafirmarían nuestra postura al encontrar en algunos casos unas estrategias alegóricas que codificarían el núcleo significativo.

Frente a un tipo de representación tradicional, que habría permitido un fácil

---

[29]José Luis Brea Cobo, **Nuevas estrategias alegóricas,** Ed. Tecnos, S.A. Colección Metrópolis, Madrid, 1991, pág. 10.

dominio sobre lo real, la alegoría escondería y ocultaría el objeto de interés[30]. Toda representación no sería sino la más antigua de las estrategias para dominar lo real a través de su imagen, de su reproducción. Una representación que habría permitido afirmar la existencia del mundo sólo a través del sujeto de la enunciación, que creería -y con razón- que habría estado creando el mundo, ya que todo sistema representacional es una forma de transmitir y crear lo real, bajo un sólo punto de vista.

Por ello, aunque toda obra -en cierto modo- podría ser entendida alegóricamente, en tanto que aquello que nos presentaría lo hace mediante la sustitución de un objeto por otro, es decir, representándolo, sólo la alegoría permitiría la convivencia del objeto sin su manipulación.

El principio de la alegoría no es sino el mostrar un objeto en parte de otro. Siguiendo al psicoanálisis en el proceso de acceso al lenguaje, ésta definiría en parte toda obra de arte, ya que en ella la forma se nos daría ocultando su significado/os, la imagen se evocaría mediante la utilización de otra y el texto sería leído a través de otro. Porque el ser de la alegoría no es otro que la ocultación del objeto del deseo.

La alegoría nos mostraría con despecho el falso objeto del conocimiento y mientras, la representación no sólo se equipararía a lo real, al objeto deseado, sino que se le superpondría, lo ocultaría y lo metamorfosearía, confundiendo al espectador. Y es que las estrategias alegóricas no podrían existir al margen de las estéticas de la recepción, sin un receptor-usuario que las activase.

Frente a cierta noción de obra tradicional, donde ésta se nos habría presentado como un todo con un solo significado, la obra de arte actual se nos presentaría en forma de collage, del que se conoce su fragmentación y diversidad, y con la posibilidad de ser leída desde diversos intereses y enfoques por parte de los receptores.

---

[30]Ver Craig Owens, "El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo", op. cit. págs.93-124.

Esta diversidad de lecturas que podría venir dada, como más adelante veremos, tanto por parte del autor como por el receptor, sería puesta de manifiesto y reclamada por diversos autores:

Es el caso de Félix González-Torres, quien *"se niega a hacer una única lectura de cada una de sus obras; por el contrario, permite e incluso estimula la influencia del contexto en el que se presentan sobre la forma en que se perciben"*[31]. También es el caso de Robert Gober quien, como señala M. Weinstein, sus obras solicitarían la multiplicidad de referencias, sensibilidades históricas y memorias por parte del receptor[32], etc.

La alegoría, en palabras de Benjamin Buchloh, sería la expresión pública de un significado oculto. Sería la forma de discurso requerida por la postmodernidad; la única manera de mostrar lo incógnito. La forma más adecuada de aún manifestándose y evidenciándose poder dejar insinuaciones y determinados aspectos encubiertos, dejando a la vista, en cambio, aquellos otros elementos que puedan o se quieren exteriorizar.

La alegoría no sólo permitiría romper con la relación directa del significante y significado, sino que se basaría justamente en esta ruptura. La alegoría permitiría y facilitaría vías oblicuas para el acercamiento y lectura de la obra. Posibilitaría la supervivencia de diferentes temáticas dentro de una misma obra, y por tanto, acabaría con la centralidad y lo especulable, abriéndose a la multiplicidad.

De este modo, la alegoría sería la forma más subversiva de hacer visible un

---

[31]Nancy Spector, catálogo de **Félix González-Torres**, op. cit. pág.66. Esta disposición fue puesta de manifiesto nuevamente por él, al solicitar un profesor de Historia o de Arte en el Cincinnati Art Museum para explicar a los espectadores las referencias que su obra guardaba con los acontecimientos sociales y políticos.

[32]Ver catálogo de **Robert Gober**, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, pág.42.

Esta diversidad de lecturas que podría venir dada, como más adelante veremos, tanto por parte del autor como por el receptor, sería puesta de manifiesto y reclamada por diversos autores:

Es el caso de Félix González-Torres, quien *"se niega a hacer una única lectura de cada una de sus obras; por el contrario, permite e incluso estimula la influencia del contexto en el que se presentan sobre la forma en que se perciben"*[31]. También es el caso de Robert Gober quien, como señala M. Weinstein, sus obras solicitarían la multiplicidad de referencias, sensibilidades históricas y memorias por parte del receptor[32], etc.

La alegoría, en palabras de Benjamin Buchloh, sería la expresión pública de un significado oculto. Sería la forma de discurso requerida por la postmodernidad; la única manera de mostrar lo incógnito. La forma más adecuada de aún manifestándose y evidenciándose poder dejar insinuaciones y determinados aspectos encubiertos, dejando a la vista, en cambio, aquellos otros elementos que puedan o se quieren exteriorizar.

La alegoría no sólo permitiría romper con la relación directa del significante y significado, sino que se basaría justamente en esta ruptura. La alegoría permitiría y facilitaría vías oblicuas para el acercamiento y lectura de la obra. Posibilitaría la supervivencia de diferentes temáticas dentro de una misma obra, y por tanto, acabaría con la centralidad y lo especulable, abriéndose a la multiplicidad.

De este modo, la alegoría sería la forma más subversiva de hacer visible un

---

[31]Nancy Spector, catálogo de **Félix González-Torres**, op. cit. pág.66. Esta disposición fue puesta de manifiesto nuevamente por él, al solicitar un profesor de Historia o de Arte en el Cincinnati Art Museum para explicar a los espectadores las referencias que su obra guardaba con los acontecimientos sociales y políticos.

[32]Ver catálogo de **Robert Gober**, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, pág.42.

lenguaje aprovechado- promoviendo a su vez un desvanecimiento del original y del concepto de autor.

José Luis Brea, que plantea tres tipos diferentes de estrategias alegóricas[35] -que son a su vez los modos principales que Freud reconocía en los procesos de economía del significante-, nos ha indicado que el poder y la importancia de la alegoría no sólo radica en la diseminación y politematismo que de ella se habría derivado, en poder decir cualquier cosa, sino ante todo, en que la alegoría nos avisa de que la obra nos propone siempre *"otra cosa"*.

"Niños-soldados-huérfanos que perseguís una alegoría y no su objeto"[36]

---

[35]a)ESTRATEGIA DE YUXTAPOSICIÓN: (Intersección, condensación o acumulación)

"Ya se produzca condensación, ya mera intersección disjunta entre elementos pertenecientes a niveles, registros o códigos de significancia diferentes, lo fundamental de este procedimiento es que en él se verifica una subversión del espacio representacional por la interposición de varios planos o niveles cruzados, de manera que los códigos de cada uno de ellos friccionan y hacen entrar en crisis a los otros; a resueltas de lo cual la fuerza significante sufre desviación, desde la dirección representacional principal hacia otras transversales u oblicuas que emergen en el entrecruzamiento". Éste sería el caso de Magritte, J. Kosuth, D. Salle, C. Sherman, B. kruger o Pepe Millares.

b)ESTRATEGIA DE DESPLAZAMIENTO: (Metonimia o apropiación)

"Todo objeto es, ya desde su pura inscripción en el espacio público y por su enfatizada destinación al consumo, llamado a enunciar cargas de significancia periféricas asociadas, a comportarse y ser leído alegóricamente, como enunciado no ya de un puro valor de uso, sino desde el orden de los imaginarios colectivos sentenciados por la circulación de imágenes y enunciaciones 'performativas' que saturan los mass media. [...] La relación de representación, ciertamente, se ha visto quebrado; pero el objeto no se ve a partir de ello abocado al puro silencio, a la suspensión de la enunciación, a un aparecer puramente cósico en su reducción a objeto específico, sino, casi al contrario, impulsado a un descentramiento enunciativo en multiplicadas direcciones, en el entrecruzamiento de juegos de habla que lo atraviesan construyendo su sentido - y, en última instancia, determinando su uso y función pública-". Podemos poner como ejemplo el discurso de Hans Haacke.

c)ESTRATEGIA DE SUSPENSIÓN. (Interrupción o no-enunciación)

"Hay un extremo de la tesis de Judd sobre los objetos específicos que debe ser revisado: a saber, el que se refiere a la certidumbre de que la suspensión de la función representacional clausura irrevocablemente las potencias significantes del objeto-obra sobre si mismo, sobre su, digamos, coseidad rala. Más bien al contrario, la interrupción de todo lazo referencial parece tener por efecto el alumbramiento de su estatuto significante, de su condición potencial para la enunciación de algo otro, su dimensión alegorizada". Como ejemplo nos valdría la tendencia de la escultura a ocupar el lugar del pedestal, inclinación de la pintura a suplantar el lugar de su soporte, el lienzo o las propuestas de Jenny Holzer.

José Luis Brea, op. cit. pág. 52 y ss.

[36]Pepe Espaliú, "Nana para un artista futuro", ver catálogo de la exposición Jeff Wall-Pepe Espaliú, op. cit. pág. 109.

discurso y mostrar un contenido, sería el lenguaje propio para reflexionar sobre la ausencia.

Así lo manifiesta Pepe Espaliú cuando afirma: *"El arte es y siempre fue la única posibilidad de decir lo indecible ya que, amparado en su condición de ficción, está más a salvo de la censura y obstaculación que el poder ejerce contra otras formas de expresión de mayor conexión con lo real"*[33].

La alegoría será la forma de decir mas acorde con la postmodernidad. A falta de grandes relatos, de grandes narraciones que nos permitan una dominación a través del discurso centrado visible y único, la alegoría se propone como una forma de respeto no dominadora; y sobre todo porque en la alegoría no asistimos a una mera representación: estrategia de dominación del mundo a través de su imagen, a través de su representación. Y mostrar el mundo a través de la representación no es sino reafirmar que el mundo existe sólo y a través de un sujeto de la enunciación, el cual cree que lo está produciendo y creando -a través de su representación-. En cierto modo sería así porque cualquier tipo de representación es un modo de transmitir y crear la realidad. En cambio la alegoría no representa, por el contrario oculta, esconde y superpone.

Y es que la alegoría podría presentarse como la herramienta principal que fundamentaría el Travestismo Estético[34]. Esta estrategia postmoderna, seguida por autores ya citados (Félix González-Torres, S. Levine, Group Material, J. Koons, etc.) estaría basada en la apropiación y utilización de ciertos lenguajes y tendencias establecidas. Su objetivo sería introducir sus propios discursos en el ámbito artístico, y con ello, en el espacio público -incluso contradiciendo y desestabilizando el propio

[33]Pepe Espaliú en "El arte como acción", La Esfera, suplemento de El Mundo, Sábado 28 de noviembre de 1992, pág. 7

[34]Término utilizado por Nancy Spector en el catálogo de Félix González-Torres, op. cit.

1.4.4.3 El poder de las influencias.

La expansión que se observa en la obra no sólo respondería a un sentido hacia lo externo. Esta apertura permitiría observar una acumulación de significaciones provenientes del propio sistema artístico.

En el intento por conocer la obra de arte, no sólo su contexto nos ayudaría, pues en ella confluyen diferentes líneas de conocimiento: desde las relecturas que de la propia tradición artística realiza el autor, las marcadas influencias hasta apropiaciones conscientes de su pasado artístico.

Y es que toda producción artística también se compondría de los ecos de otras obras a las que estaría relacionada por el simple hecho de situarse dentro del sistema artístico. Toda obra afirmaría, repudiaría, complementaría y tendría en cuenta a otras muchas, de las que en ocasiones ni siquiera sería consciente.

Para José Luis Brea[37] esta *"condena de significancia abierta"* o *"mención"*; *"esta apertura de todo lenguaje no sólo hacia su referente 'exterior', 'objetual' [...] sino también hacia el interior de su propia tradición -o historia- como lenguaje, como sistema estructurado de significantes, es la condición misma de nuestra actualidad, la conciencia de posición en el discurso que nos corresponde asumir [...]. Más que nunca es hoy cierto -quiero decir, evidente- que el lenguaje creador no desempeña primeramente una función representacional rancia, figurativa u 'objetiva'. Y más que nunca parece evidente que, en muchos casos, las referencias de una obra no se encuentran tanto en el espacio de alguna supuesta exterioridad a su lenguaje, que habitaría quién sabe qué ilusorio 'real' -del que la obra sería 'reflejo', representación, con la que guardaría alguna relación de mímesis -como en cualquier lugar de la propia tradición interna de éste, en el entramado de su misma*

[37]José Luis Brea Cobo, **Nuevas estrategias alegóricas**, op. cit. pág. 17-20.

articulación".

La obra de arte en esta apertura no representaría únicamente un ente exterior, de hecho, y como ejemplo, los ready-mades no sería la representación de un objeto real, pero sí se les podría atribuir otras significaciones ajenas a esta representación y que tendrían más que ver con la tradición artística.

Estos otros significados que la obra posee, y retomando las estrategias alegóricas, podrían venir dados por parte del autor, o quizás, por el propio espectador que, convertido en intérprete activo, podría extraer o exponer toda "otra" información que de la obra obtenga.

J.L.Brea considera que la aprehensión de la significación -anidada en la obra- depende ciertamente del espectador, de su capacidad para desviarse desde la dirección representacional inmediata hasta otra que se dirigiría hacía el interior mismo de su tradición de lenguaje. Brea considera que ni siquiera el significado vendría dado por una referencia a lo real, a un mundo exterior, el potencial de significancia es determinado también por *"las fuerzas horizontales de todo sistema"*[38], unas líneas referenciales que definirían, en parte, la complejidad de la obra.

"Los discursos deben entenderse en un continuo. Una relación dialógica presupone la coexistencia de múltiples voces y prácticas discursivas opuestas que dan lugar a un significado a través de las analogías y contradicciones que se generan entre ellas"[39].

Esta cadena de significancia es retomada por H. Bloom para llegar a definir lo

---

[38]José Luis Brea, **Un ruido secreto. el arte en la era postmoderna de la cultura**, Editorial Mestizo, Col. Palabras de arte nº 2, Murcia, 1996, pág. 74 y ss.

[39]Nancy Spector, catálogo de **Félix González-Torres**, op. cit. pág. 16

que él denomina *"la angustia de las influencias"*[40]. Para él, toda obra nada entre los resquicios que la historia habría ido depositando. Las obras que nos presenta, son producto -consciente o inconscientemente- de las interpretaciones o lecturas que el autor haría de las obras de los diferentes autores que cada artista consideraría predecesores; o de los que ni siquiera tendría conciencia. Porque según H. Bloom, cada artista -en definitiva- haría creándose a su propio precursor, iría engendrando, como dice Kierkegaard, a su propio padre.

"Las influencias poéticas, gracias al tiempo que las ha ido deslustrando, forman parte de un fenómeno más amplio: el revisionismo intelectual. Y el revisionismo, ya sea de índole política, psicológica, teológica, legal o poética, ha cambiado de naturaleza en nuestro tiempo"[41].

Pero este cambio de actitud con respecto a las influencias puede también entenderse como una característica propiamente postmoderna, porque -siguiendo a G. Vattimo- la modernidad se caracterizaba por *"el culto por lo nuevo y por lo original"*[42], donde la imitación sería un claro detractor de esa *"perspectiva más general que, como sucede en la época de la Ilustración, considera la historia humana como un proceso progresivo de emancipación [con respecto al pasado], como la realización cada vez más perfecta del hombre ideal"*[43].

En este sentido, el resurgimiento de la influencias, el hecho de mostrar algunas influencias, resultaría reaccionario, transgresor, como ya puso de manifiesto Bonito Oliva al mostrar la situación de catástrofe generalizada en la que no es posible

---

[40]Harold Bloom, **La angustia de las influencias. Una teoría de la poética**, Monte Avila Ediciones C.A., Caracas, 1973.

[41]Ibidem. pág. 39-40.

[42]G. Vattimo, op. cit. pág. 10

[43]Ibidem. pág. 10.

identificar experimentación con progreso, ya que es el concepto mismo de progreso el que está verdaderamente en crisis[44].

Y es que la evidenciación de las influencias vendría también a cuestionar el concepto de originalidad, de unicidad y de jerarquización, como anteriormente vimos.

A la alegoría -entendida como estrategia propiamente postmoderna- habría que sumarle la visibilidad de las influencias, como herramienta necesaria para romper con la tradición de la jerarquización moderna. La presencia de las influencias vendría a poner de manifiesto también una expansión y ruptura de límites del propio pasado artístico.

Son varios los tipos de influencias[45] que distingue H. Bloom. Unas tratarían

---

[44]Jorge López Anaya, **El arte en un tiempo sin dioses**. Ed. Almagesto, Buenos Aires, 1995, pág. 93

[45]Ver H. Bloom, op. cit. pág. 22-24.

1) CLINAMEN: Es la mala lectura o la mala interpretación poética propiamente dicha. Tomo la palabra de Lucrecio, en cuya obra significa "desvío" brusco de los átomos con el objeto de hacer posible el cambio en el universo. Un poeta se desvía bruscamente de su precursor leyendo el poema de éste de tal modo que ejecuta un clinamen con respecto a él. Esto aparece como un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema.

2) TÉSERA: Es completamiento y antítesis. Tomo la palabra [...] de los antiguos cultos secretos, en los que significaba contraseña, por ejemplo, el trozo de una pequeña vasija que, unido a los demás fragmentos, permitía reconstruirla. Un poeta antitéticamente "completa" a su precursor al leer el poema-padre conservando sus términos, pero logrando otro significado, como si el precursor no hubiera ido suficientemente lejos.

3) KENOSIS: Es un mecanismo de ruptura semejante a los mecanismos de defensa que nuestra psique emplea contra las compulsiones de repetición; Kenosis es, por lo tanto, un movimiento hacia la discontinuidad con respecto al precursor. Tomo la palabra de San Pablo, donde significa la humillación o vaciamiento de Jesucristo por sí mismo, cuando acepta ser reducido de su condición divina a la humana. El poeta posterior, al vaciarse evidentemente de su propio aflato, su deidad imaginativa, parece humillarse como si estuviese dejando de ser un poeta; pero esta disminución es realizada con relación a un poema de disminución de un precursor de modo tal que el precursor también resulta vaciado y, por lo tanto el poema posterior de deflación no es tan absoluto como lo parece.

4) DEMONIZACIÓN: Es un movimiento hacia un Contrasublime personalizado, en reacción ante el Sublime del precursor; tomo la palabra del uso neoplatónico general, en el que un ser intermediario,

de corregir o de completar el discurso de algún autor predecesor, otras intentarían ocultar o reprimir el poder que esta influencia ejerce en su desarrollo, y las últimas que intentarían deformar o debatir con las obras predecesoras.

H. Bloom propone *"no una poética, sino una crítica práctica totalmente diferente. Renunciemos a la fracasada empresa de tratar de 'entender' cualquier poema individual como una entidad en sí misma. Emprendamos, en su lugar, la búsqueda que nos lleve a aprender a leer cualquier poema como una mala interpretación consciente de su poeta como poeta de un poema precursor o de la poesía en general..."*[46].

Pero si tenemos en cuenta lo comentado sobre las alegorías y el valor de la ocultación y del enmascaramiento -propio de las posturas postmodernas- el tipo de influencia más representativo de esta época sería una mezcla entre evidenciación de

---

ni divino ni humano, se mete dentro del adepto para ayudarlo. El poeta posterior se abre a lo que él cree ser un poder-padre que no pertenece al padre propiamente dicho, sino a una escala de seres un poco más allá del precursor. Y hace esto, en su poema, colocando su relación con el poema-padre de modo tal que le permita explicar por medio de generalizaciones el carácter único de la obra anterior.

5) ASCESIS: Es un movimiento de autopurgación que tiene como meta lograr un estado de soledad; tomo la palabra, a pesar de su sentido general, particularmente de la práctica de chamanes presocráticos como Empédocles. El poeta posterior no sufre, como en la kenosis, un movimiento revisionista de vaciamiento, sino de privación; renuncia a una parte de sus dotes humanas e imaginativas, con el objeto de separarse de los demás, incluso de su precursor, y hace esto en su poema colocándose en relación con el poema-padre de tal modo que el poema sufra también una ascesis; las dotes del precursor también son reducidas.

6) APOFRADES: Es el retorno de los muertos; tomo la palabra de los días aciagos atenienses en los que los muertos regresaban a habitar las casas en que habían vivido. El poeta posterior, en su propia fase final, ya aplastado por una soledad imaginativa que es casi un solipsismo, mantiene su poema una vez más tan abierto a la obra del precursor que, al principio, podríamos pensar que la rueda ha dado la vuelta completa y que nos encontramos de nuevo en el período de inundado aprendizaje del poeta posterior, antes que su fuerza empezara a afirmarse en los cocientes revisionistas. Pero el poema está ahora abierto como antes estaba abierto y el efecto misterioso que resulta de esto es el de que el logro del nuevo poema nos causa la impresión no de que el precursor lo estuviera escribiendo, sino de que el poeta posterior hubiera escrito la característica obra del precursor.

[46] H. Bloom, op. cit. pág. 54-55.

resquicios y ocultamiento de las fuentes, no tanto para no dar a conocer el origen sino para dejar en suspenso y aumentar su capacidad significativa, favoreciendo cierto Travestismo (concepto que posteriormente desarrollaremos).

El poder de las influencias nos facilitaría ver la diversidad de lecturas y la riqueza significativa que una obra posee. Nos plantearía la infinitud de líneas de fuga que en una obra se podrían abrir, y nos permitirían proponer:

a) La imposibilidad de llegar a conocer en algún momento todas las obras precursoras y las intenciones primigenias y los intereses ocultos del autor, que han determinado la obra.

b) La importancia que adquiere las lecturas que el propio autor realiza de la tradición artística y la posibilidad de negación, por parte del autor, de la existencia de influencias o de determinadas temáticas, que equivaldría al olvido o a la muerte, según Bloom.

Un ejemplo bastante claro lo podríamos encontrar nuevamente en Marcel Duchamp. Sus gestos y sus obras siguen siendo releídos, planteando nuevos problemas y posibilidades en los discursos de Y. Klein, Arman, Manzoni, hasta Fluxus o Koons. En Duchamp encontraríamos ejemplificados cada uno de los tipos de influencia que Bloom nos propone y del mismo modo, entenderíamos que cualquier influencia que alguno de sus seguidores pudiera generar, remitirá irremediablemente de nuevo a Duchamp[47].

Una de las propuestas más interesantes que plantearía Bloom, sería que las interpretaciones que un artista puede hacer - erróneas o no- bien pudieran ser de obras

---

[47] "*... el mundo interior de un poeta está tanto y quizá más influenciado y formado por la tradición estilística de los poetas que lo precedieron, que por las ocasiones históricas con las cuales entronca su ideología...*", U. Eco, **Obra abierta**, Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Ed, Planeta Agostini, Barcelona, 1984, pág. 42.

que ni siquiera conoce.

Es ahora cuando cabría preguntarse qué es lo que ocurre cuando es el espectador y no el propio autor quien encuentra, descubre o simplemente propone determinadas influencias o temáticas, es decir:

a) El autor es consciente de la existencia de determinadas temáticas, aunque éstas estén ocultas o meramente insinuadas.

b) Es el espectador el que reconoce y propone ciertos recorridos, que en principio no tienen por que ser intención del creador, o simplemente permanecían ocultos.

Es esta segunda vía la que despierta nuestro interés, pues ella nos permitiría preguntarnos si sería posible pensar en la existencia de un significado distinto al propuesto por el autor.

Todo lo que una obra contiene no es lo que una obra significa. Recordemos la estrategia seguida por la alegoría, al colocar la trampa en aquello que se nos muestra. Lo oculto permanece más escondido aún cuanto más aspectos desvelamos.

¿Cómo podríamos estar seguros de que al hacer visibles determinados planteamientos no sólo estaríamos deshaciendo la poética constructiva, sino que estaríamos deformando aquello que verdaderamente la constituye, ya que lo oculto al hacerse visible, dejaría de ser enigmático, atrayente o secreto?

1.4.4.4 El contenido y el significado.

Una obra -en apariencia- podría estar haciendo referencia a algo muy concreto, pero su significado podría ser distinto y mucho más amplio que lo evidente.

El contenido debería entenderse diferente al significado, o en palabras de Iser Wolfgag, no estáticamente idéntico ni con el texto ni con su concreción[48].

Quizás sea que el contenido es aquello que le sigue perteneciendo a las intenciones del autor, y el significado sea la parcela reconquistada por el receptor.

Para algunos autores -entre ellos Roland Barthes- el significado no residiría únicamente en las intenciones del autor, sino que se derivaría siempre de un tejido ya existente compuesto por citas tomadas de innumerables fuentes de la cultura.

El autor debería dejar de ser considerado innovador, para pasar a ser alguien que a lo largo de la construcción de la obra entresacaría material de una mirada de códigos estéticos. El autor sería un simple presentador, mientras que podría ser el receptor el verdaderamente innovador.

Al abandonar la idea de significado como el pensamiento revelador de un individuo creador, pasaríamos a una concepción de significado como algo abierto a constantes reinterpretaciones, abandonando la creencia de que es una imagen invariable de una cosa determinada[49], y pensando que dependen de las circunstancias que definan cada encuentro entre la obra y el espectador.

---

[48]Iser Wolfgag, **El acto de leer**, Ed. Taurus, Madrid, 1987, pág. 178.

[49]Rosalind Krauss, **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos**, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1996, pág. 17.

1.4.4.5 Sobreabundancia Significativa.

La obra de arte es un objeto producido dentro de un sistema de pensamiento concreto, dentro de un sistema cultural, que no sólo la posibilita, sino que en cierto modo la define. La mera producción objetual conlleva la presencia de determinadas parcelas significativas. Éstas son matices ideológicos y culturales que formarían parte de la obra, sin ser premeditados por el autor.

Para U. Eco la obra *"podrá tener conexiones sutilísimas con un momento histórico, podrá expresar una fase sucesiva del desarrollo general del contexto o bien podrá expresar niveles profundos de la fase en que vive que no aparecen tan claros ante los ojos de los contemporáneos. Pero, para poder reencontrar, a través de aquella manera de elaborar estructuras, todos los vínculos entre la obra y su tiempo, o el tiempo pasado, o el tiempo venidero, la investigación histórica inmediata no podrá hacer otra cosa que dar unos resultados aproximados"*[50].

Todo intento por explicar, por definir la obra desde la contemporaneidad, no sería sino un intento parcial e incompleto. El transcurso del tiempo haría posible la aparición de nuevos matices semánticos y evidenciaría conexiones no perceptibles anteriormente.

Toda obra posee por tanto un resto de lo social, de lo político, de lo religioso y de lo personal; toda propuesta artística es un resquicio ideológico que nos sitúa ante una parcela de significado[51].

---

[50]Umberto Eco, **Obra abierta**, op. cit. pág. 42

[51]Como escribe Marchán Fiz, al referirse a Lèvi-Strauss, *"no sólo consideraba al arte en las coordenadas del símbolo y a la percepción estética como algo incompatible con el conocimiento científico, sino que sostenía que el arte bebe del pozo casi insondable del significante flotante, es decir, de esa sobreabundancia o exceso escurridizo que se escapa a los análisis definitivos, a las formalizaciones exhaustivas, ya que en la obra artística el significante y el significado son asimétricos, esto es, no se relacionan de un modo lineal, no se acoplan como una plantilla"*. Simón Marchán Fiz, op. cit. pág. 242.

Esto significa que todo objeto artístico quedaría definido también por su contexto, cuyo reflejo quedaría siempre comprendido en la obra; que su inclusión en otro diferente conllevaría una modificación sustancial en el conjunto de su significación. Esto plantearía la necesidad de conocer no sólo el contexto de ésta, sino aquel otro en el que la obra se habría ido mostrando con el tiempo.

De este recorrido -que se convertiría en un proceso interminable- veríamos la variabilidad del significado, su metamorfosis, las posibles lecturas que toda obra propiciaría, hasta llegar al eclecticismo como estrategia de recontextualización de ciertos factores o atributos que, por parte de ciertos autores se realiza, de manera voluntaria.

a) El eclecticismo.

El eclecticismo podría ser entendido como el lugar o el espacio anacrónico, donde sería posible la convivencia de diferentes aspectos artísticos. En él serían posible los reajustes significativos, permitiendo la superposición y fusión de significados distintos.

Para Juan Luis Moraza el eclecticismo es el estado general del arte, sólo el academicismo se habría encargado de inventar una pureza que ningún estilo posee[52], aunque la imposición del eclecticismo como estrategia obligatoria no sería sino la negación de su capacidad transformativa.

El eclecticismo aumentaría la diseminación de la obra. Rompería, no sólo con la linealidad y el progreso de la historia, sino con el propio concepto de autoría, y nos propondría momentos dispares simultáneamente, permitiendo la circularidad y la

[52]Juan Luis Moraza, op. cit. pág. 43.

oblicuidad.

Sería la consecuencia de un postmodernismo de resistencia que tendería a una crítica de los orígenes modernos, mientras que el postmodernismo de reacción se encaminaría a una vuelta sin más a los orígenes[53].

La obra acumularía tal cantidad de matices semánticos que no sería posible hablar de una relación directa entre significante y significado: Asemiosis para U. Eco o Polisemia o Politematismo para J. Derrida. La equivalencia unívoca entre el significante y el significado, que se habría convertido en obsesión por codificar las obras artísticas, como si fuesen estrictamente sistemas lingüísticos, debería ser abandonada.

Estos términos -asemiosis, polisemia, etc- atenderían fundamentalmente a la ambigüedad y pluralidad en el contenido, que darán como consecuencia una sobreabundancia de significado en la obra.

En ella el espectador se presentaría como el encargado de activar diferentes lecturas y sentidos en la obra, teniendo en cuenta ciertos significados marginales, periféricos, y por qué no, como apunta Marchán Fiz, reprimidos, que no sólo engrandecerían el contenido, sino que lo definirían.

De este modo, la obra de arte sólo existiría plenamente cuando es activada por el receptor, como nos apuntan las teorías de la Interpretación, como es el caso de H. Gadamer o Ricoeur.

La obra se convertiría en un enigmático jeroglífico, sostenido por una estructura difusa. Para intentar aclararlo deberíamos acudir a referencias supuestamente externas,

[53]Ver J. Habernas, "La modernidad, un proyecto incompleto", en Hal Foster (ed), op. cit.

ya sean éstas ajenas al lenguaje artístico o no. La concepción mental de una obra de arte respondería a un proceso de acumulación de imágenes confusas que, de procedencia variada, participarían en distinto grado en la gestación de una idea.

Pensemos que, retomando a U. Eco, la obra sería un todo orgánico que nace de la fusión de diferentes niveles de experiencia: ideas, emociones, disposiciones a obrar, materias, módulos de organización, temas, argumentos, estilemas fijados de antemano y actos de invención[54], presentándose de forma compleja y desordenada.

Como indica J. Derrida, no habría un significado único y exclusivo, una sola verdad; existiría, por el contrario, un texto plural en contenidos y temas diseminados, cuyas diferencias engendran el significado[55].

El objeto artístico poseería demasiada información, poseería una sobreabundancia de significado, estratificado y disperso, oculto o mostrado, que no sería del todo posible abarcar, y que no sería posible obtener mediante un enfrentamiento rápido, como estamos acostumbrados en las exposiciones, con el objeto físico.

Si seguimos pensando que la obra gritara al exterior su *"secreto"*, nuestro conocimiento sería parcial, incompleto y erróneo. Cada vez que un espectador se situase frente al objeto artístico, sería un paso nuevo. Una cadena donde cada lectura estaría dirigida, no al simple objeto, sino a todo aquello que hemos dicho que la compone. Toda lectura que por parte del espectador se hiciese, influiría decisivamente en la obra, modificando planteamientos, abriéndose a nuevas posibilidades, matizando otras lecturas anteriores.

---

[54]Ver Umberto Eco, **Obra abierta**, op. cit.

[55]Antonio Bolivar Botia, **El Estructuralismo: De Lèvi-Strauss a Derrida**, Ed. Cincel, Madrid, 1990, pág. 182.

¿Podríamos, por tanto, considerar las lecturas por parte del receptor, las aportaciones por parte de la crítica, como parte esencial de la obra de arte?

Si nuestra respuesta fuese afirmativa, deberíamos entonces entender que la obra no terminaría nunca de darse al espectador. Su contenido, su riqueza significativa siempre estaría en continuo desarrollo, e incluso, las citas que de ella se hiciesen por parte de otros artistas, llevarían a ensanchar aún más su significado.

La obra de arte sería entonces entendida como la unión del objeto físico -si existe- y cada una de las lecturas que de ella se han realizado. Cada uno de los textos que a ella se superpondrían, cada una de las referencias teóricas que su creador hiciese.

1.4.5 La obra modificada.

"Los versos no son, como la gente se imagina, simplemente sentimientos [...] Son experiencias. Para escribir un solo verso hay que ver muchas ciudades, muchas personas, muchas cosas; hay que conocer los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros"

Rainer María Rilke
Love and Other Difficulties

1.4.5.1.Proceso Significativo

Tal y como venimos observando, el significado sería -siguiendo a Wittgenstein- el uso que de la obra se hace por cada espectador. De tal modo que sólo a él le correspondería asignar un determinado significado a cada obra, por lo que éste no quedaría en absoluto determinado en ningún momento, pues siempre adquiriría nuevos usos.

Al tener en cuenta que la lectura que un determinado espectador hace puede ser aprovechada por otro, el significado siempre se modificaría y alteraría. La crítica no agotaría nunca el significado de la obra, todo al contrario, lo multiplicaría y lo haría proliferar en todas direcciones.

Aunque para algunos autores, como E.D. Hirsch, el objetivo de la interpretación es la comprobación de las intenciones del autor, de su querer decir conceptual y gramatical, situarse en el punto de vista del creador y recorrer de nuevo su labor, en palabras de U. Eco, *"el fin de la interpretación no es el mundo que dio lugar a la obra, ni el lector o el autor original, sino el mundo configurado a partir del texto por un lector concreto y actual"*[56].

En definitiva, todo esto nos plantearía poder realizar una diferenciación entre contenido y significado:

a) El Contenido sería aquello que la obra aparentemente propone. En él estarían comprendidos las intenciones primigenias, citas e influencias, resonancias culturales, etc., pero siempre desde el punto de vista del autor.

b) El significado sería lo que el espectador llega a experimentar de ese contenido.

Pero atendiendo a esta mutabilidad significativa, podríamos plantear tres momentos diferentes en el desarrollo del significado[57]:

1. Significado Hipotético: Sería lo que hemos venido a denominar contenido,

---

[56]Maurizio Ferraris, Apéndice de **Historia de la Estética** de Sergio Givone, Col. Metrópolis, Ed. Tecnos, Madrid, 1990, pág. 197.

[57]Ver U. Eco, **La definición del arte**, op. cit. pág. 182, nota 17.

diferente al significado experimentado por el receptor. El contenido o significado hipotético sería aquello que el autor nos propone, es decir, la obra tal cual, su forma y su contenido de manos del autor. Sería el primer paso del proceso artístico sin que haya intervenido más espectador que el propio artista.

2. Significado Contingente: Sería aquel significado que se extrae por parte del receptor. Éste sería totalmente individual y no tendría por que coincidir con el propuesto por el autor. Por tanto, significado evidente sería cada una de las críticas sobre la obra y cada una de las lecturas por parte del espectador. Pero también cada lectura que el autor u otros autores hiciesen nuevamente. Con ello habría que incluir dentro del significado evidente las citas, apropiaciones o influencias. Es en este momento donde se produciría la desviación del significado, propiamente dicha.

3. Significado Determinado: Sería aquel significado que intentaría incorporar y atender tanto al propuesto por el autor como al generado por parte del conjunto de receptores. En el ya quedarían reflejados algunos cambios significativos.

En realidad este significado se daría en algunas lecturas que por parte del receptor se hiciesen si éste estuviera ya mediatizado por los textos que sobre la obra se hayan realizado. Sólo a éste lo podríamos denominar Significado, aquel que *"sólo se irá actualizando a lo largo de un proceso inagotable de sucesivas lecturas"*[58].

En este proceso significativo *"la lengua flota a la deriva dispersa en tonos locales, en desidencias dispersas, en significados inagotables, en fragmentos: no se dice el sentido de una vez ni para siempre -en ningún lugar. Al contrario, todo habla es fragmento de un discurso inacabado, aplazamiento del sentido siempre abierto a*

[58]José Luis Brea, **Un secreto ruido. El arte en la era póstuma de la cultura**, Col. Palabras de Arte nº2, Ed. Mestizo A.C. Murcia 1996, pág. 18

interminables reutilizaciones"[59].

En él observaríamos que siempre podremos añadir algo más o contradecir alguna visión anterior. Pero también deberíamos considerar que sería complicado, por no decir imposible, abarcar todo el significado.

Ésta sería una posibilidad no finita, como si de un conjunto de rastros se tratase, hecho que no significaría que no fuese investigable, como indica Georges Steiner[60]. Por ello, aunque nosotros denominemos el tercer momento significativo "determinado", éste sólo lo sería en el momento de la recepción, pasando rápidamente a ser indeterminado. Su delimitación sería una cuestión de forma, ya que al ser interminable, sólo el receptor considerará el proceso acabado.

Algo semejante a lo que sucedería con el Psicoanálisis, ya que para el psicoanalista el significado no viene dado por cada una de las palabras que el paciente expresa. Muy al contrario, éste se resiste a evidenciarse y sólo tras un proceso, en el que los lapsus, las demoras y los equívocos juegan un papel primordial, se conseguirá abarcar una parte de él. Pero siempre podrá ser revisado, matizado. En este proceso, lo que el paciente habla sería lo que nosotros hemos denominado contenido de la obra, diferente a lo que verdaderamente puede significar. Los primeros datos que el psicoanalista extraiga serán lo que para nosotros es significado evidente, y sólo tras el cúmulo de significados evidentes obtendrá un significado determinado, siempre

---

[59]José L. Brea, **Los últimos días**, op. cit. pág. 22.

[60]Ver Georges Steiner, **Presencias Reales, ¿Hay algo en lo que decimos?**, Ensayos/Destino, Col. dirigida por Rafael Argullol, Enrique Lynch, Fernando Savater y Eugenio Trías, Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 1989, págs. 145-158.

Remitimos a este ensayo por la lectura que el autor realiza del deconstructivismo. Aunque en realidad no compartimos los verdaderos propósitos de este autor, para quien: el arte sigue respondiendo a una jerarquía estipulada; sitúa la música como la mayor de las artes; la moral debe ser un elemento dominante del arte; se ataca toda interpretación (aunque él continuamente está interpretando obras e investigaciones, entre ellas las opiniones de Derrida, Barthes, etc.).

matizable y revisable.

Como ejemplo claro dentro del terreno artístico, nos puede servir el urinario de M. Duchamp, *"Fuente"* (1917).

El significado hipotético sería aquel que Duchamp le atribuye (descontextualización del objeto, cuestionamiento del arte, etc.).

El significado contingente sería cada una de las lecturas que de esta obra se han realizado por parte de la crítica o por otros artistas. Entre estos últimos podemos rescatar la lectura, bastante personal, que R. Gober hace en *"Urinarios"*. En ella la obra de Duchamp se convierte en una cita bajo un nuevo significado.

Por tanto el significado determinado de la obra *"Fuente"* sería aquel que tenga en cuenta las intenciones de M. Duchamp y las aportaciones de las lecturas posteriores.

Pero pensemos que la lectura que R. Gober hace de su propia obra, significado evidente en este caso, puede ser recogida o no por parte del receptor. Es más, supongamos ingenuamente que no fue la intención del autor citar la obra de Duchamp, pero es el espectador el que se la atribuye. En este caso estaríamos añadiendo lecturas a la obra de R. Gober, por lo que el significado hipotético estaría compuesto tanto por las intenciones del autor como por las aportaciones del receptor.

Desde el punto de vista del creador la obra sería su contenido, en cuanto que consideráramos que el contenido es diferente al significado. El contenido de la obra sería lo que se nos propone y la forma en que se hace[61]. El contenido tendría que ver más con el autor que con el receptor. Luego interpretar una obra no sería exponer o

[61] En este párrafo estamos, en cierta medida, contestando algunas de las preguntas que se extraen de la obra de Susan Sontag, **Contra la interpretación**, Alfaguara, Ed. Santillana S.A. Madrid, 1996, ver págs. 25-39.

explicar un fenómeno con la intención de encontrar su equivalente, no sería emitir un juicio de valor, sino asumir un contenido, dejarse aprehender por sus propuestas, vivirlas personalmente, y en ese contacto con cada espectador, aparecería el significado.

Es cierto que, en la actualidad, se sigue suponiendo que la obra de arte *"por definición dice algo"* -hecho que nos remite a la tradición de presencia propia de occidente-. Pero ese algo no tendría que ser entendido como ajeno y externo a ella misma.

El arte -siguiendo a S. Sontag- no sólo se refiere a algo sino que es algo, es una cosa en el mundo y no sólo un texto o un comentario sobre él.

Intentar comprender el contenido, y el modo en el que éste se nos presenta, no vendría motivado por la falta de credibilidad de la obra, como insinúa la citada autora al situar el inicio de la interpretación *"en la cultura de antigüedad clásica, cuando el poder y la credibilidad del mito fueron derrumbados por la concepción 'realista' del mundo introducida por la ilustración científica"*[62].

Por supuesto que la interpretación presupone una discrepancia entre el significado "evidente" del texto y las exigencias de los lectores (y colocamos evidente entre comillas porque desconfiamos bastante de tal evidencia en el objeto artístico). Tal significado evidente será el contenido distinto, como ya hemos dicho, del significado, consecuencia de la interpretación por parte del espectador.

Ya nada nos posibilita pensar que existe un significado incuestionable en las propuestas artísticas.

---

[62]Susan Sontag, op. cit. pág. 28.

La obra no se presenta de manera axiomática, por lo que cualquier alteración en el contenido es legítima por parte del receptor. Interpretar, al menos en el sentido que pretendemos defender en este trabajo, no es reducir y empobrecer la obra a un único contenido manejable, sino todo al contrario. Como dice U. Eco, la posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos no altera su singularidad[63].

Luego, *"la tarea de la crítica, desde este punto de vista, no sería más la interpretación definitiva, la desvelación de la verdad. La crítica no tendría que ver con la supuesta verdad de la obra, con el desciframiento de su sentido, o con la 'lectura', la desvelación o el desocultamiento de la obra, sino al contrario, con la puesta en evidencia de su misma ilegibilidad final, con la multiplicación de los sentidos del texto o de la obra,[...] como lógica de la multiplicidad de las interpretaciones"*[64].

La crítica y el receptor no pueden más que insertarse en la práctica artística, asociarse al proceso creativo con el mismo derecho que el artista, participando de la forma creadora, en palabras de F. Popper.

1.4.5.2.El Rizoma.

La obra de arte actual se nos va presentando compuesta de veladuras, alejada de planteamientos dogmáticos y axiomáticos, donde la unidad y la visibilidad venían a definirla y estructurarla.

La obra es entendida como el resultado de la confluencia de diversos enfoques -supuestamente propuestos por el creador- en los que se produce una convivencia temática. Convivencia que no permite la aparición de un recorrido principal, que

---

[63]U. Eco, **Obra Abierta**, op. cit. pág. 73.

[64]José Luis Brea, "Alegorías de la ilegibilidad" en **Un secreto ruido**, op. cit. pág.63.

articule, jerarquize y disponga temas colaterales. Los recorridos principales no tienen por qué ser visibles externamente, no tienen por qué existir.

La subsistencia de un hilo conductor que nos sirva de acceso de entrada en la obra, puede permanecer oculto. Sólo mediante un análisis hermenéutico podremos llegar a introducirnos en un aparente laberinto, que configuraría el núcleo significativo. En este sentido, la relación de los textos y de los datos, algunos de ellos ajenos y externos a la obra, nos podrían resultar necesarios.

Tenemos que ser conscientes de la existencia de toda aquella "otra" información que contiene la obra y que no siempre es del todo mostrada. Serán muchas las rutas e itinerarios que compondrán la obra, numerosas las líneas de fuga que nos sacarán del interior, diversos los pliegues que formarán este collage semántico, en el que ciertos conceptos permanecerán escondidos.

La supuesta idea central desaparecerá y otros matices se superpondrán, aparentemente o no, dando como consecuencia lo que vendría a ser palimpsesto, espacio constituido mediante la presencia de diversas huellas que nos remiten a diferentes momentos significativos.

Existe un término, a nuestro parecer, que definiría perfectamente este nuevo modo de darse o mostrase la obra de arte, y del que nosotros nos apropiaremos para este trabajo, nos referimos al término rizoma[65].

El rizoma -según Deleuze y Guattari- será aquel espacio que estaría compuesto por un número ilimitado de líneas, no pre-existentes, en el que se nos posibilita ir de un concepto a otro. En él todos sus puntos están interrelacionados, no existen territorios centrales ni intereses jerarquizados.

[65]Ver Gilles Deleuze y Félix Guattari, **Rizoma (Introducción)**, Pre-textos, Valencia, 1977.

En el rizoma el principio de causalidad, de visibilidad, de unidad, de autonomía, etc., queda en entredicho, al comprender la posibilidad de que existan fisuras, espaciamientos, fugas o rupturas, dentro de cualquier recorrido propuesto.

El mismo concepto de presencia es cuestionado, en cuanto que sólo podremos hablar del rizoma en un sentido efímero y contingente. Y es que el rizoma es entendido como la creación por parte del receptor de la obra, desde su lectura o interpretación, viniendo a formalizar unos planteamientos claramente deconstructivos.

El rizoma no existe sin el receptor, sin alguien que se atreva a introducirse en sus nudos y enlaces. El rizoma es un viaje sin meta precisa por una obra, un continuo cruce de caminos sustentado por la polisemia.

Del mismo modo, dentro del rizoma existirán líneas de fuga, de segmentariedad y de desterritorialización, es decir, caminos o recorridos abiertos que nos llevan y nos desplazan a referencias externas a la propia obra.

Por este motivo un rizoma puede ser roto, quebrado en cualquier parte, sin que ello nos imposibilite seguir distintas líneas, pues no responde a ningún modelo estructural o generativo, sus recorridos pueden ser revisados, desmontados y corregidos.

Posee múltiples entradas y salidas, todas ellas válidas. Pero si un rizoma se estratifica, se jerarquiza, se le otorga un centro, a priori, se arboriza en palabras de los autores, deja de existir. El rizoma no es demostrativo de nada, pues no existe esquema previo para su conocimiento, su sentido último es experimentar la acumulación de voces, de lenguas, de vivencias posibles. Es la labor de edificar la posibilidad. No se trata de buscar para encontrar, sino para seguir siempre buscando.

Un rizoma no es construido hasta que no es revisado, leído o habitado. En este

sentido, la obra de Joseph Beuys ejemplificaría a la perfección este término, pues al entender su obra como rizoma, comprenderemos mejor la utilización de vínculos afectivos, económicos, políticos, ecológicos, históricos, naturales o culturales dentro de su obra, entenderíamos la visión panorámica de su obra, la no existencia de obras maestras que coart n su vivencia.

Aunque en apariencia el proceso rizomático pueda asemejarse a cierta tendencia neo-barroca, sobre todo si atendemos al principio de nodo y laberinto[66], mejor sería entenderlo como consecuencia de un posicionamiento deconstructivista.

Teniendo en cuenta las posibles entradas y salidas a la obra, todas ellas válidas, y la existencia de líneas de fuga, diremos que los recorridos que el rizoma nos permite, podrían resumirse en dos clases:

a) Recorridos Implosivos: serán aquellos recorridos que, partiendo de un concepto externo a la obra, actúan a modo de cuña favoreciendo la apertura, la grieta en la obra. Con ellos logramos introducirnos y acceder a una de las vías que se entrelazan en su núcleo significativo.

b) Recorridos Expansivos: serán aquellos otros recorridos que desde el interior de la obra nos permiten enlazar con otros conceptos externos, favoreciendo la relación con otros discursos.

Tanto en uno como en otro, la existencia de líneas de fuga nos avisarán de la posibilidad de invertir la dirección del recorrido. En una aproximación implosiva cualquier línea de fuga, nos llevaría a remitirnos nuevamente a algunos datos externos, y al contrario con los recorridos expansivos.

---

[66]Ver Omar Calabrese, **La era neo barroca**, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989, y **Otra mirada sobre la época**, op. cit.

"Agarra la línea y sigue / el hilo secreto, las simuladas
líneas, / la respuesta no llega
el hilo es infinito / y en el laberinto
el eco de una voz se oye / como en un sueño"[67].

1.4.6. Fundamentación del recorrido.

Ante el camino abierto por la crisis de la modernidad, hemos podido observar cómo la unidad, la visibilidad y la autonomía han quedado cuestionadas. La linealidad y la centralidad, características que fundamentaban el progreso y el concepto de historia, se han retraído en favor de la circularidad, la periferia y la marginalidad.

El concepto de presencia, en el que se fundamentaba la modernidad, ha otorgado su dominio al silencio, a la insinuación y a la ausencia. El objeto de conocimiento se esconde y se oculta a la vista.

La unicidad y la exclusividad de lo verdadero ha dejado de ser hegemónico. Con ello, la relación del significante y el significado no sólo no es evidente, sino que se nos presenta rota, sin que exista una referencia directa. Los lazos de semejanza se han transformado en contrariedad y en inversión, provocándose una polisemia en la obra de arte.

Ésta ha dejado de poseer un hilo conductor, que respondiera a una sola temática, que la estructure y la jerarquizase, ofreciéndonos en cambio una multitud y diversidad significativa, que reclama lecturas oblicuas.

La supuesta autonomía de la obra de arte ha cedido a la dispersión, expansión

[67]Pepe Espaliú, poema extraigo del cuaderno de notas de la biblioteca donada al centro de arte Arteleku, San Sebastián.

y difuminación de sus límites, permitiendo una reconciliación con el entorno y el contexto olvidados por la modernidad. Ante esta reconciliación e implicación de la experiencia artística en su entorno, el espacio museístico ha quedado en entredicho al pretender dotar a la obra de un carácter atemporal y ahistórico: autónomo

El cuestionamiento de la centralidad ha traído el alzamiento de significados periféricos, haciéndose necesaria la existencia de claves para el conocimiento de datos que nos permitan distintas vías de acceso y diferentes recorridos.

Las estrategias alegóricas, junto a la evidencia de las influencias, las apropiaciones y los revisionismos, se han alzado como herramientas necesarias para acceder a un discurso, en el que la obra oculta sus verdaderos intereses.

La puesta en duda del original, definido por la unidad y exclusividad, ha traído la desvalorización de la jerarquización tradicional, en la que se privilegiaba al artista.

Se ha cedido al espectador el papel de activador del significado de la obra. Éste se muestra diferente al contenido que ella nos propone, provocando una ausencia de argumentación que la estructure visiblemente. El espectador tiene la posibilidad de exponer el significado ajeno al contenido de la obra.

A su vez, el cuestionamiento del original, ha traído consigo una desvalorización en el hecho de acudir a las fuentes originales. La cita, la apropiación y las influencias, junto a la importancia de lo periférico quedan justificadas. No hay necesidad de aislar y separar en clases diferentes la información, porque quizás, en su unión y mezcla, nos ayudan más al conocimiento de la obra.

Nada fundamenta la obligatoriedad de seguir un desarrollo evolutivo en los procesos artísticos, fiel reflejo de la creencia en el progreso. Se pone en duda la superación de una etapa por la siguiente, no sólo como método de análisis, sino que

y difuminación de sus límites, permitiendo una reconciliación con el entorno y el contexto olvidados por la modernidad. Ante esta reconciliación e implicación de la experiencia artística en su entorno, el espacio musecístico ha quedado en entredicho al pretender dotar a la obra de un carácter atemporal y ahistórico: autónomo

El cuestionamiento de la centralidad ha traído el alzamiento de significados periféricos, haciéndose necesaria la existencia de claves para el conocimiento de datos que nos permitan distintas vías de acceso y diferentes recorridos.

Las estrategias alegóricas, junto a la evidencia de las influencias, las apropiaciones y los revisionismos, se han alzado como herramientas necesarias para acceder a un discurso, en el que la obra oculta sus verdaderos intereses.

La puesta en duda del original, definido por la unidad y exclusividad, ha traído la desvalorización de la jerarquización tradicional, en la que se privilegiaba al artista.

Se ha cedido al espectador el papel de activador del significado de la obra. Éste se muestra diferente al contenido que ella nos propone, provocando una ausencia de argumentación que la estructure visiblemente. El espectador tiene la posibilidad de exponer el significado ajeno al contenido de la obra.

A su vez, el cuestionamiento del original, ha traído consigo una desvalorización en el hecho de acudir a las fuentes originales. La cita, la apropiación y las influencias, junto a la importancia de lo periférico quedan justificadas. No hay necesidad de aislar y separar en clases diferentes la información, porque quizás, en su unión y mezcla, nos ayudan más al conocimiento de la obra.

Nada fundamenta la obligatoriedad de seguir un desarrollo evolutivo en los procesos artísticos, fiel reflejo de la creencia en el progreso. Se pone en duda la superación de una etapa por la siguiente, no sólo como método de análisis, sino que

se duda incluso de su propia existencia.

Carece de sentido la separación por etapas y en consecuencia un recorrido o desarrollo lineal. El artista no tiene por qué mostrar siempre los caminos seguidos, sin dejar lugar a la intuición o la suposición, es decir, hacer visible, palpable y evidente, lo que quizás sólo en la insinuación o en la ausencia tenía sentido.

"Baldía es la tarea de quien pretenda diseccionar este corpus de ideas en ordenadas pautas, en líneas rectas,...."[68] advertía J.V. Aliaga al referirse a las propuestas de Espaliú.

1.4.6.1 Modificaciones en la aproximación.

Si pretendiésemos ser consecuentes con lo anteriormente expuesto -donde hemos analizado algunas de las modificaciones más visibles en el panorama actual- e intentásemos acceder a unas determinadas propuestas artísticas (en este caso a las de Pepe Espaliú), deberíamos arriesgarnos y dar algunos apuntes y aproximaciones a este posible recorrido.

Si partimos de la consideración rizomática de la obra, sería contradictorio y contraproducente sintetizar nuestras ideas en un método concreto, fijo e inalterable. El recorrido rizomático no lo permite. Partir de un esquema existente que marque los pasos del espectador es negar su propia concepción.

No se trata de crear un método universal y atemporal para el estudio de la obra de arte, sino de argumentar posibles recorridos que, basándose en todo lo anterior expuesto, creen más acertado guiarse por otros derroteros.

---

[68]Juan Vicente Aliaga, op. cit. pág. 30.

Por ello, proponer un estudio desde nuestra verdadera condición de receptores -más en consonancia con las citados cambios-, un análisis que responda a una lectura personal e individual -alejándonos del papel del historiador tradicional que permanece pasivo ante el relato de acontecimientos-, es indicar ciertas consideraciones a tener en cuenta.

De lo contrario, proponiendo algo inalterable, estaríamos coartando la libertad otorgada al espectador y axiomatizando nuevamente la obra de arte.

Este recorrido que proponemos no es gratuito ni casual. El hecho de adentrarnos en la obra de esta manera es también una respuesta a las propias características de algunos de los discursos que hemos mencionado -J. Beuys, R. Gober, F. González Torres, S. Levine, Ana Navarrete, C. Sherman, R.M. Trockel- y sobre todo al de Pepe Espaliú.

Sus propuestas carecen de un esquema conceptual definido desde el comienzo, que articule, jerarquice y obligue a tomar caminos determinados. Es más, en el caso de existir un esbozo, éste queda ocultado por la superposición temática.

En él nada queda evidenciado, nada se nos da a golpe de vista. Todo al contrario, es un juego de continuas insinuaciones y ocultaciones; un juego giratorio, que vuelve sobre sí mismo, y que sólo con el transcurso del tiempo -al final de sus días- podría quedar aparentemente definido por un mismo sentimiento que se resiste a ser diseccionado.

Si al final de nuestro recorrido se intuye algún sistema para adentrarse en su discurso, éste ha de ser entendido como una aportación realizada por el usuario, una propuesta del receptor, y no como algo existente en sus obras.

En este tipo de propuestas adquiere importancia no sólo aquello que se muestra,

lo visible, lo tangible o lo palpable. En sus obras, aquello que se nos insinúa, que apenas aparece, lo que continuamente se oculta, posee tanta fuerza, tanta importancia, como aquello que adquiere fisicalidad y presencia.

La ausencia, por tanto, no sólo es un recurso metafórico en muchos de estos trabajos, sino que ha de entenderse como una metodología de trabajo, que nos proporciona las claves necesarias para el mejor entendimiento de sus intenciones.

Dice Espaliú: *"Detesto la impudicia de la confesión explícita; hoy tal actitud me parece de una absoluta mala fe; la ridícula pretensión de evidenciarte en lo que haces..."*[69]

Si pretendiésemos analizar el desarrollo artístico de Espaliú a través de aquello que se nos muestra, que se nos evidencia, caeríamos en dos errores.

a) Sería sucumbir ante la trampa que el mismo autor ha preparado. Recordemos que las estrategias alegóricas se definen justamente por ser la mejor manera de encubrir, de ocultar el objeto de deseo, aún evidenciándose y manifestándose. La alegoría nos muestra siempre un objeto en parte de otro, se nos ofrece un falso objeto de conocimiento.

b) En consecuencia, nos veríamos obligados a proponer un estudio de su obra dividido en etapas perfectamente separadas y diferenciadas, un análisis evolutivo.

Si así lo hiciésemos, al descomponer la producción como si de un corpus tradicionalmente organizado se tratase -es decir, planteando una evolución lineal, en la que presentemos una separación y superación de períodos, obras o conceptos- nos llevaría a tener que forzar continuamente no sólo nuestros propios planteamientos, que

[69]Ver Pepe Espaliú, "Focus", Flahs Art, Edición Española, febrero, 1988, pág. 35.

responden a unas marcadas modificaciones, sino los del propio creador. Terminaríamos sucumbiendo ante una falsa imposición de la obra.

No se trata sólo de analizar el discurso o la obra propuesta, sino de evidenciar el recorrido de este análisis. Es más un procedimiento en el que debemos mostrar los enlaces que nos permiten discurrir de este modo. Porque no olvidemos que nuestra lectura considera la obra como un conjunto de vías no jerarquizadas, conectadas e interrelacionadas, que sólo existirán al ser experimentadas por el receptor.

1.4.6.2. Apuntes para un recorrido.

En este recorrido no sólo atenderíamos a las obras, sino que partiríamos de ellas. Pero podríamos pasar de su condición óntica a las declaraciones, las intenciones, las afirmaciones o las aportaciones del autor si fuese necesario.

Podríamos considerar las influencias de otros autores y a las aportaciones de las lecturas realizadas por la crítica, si con ello encontrásemos nuevas claves y enlaces.

Sería un estudio en el que nos apoyaríamos tanto en la obra como en los textos (datos externos), por lo que éste sería el resultado de la combinación de una exégesis y una hermenéutica.

De este modo, nos convertiríamos en los activadores de un significado que se basa en lo que hemos denominado el contenido o significado hipotético, y en los significados añadidos por la crítica, significados evidentes. Con ello intentaríamos poder ofrecer una visión general, lo que denominamos significado determinado, de las propuestas analizadas.

Para poder acceder a una de las vías que atraviesen el discurso, deberíamos

partir de un contexto creado por nosotros. Un entorno conceptual, a modo de anticipación al sentido, en el que nos sería posible indicar los primeros pasos de nuestro recorrido. Una hilo conductor a modo de línea implosiva, que nos servirá de vía de acceso al discurso.

La configuración de este entorno conceptual nos permitiría crear una grieta en este rizoma, para poder aprehender uno de los trayectos que lo configuran, y así introducirnos, a modo de cuña. De este modo podríamos acceder al resto de líneas y recorridos que se entrelazan configurando su creación. Por ello, este trasfondo nos proporcionará el excipiente perfecto para relacionar todos los conceptos.

Este tejido podría partir bien de consideraciones perceptibles en las obras, o bien de algunas de las manifestaciones de la crítica o el autor.

La función de esta vía es primeramente proporcionar los nexos suficientes para enlazar con otros pliegues, y en consecuencia, poder navegar por toda la producción.

Por tanto, nuestro acceso no elimina, en modo alguno, la posibilidad de encontrar otras rutas, sino todo al contrario. Necesita poder articularse con diversos recorridos que, lejos de pasar a un segundo plano, o simplemente quedar olvidadas, llegarían a evidenciarse a lo largo de nuestro recorrido.

Aun partiendo desde una vía de aproximación muy concreta, observaremos como pronto se vislumbran otras posibilidades y como adquieren importancia otros conceptos. Por ello, intentaremos que ninguna de las obras se reduzca a una sola de las referencias que las compone, trataremos de encontrar las conexiones existentes.

Sería posible realizar diferentes recorridos -implosivos y expansivos- que permitirían bien enlazar las propuestas de cada autor con otras diferentes, bien adentrarnos en las matizaciones específicas de cada uno a través de un sentir

generalizado.

Deberíamos diferenciar también entre columna vertebral que organiza un proceso creativo propuesta por el creador, y línea de acceso a este proceso propuesta por el receptor. Pues nuestra argumentación no es el esquema conceptual que desde los comienzos va sistematizando y esquematizando las obras de estos autores.

No tratamos de re-construir el pensamiento que dio origen a la propuesta artística, ni situarnos en el papel del creador, sino construir nuestro propio recorrido por la obra, en cuanto que espectadores. Un trayecto que constantemente se abre a otros nuevos, y en el que atendemos y nos apropiaremos de los pensamientos del autor.

Esto tampoco significa que posea tal organización, porque decir que desde los comienzos Pepe Espaliú -o J. Beuys, R. Gober, F.G.Torres, etc.- posee un sistema estructurado no sólo es arriesgarse, sino que sería una equivocación. Sus producciones van girando y retorciéndose constantemente sobre unos mismos intereses, pero ello no significa que existan unos caminos marcados por los que avanzar desde sus comienzos, sin posibilidad a la modificación. La supuesta facilidad que resulta al estructurar una lectura de una obra, no debe confundirse con la complejidad de su creación.

Si creemos que todas los puntos propuestos se hayan interrelacionados y dependientes, cualquier vía que acceda al núcleo significativo nos podría en principio servir. Una vía que nos guíe y sirva de puente entre las distintas propuestas, que nos permita conectar y movernos por los diversos contenidos, que atienda desde los materiales, la técnica, hasta la aparición de determinadas influencias. Un trayecto continuo que no tenga que hacernos diseccionar las obras o su discurso, y que responda tanto a los planteamientos del autor y que a su vez, por que no, se haga eco de algunas de las aportaciones de la crítica.

Pero esto es un arma de doble filo, pues no todos los accesos que propongamos

nos permitirían tal desarrollo, ya que nos podríamos dejar llevar por un línea de fuga que tan sólo nos permitiera analizar una parte de la producción.

Este hilo conductor pronto se convertirá en trenza. Podría aparentemente ocultarse, abrirse a otros trayectos pertinentes, volver sobre sí mismo. De tal modo que ningún planteamiento quedaría aislado del resto, ninguna propuesta estaría diseccionada de las demás.

En este camino deberíamos alejarnos del desarrollo evolutivo. Una evolución en el sentido de transformación y superación de períodos. No tendríamos que dividir la trayectoria en etapas perfectamente separadas y diferenciadas, como si cada una de ellas supusiera el dominio de las anteriores. Esa dominación, que se intuye en este sentido evolucionista, responde más a un sentido de perfeccionamiento y sometimiento técnico.

Este sentido de evolución técnica era propio de los planteamientos modernistas que intentan producir obras maestras, únicas y totales.

El dominio técnico nos llevaría a presuponer un deseo de progreso y desarrollo destinado hacia un fin concreto, del que estas propuestas carecen. Sus intereses se sitúan más en la pura experimentación que en el desarrollo formal. Lo que sus obras intentan es ser eficaces en cuanto que producto de pensamiento. No son propuestas artísticas por su perfección formal -aunque tampoco podamos afirmar que existe un desapego formal tajante- sino por ser concebidos como medios de intervención y de influencia en lo real.

Cada separación de etapas requeriría de un corte decisivo, de unos comienzos y finales claros. Aunque cualquier acontecimiento termina afectando a la producción no tiene por qué producirse puntos de inflexión tajantes. Las consecuencias no siempre son visibles y evidentes. Y aunque pueda darse un giro -entendido como modificación,

como rotación- éste no supone el abandono de unos intereses por otros, sino una acomodación e inclusión de nuevos puntos de mira.

Deberíamos concebir su obra de forma panorámica. De este modo podríamos observar las intenciones que se mantienen y las modificaciones que se han producido. Unas intenciones que van redefiniéndose continuamente, y de las que tan solo podemos estar seguros de lo que excluye.

A su vez, esta visión nos facilitaría comprender que el interés de su creación no radica en la terminación de cada una de sus obras, sino en el conjunto de su producción. Cada una de sus propuestas no buscan ser una obra magistral, sino meras visiones y eslabones dentro de un mismo desarrollo. Por ello, las obras adquirirán más sentido siempre dentro de la totalidad del discurso.

Los distintos elementos que componen sus propuestas no son estables ni permanentes, sino que se van definiendo en la mutabilidad. Sus obras no poseen una significación última, todo al contrario, nos desorientan con el nomadismo voluntario de su significación, compuesta por innumerables caminos, que forman una especie de trampa en su mezcla para ocultar otros significados.

Por ello, en muchos de los casos, las declaraciones son tan necesarias como sus obras, pues éstas forman parte de ese pensamiento que sustenta a la obra.

Aunque en determinados momentos será oportuno seguir cierta cronología -ante todo por problemas de forma- generalmente para apuntar ciertos datos biográficos, no deberíamos descartar volver a una misma temática, a un mismo período o a un mismo concepto, o hacer referencias anacrónicas, optando por cierto sentido circular, giratorio y alejándonos de la mera linealidad.

La conclusión de una serie de obras no tiene que entenderse como la conclusión

de unas determinadas problemáticas. Éstas, con toda seguridad, aparecerán posteriormente y volverán a tratarse años más tarde, de manera diferente.

No se trata de primar la diversidad significativa, sino de otorgar igual valor a cada uno de los componentes discursivos. De este modo, atenderemos a la marginalidad de los conceptos, pudiendo traer a un primer plano aquellos significados periféricos, que consideremos que articulan alguna propuesta. Lo meramente insinuado, atendiendo a las estrategias alegóricas, podrá articular una propuesta más coherentemente que lo evidente y lo palpable.

Todos los elementos adquirirán la misma importancia, desde el lugar de exposición a las formas utilizadas, incluso -como ya hemos dicho- algunos apuntes realizados por la crítica nos servirán de conexión.

Intentaremos que algunos datos, sobre todo aquellos que tradicionalmente han sido analizados y mostrados de forma independiente, no aparezcan ajenos al resto de conceptos, sino entrelazados, interrelacionados -en la medida de lo posible- con todos los aspectos que configuran este discurso artístico, pues ya no existe límites que separen lo artístico de lo no artístico.

Mostraremos todas las influencias que consideremos oportunas, desde las puestas de manifiesto por el autor o por determinados críticos, como aquellas que nosotros consideremos oportunas, para el mayor conocimiento de la obra. Éstas serán entendidas también como nuevas vías significativas, aunque en algunos casos tendremos que hablar de líneas de fuga, pues resultaría inaprehensible el gran número de vías que se abren, ante las continuas citas y apropiaciones.

Nada nos obligaría a primar las declaraciones o intenciones del autor por encima de las lecturas realizadas por la crítica o de nuestras consideraciones. Tal privilegio ha sido cuestionado. En todo caso, y aunque para nuestro recorrido sea más

conveniente seguir otras consideraciones, sería oportuno indicar las intenciones del autor para evidenciar nuestra diferente concepción.

En realidad se trata de justificar cada uno de los enlaces y desvíos que realicemos, haciendo constar la diferenciación existente entre el contenido propuesto y la significación seguida. La arbitrariedad que defendemos necesita de la constante defensa y testimonio.

Por último, exponer que nuestra lectura, aún siendo en todo momento coherente, analítica y crítica, debería entenderse como una propuesta que no es incuestionable y está abierta a nuevas posibilidades.

Este recorrido vendría a ser la búsqueda de un significado determinado. Pero como tal, se convertirá en indeterminado en el mismo momento de ser leído por otro. Por ello, no intentamos en modo alguno cerrar la obra a otros posibles significados, a otros posibles recorridos, sino que en cierta medida los alentamos y los insinuamos.

1.4.6.3 Puntualizaciones previas.

Como dice Pepe Espaliú: *"El arte es y siempre fue la única posibilidad de decir lo indecible ya que, amparado en su condición de ficción, está más a salvo de la censura y obstaculación que el poder ejerce contra otras formas de expresión de mayor conexión con lo real"*[70].

Lo que en realidad pretendemos en este capítulo es tratar de argumentar la posibilidad de enfrentarnos a un discurso desde nuestra condición de receptores.

---

[70]Pepe Espaliú en "El arte como acción", La Esfera, suplemento de El Mundo, Sábado 28 de noviembre de 1992, pág. 7

Justificar que nuestro contacto con la obra no se reduce a transcribir unas intenciones primigenias, que en muchos casos están encubiertas o transformadas.

Hemos tratado de dar a conocer unas pinceladas para un análisis crítico que es consciente de la dificultad de enfrentarse a unos discursos desestabilizados.

Somos conscientes de la dificultad y la contrariedad que supone defender sustratos encubiertos y ocultos a través de la ordenación, centralización y jerarquización. Más aún tratándose de una investigación, basada en unas claras directrices, unos objetivos finales y una hipótesis consistente que permita evidenciar toda la argumentación.

Extraño lugar la investigación -que se fundamenta en la linealidad y la visibilidad de las consecuencias- para exponer y defender la diversidad, la circularidad y lo encubierto. Pero ¿cómo hacer discurso de lo ausente, si *"lo oculto aparece, y apareciendo, se oculta"*[71]?

[71]Theodor W. Adorno, citado por Albrecht Welmer en **Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno**, Col. La balsa de la Medusa, Ed. Visor, Madrid, 1993, pág. 19.

2. ENTORNO CONCEPTUAL

Las propuestas de Pepe Espaliú parecen intentar dar -bajo nuestro punto de vista- una respuesta a la problemática de la construcción del ser humano: ya sea a través de un cuestionando la identidad del sujeto y de la edificación precaria del yo, ya mediante de la relación traumática de éste con su entorno. Un cuestionamiento que comienza precisamente por considerar las implicaciones desprendidas de la corporeidad del ser.

Pero decir que desde los comienzos Espaliú ha estado reflexionando sobre la condición humana, sería empezar casi desde el final. Lo que verdaderamente nos interesaría es intentar dar alguna explicación del por qué y del cómo se produce este cuestionamiento.

La fisicalidad corporal -que fundamentará la existencia del yo-se podría convertir en el elemento fundamental para poder darse esta construcción reflexiva. Una concepción que con el tiempo -y en su totalidad- derivará en un *"sistema de conocimiento de uno mismo y de los demás"*[72], en el que lo corporal llegará incluso a desaparecer visiblemente.

Si bien es verdad que éstas son algunas de las consideraciones que se pueden extraer de sus planteamientos y de sus obras, no menos cierto será que se trata de una lectura parcial -incluso reduccionista-, que por parte del receptor se ha venido haciendo de su obra. Al considerar la construcción del ser como elemento principal y como resultado final, estaremos construyendo una cubierta que nos imposibilitará mostrar el proceso seguido para llegar a ello. Una especie de muro que mermaría la riqueza de

[72]Manel Clot, Catálogo **Pepe Espaliú**, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 10 febrero-4 abril, 1994, pág. 2 del escrito.

planteamientos que en sus trabajos encontramos a lo largo de su trayectoria, y que terminan definiendo este sentimiento.

Si para gran parte de la crítica su discurso parece deambular en torno a esta demanda, nuestro primer paso debería preocuparse de intentar mostrar y evidenciar el proceso, no por el cual Espaliú llega a estas consideraciones, sino por el que nosotros podemos llegar a abordar estas implicaciones.

Al proponer lo corporal como vía de acceso, no pretendemos inducir a creer que en el discurso de Espaliú existe una camino claro, un patrón marcado. En sus propuestas no aparece tal esquema definido en ningún momento. Todo lo contrario, lo corporal se nos presenta como el resultado, como la excusa a través de la cual accederíamos al resto de sus consideraciones.

La primera de las vías que crearemos para acceder a su discurso versará sobre lo corporal. Comenzaremos analizando y reflexionando sobre el concepto "cuerpo" para derivar en un cuestionamiento de la utilización de éste en las propuestas de Espaliú. Lo corporal se convertirá en nuestro trabajo en uno de los recorridos que componga este politematismo entrelazado.

Pero intentar separar lo corporal de la idea de la muerte, de la enfermedad, de la relación con el mundo y con lo real, etc. y diseccionar estos componentes en diferentes apartados -sin relacionarlos con la utilización que de la experiencia artística hace, sin asociarlos a determinados acontecimientos personales, o sin relacionarlos con otras propuestas contemporáneas- no sólo sería sumamente complicado, sino que menmaría la capacidad incisiva y reflexiva de sus propuestas. Cada uno de estos aspectos sólo queda definido en relación a los otros. Su interrelación nos ayudará a comprender el sentido y la utilización -de lo corporal- dentro de unos intereses generales.

2.1 EL CUERPO: RECORRIDO POR SUS OBRAS Y SUS APORTACIONES

Si nos detenemos a observar el resultado final de las propuestas de Espaliú -considerando el reconocimiento visual como primer paso en la contemplación y conocimiento de la obra- podremos constatar que constantemente nos estamos enfrentando a la utilización de la figuración corporal en sus obras.

Las formas orgánicas y corporales se convierten a primera vista en el campo de operaciones más empleado por Espaliú: los rostros, los cuerpos en posición fetal, los perfiles de las caras, las prótesis corporales, las heridas y las grietas, los restos de cicatrices, los miembros fragmentados, las siluetas orgánicas, etc. Junto a ello las máscaras, los disfraces, etc. -elementos metonímicos de la identidad- se alzan como espacios predilectos para la reflexión, y *"es [verdaderamente] el vestido del cuerpo, y no el desnudo, el que revela la corporeidad"*[73].

Si acudimos a los datos externos -a las manifestaciones públicas de Espaliú y las lecturas de la crítica- en muchas de estas declaraciones encontramos como problemática importante el problema del ser humano al enfrentarse al mundo, a lo exterior; la necesidad del individuo de reconciliarse con su otredad; la falta de identidad como mecanismo por el que reconocerse en la colectividad; la marginación social del enfermo, etc.

Estas dos consideraciones -obras y escritos- nos permitirán decir que lo corporal vendrá a fundamentar uno de los ámbitos fundamentales sobre los que Espaliú reflexiona. Es decir, es el campo mediante el cual cuestiona la construcción del ser.

---

[73]Raimon Panikkar, "Religión y cuerpo", en **Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos**, Ed. Amador Vega, Juan Antonio Rodríguez Tous, Raquel Bouso; ER Revista de Filosofía, Documentos, Barcelona, 1998, pág. 22.

Pero ¿de qué modo lo corporal pude propiciar y permitir cuestionar la construcción del ser?, ¿qué conexiones entrelazan estas dos situaciones, para que el hecho de manipular la construcción corporal conlleve ciertas implicaciones en la definición del ser?

En primer lugar deberíamos intentar explicar por qué pensamos que el cuerpo se convierte en excusa para ir planteando y organizando un esquema aproximativo al resto de los planteamientos artísticos de Espaliú.

Debemos tener en cuenta -para comenzar- que estos planteamientos se presentan entrelazados -y perfectamente encajados- en un todo del que no sólo resulta difícil separar una parte, sino que es en esa separación donde dejaría de reflejar su importancia. Y no deberíamos olvidar que es justamente en aquello que se nos muestra a simple vista -los juegos corporales- donde puede situarse la trampa de las estrategias alegóricas.

2.1.1 La excusa corporal.

En este recorrido quisiéramos partir de la consideración de que el concepto "cuerpo" es una construcción simbólica: la consecuencia de una determinada ideología. El cuerpo se ha convertido en un emblema conceptual que configura y define nuestro conocimiento sensible y racional de lo "corporal", como ente específico e individual.

La formalización de este concepto nos va a permitir justificar que es el elemento que en definitiva ha fundamentado la construcción del Sujeto y posteriormente la del Individuo.

Al reflexionar en torno a la formalización del individuo contemporáneo observaremos que la construcción corporal se presenta como el fundamento

imprescindible, no sólo para la aparición de éste, sino para justificar la necesidad de la definición de la identidad.

De este modo, al considerar lo corporal como resultado ideológico, cualquier problemática en torno a la identidad, la relación del ser con lo externo, etc. debería incidir no sólo en la formalización de la corporeidad sino en la ideología que lo ha posibilitado. El sistema ideológico al caracterizar lo corporal estaría determinando cualquier concepto basado en su existencia.

Lo que verdaderamente parece interesarle a Espaliú no es tanto una reflexión en torno al cuerpo, como lugar convergente de formas precisas y predeterminadas, sino las consecuencias e implicaciones derivadas de la manipulación y deformación de éste, en cuanto que metáforas del estado de marginación y exclusión propio del individuo contemporáneo.

Lo corporal se nos va perfilando como estrategia de trabajo sobre la que comenzar a reflexionar. Ya que consecuentemente nos permite atender a determinados aspectos de la condición humana -presentes en las intenciones de Espaliú- y aludir a las construcciones ideológicas que el hombre ha utilizado como medios para enfrentarse a sí mismo y a su existencia.

Espaliú no pretende cuestionar directamente la construcción ideológica del concepto "sujeto". Es mediante la utilización de lo corporal, la aparición de la enfermedad, la relación que con ello mantiene el ser, etc., más bien como irá mostrando algunas de las consideraciones y consecuencias que de su trabajo se pueden extraer: la dificultad del hombre contemporáneo para enfrentarse a sí mismo y al mundo o lo real, en cuanto que espacio circundante.

Una realidad que será entendida en sus propuestas como lo ajeno, lo externo y diferente al ser; es decir, lo otro, que en él es tanto el mundo exterior como su

espacio interior y orgánico.

La realidad se muestra como la representación del mundo a través de unos sistemas fijos e inalterables que no atienden a las necesidades personales. Una realidad que englobará incluso a la construcción corporal y que será uno de los aspectos de esta representación ideológica.

2.1.2 El cuerpo como fundamento del individuo.

Tanto el concepto cuerpo como el de sujeto debemos considerarlos como un producto sociocultural, es decir, una construcción ideológica. Al ser consecuencia de una etapa de la sociedad, quedan definidos y reflejados en cada una de las características de la misma, en sus fiestas, sus leyes, sus creencias y sus miedos.

Este concepto de sujeto arranca de la concepción humanista; se afianza en la Ilustración -quedando caracterizado como sujeto racional- y comienza a ser cuestionado a finales del siglo XIX. Es en la época industrial donde cada *"persona es capaz (o cree ser capaz) de fabricar su propio destino"*[74] y es retomado desde diversas posturas en el siglo XX -bien por el estructuralismo, bien por el surgimiento de voces divergentes del proyecto moderno- coincidiendo con una ruptura en la creencia de un progreso de la condición y naturaleza humana.

A la noción de Sujeto se le ha superpuesto y yuxtapuesto la construcción ideológica de Individuo, *"y su fundamento necesario, la identidad"*[75].

---

[74]José Miguel G. Cortés, **El cuerpo mutilado. (La angustia de la muerte en el arte)**, Col. Arte, estética y pensamiento, Edita: Direcció General de Museus i Bellas Artes, Consellería de Cultura, Educació y Ciencia, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, pág. 29.

[75]Ver Revista Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, nº 23, "Al borde del sujeto", Invierno, 1995, pág. 9.

Mientras que para algunos estos conceptos están perfectamente diferenciados, Pere Saborit[76] encuentra en ambos un mecanismo nihilista-ilusorio fundamental de huida de la realidad -característica que encontramos en el talante de Espaliú-. Una huida que consistirá en intentar neutralizar lo caótico de la existencia. No de forma simplista -mediante su pura negación u omisión- sino asumiéndolo; pero sometido a una forma vital e intelectualmente más digerible.

Tanto el sujeto moderno como el individuo contemporáneo son consecuencias de la tradición humanista, aunque para muchos la idea de individuo quiebre esta tradición. Por este motivo Saborit interroga a ambos sobre dos de las manifestaciones del Humanismo: la creencia en la igualdad entre los hombres y la responsabilidad humana ante la existencia.

Según Saborit, el Sujeto intentaba neutralizar la manifestación del fondo caótico de la existencia -que son las diferencias- bajo la forma de oposición entre el hombre (Sujeto) -que bien podríamos asociar a la Modernidad- y el resto de la existencia o naturaleza (Objeto), sobre un fondo de igualdad que garantizará el ajuste entre ambos. El Individuo -que podríamos situarlo en la llamada Postmodernidad- también intenta neutralizar el fondo caótico en tanto que oposición. Pero ahora no entre hombre y naturaleza sino entre los hombres (competitividad, individualismo), desplazándose el tipo de relación que se establecía entre hombre y naturaleza al ámbito de lo humano.

En ambos casos asistimos a dos manifestaciones de una misma actitud de distanciamiento orgulloso por parte del hombre respecto al resto de la existencia. Sólo que en la Modernidad se habría insistido más en la oposición del conjunto de la especie humana frente a la naturaleza y actualmente en la de cada individuo frente a los demás. Esto habría venido a provocar una idea de aislamiento y distanciamiento del ser frente a lo externo. Una separación cor lo exterior que para el individuo estará representado

[76]Para definir la relación entre Sujeto e Individuo seguiremos fielmente a Pere Saborit. Ver "Del sujeto al individuo, o viaje alrededor de lo mismo", en Rev. Archipiélago, op. cit. págs. 28-33.

por la naturaleza, el resto de los seres e incluso por su propio organismo, concebido como algo ajeno a él.

En cuanto a la responsabilidad -segunda de las manifestaciones que según Pere Saborit caracteriza la dimensión humanista- el Individuo contemporáneo, al igual que el Sujeto, sólo se aceptará plenamente en tanto que responsable de la existencia (o de su existencia). Lo que ocurre es que el Sujeto se creía capaz de llevar a cabo esta responsabilidad: hallar o fundamentar el sentido de la existencia; mientras que el Individuo se reconocerá en el lamento de la imposibilidad de acometer esta responsabilidad.

Pero ambas actitudes se pueden entender como positivo y negativo fotográfico de una misma imagen (nihilista) de la existencia, de la creencia compartida de que lo que escapa al control intelectual del hombre, al control racional, no tiene sentido.

En ambos podemos observar la existencia de una relación del hombre consigo mismo, más en concreto, con su propio cuerpo. Para los dos el cuerpo es visto como unidad independiente con límites precisos. Este hecho les permite llevar a cabo cualquier separación:

Para el Sujeto el cuerpo estará separado de la naturaleza caótica, pero será uno de los vínculos de relación con el resto de la especie. Para el Individuo, el cuerpo será la clara delimitación entre su interior y el resto de la existencia.

En uno y otro lo corporal se presentará como sede del "yo" y como justificación de la identidad humana individual. La construcción corporal responderá a una imagen y valoración del cuerpo como "cuerpo sólido" que convive hoy en día -paradójicamente- con una imagen del resto de la existencia donde impera lo indeterminado. Lo corporal es representado -a través de leyes impuestas- como límite que los separa de lo confuso, de lo externo.

Ésta es quizás la característica que encontramos en ambos casos y que Saborit describe como la incapacidad del ser humano de asumir el factor caótico de la mezcla o la simultaneidad del carácter determinado de lo humano junto al fondo azaroso desde el que emerge o despunta.

Si el Sujeto intenta neutralizarlo prescindiendo del fondo azaroso y tomando unas determinaciones como absolutas, el Individuo -de forma inversa- prescindirá de tales principios. Esto le llevará a profesar un relativismo total de todos los valores, verdadera religión de este individuo. Y "religión" en sentido fuerte -afirma el autor- ya que si el sujeto moderno se reconocía en el vacío del lugar dejado por la muerte de Dios, ahora será cada individuo el que intentará identificarse con ese lugar vacío, sin llegar a conseguirlo.

El Individuo pretende llenar el hueco dejado con la falsa construcción de la identidad. Pero es justamente la figura de la muerte de Dios -como afirmará J.L.Brea- la que permite un despliegue de recursos aplicados a la construcción de la subjetividad, aún sabiendo que dicha figura se traduce en el desvanecimiento de cualquier principio garante de la identidad, y donde sólo el fracaso está garantizado[77].

El Individuo quedará definido como la superación ideológica del Sujeto, mediante un sentimiento nihilista de la existencia. Esta definición nos permitirá indicar que el Individuo podría ser considerado como el habitante de la época postmoderna. Un período donde la historia en continuo avance de la humanidad -representada en su grado máximo por la modernidad- es abandonada ante la caída de los ideales que sustentaron y fundamentaron este progreso: ya sea el Liberalismo, el Marxismo o cualquier otra ideología.

[77]José L. Brea, "La escritura póstuma del nombre propio" en **Un ruido secreto**, op. cit. pág. 89.

2.1.3 El aislamiento del individuo.

El individuo postmoderno no llegará a apoyarse en ideología alguna ante la falta e inexistencia de utopías que proponer[78]. Un mundo desencantado donde incluso la expresión artística -como anunciara W. Benjamin- ha perdido su función de culto.

Este derrumbamiento de los grandes relatos que aseguraban poder dogmatizar la existencia, no es sino la consecuencia de la imposibilidad del ser humano por dominar el caos, la naturaleza y a su propia especie.

Una dominación que podría reconocerse a través del desarrollo del lenguaje -y de los grandes relatos- como sistema de imposición. El lenguaje, en cuanto que representación, será considerado como una estrategia de dominación de lo caótico[79]. Hasta tal punto que todo lo que existe lo hace a través del lenguaje. Todo lo que es nombrado es delimitado y fijado. Afirmar esto es afirmar también *"que el mundo existe sólo en y a través de un sujeto, el cual cree que está produciendo el mundo"*[80].

Frente a los grandes relatos, las alegorías se realzan como estrategias para el decir del individuo, ya que esconde, oculta y resguarda el objeto al nombrarlo.

No hay ideologías dominantes, no existen relatos posibles. Ni siquiera el lenguaje le garantiza poder asegurar y dominar el caos circundante. Pero del mismo modo la relación dialéctica con el otro le está negada: sólo es posible la incomunicación.

---

[78]Kevin Power, "El postmodernismo en el arte", en **El papel y la función del Arte en el siglo XX**, op. cit. pág. 162.

[79]Ver Craig Owens, "El discurso de los otros:Las feministas y el postmodernismo", op. cit. págs. 93-125.

[80]Ibidem. pág. 107

El individuo se define en la falta de ideales, en la carencia de una fe en el desarrollo y en el progreso de la Humanidad. Ante la escasez de leyes su existir se hace dudoso. Su habitar el mundo, lo externo, se presenta traumático. La falta de fe en el progreso, la razón y la ciencia, se transforma en desconcierto y desconocimiento.

Un desconocimiento que atrapará a su propio organismo. Los límites corporales separan dos espacios extraños e indominables. El individuo se nos presenta vulnerable y dolido. A la incredulidad en el desarrollo, habría que sumarle -y quizás esto es ahora lo más importante- la duda y el desconocimiento hacia su propio cuerpo, hacia su propio organismo. Importante porque hasta ahora esta creencia le hubiera permitido fundamentar su identidad.

La identidad nacida como fundamento necesario para la existencia del individuo, no será sino algo débil, efímero y delicado. Vendrá a delatarnos la fragilidad del individuo contemporáneo, que bien podríamos entender como una de las causas de la crisis de la modernidad. No existe sujeto de la dominación, de la enunciación, de la imposición, etc.

Este sentimiento de aislamiento del Individuo contemporáneo con respecto a lo externo, aumentado por la carencia dialéctica con el otro -que para él es todo lo circundante- le lleva a negar y no permitir contacto alguno. Ante el desconcierto del caos procura defender sus límites incluso del tacto y de la mirada. Todo ello vendría a manifestar que los síntomas esquizofrénicos son propios del individuo.

2.1.4 Proceso de separación.

En esta idea de la separación entre Individuo y Naturaleza -que perfectamente aparecía ya en el concepto de sujeto, cuyas raíces las encontrábamos en el Humanismo, y por consecuente, en la época clásica- viene a manifestar la primera escisión del ser

humano, frente al mundo, frente a la naturaleza.

"El hallazgo y perfeccionamiento de la perspectiva central en la pintura es la ilustración más clara de este proceso de distanciamiento: una segunda expulsión del Paraíso por decisión propia. El hombre fue perdiendo el sentimiento de ser una parte integrante de su entorno natural, erigiéndose cada vez con mayor rapidez en su dueño y señor"[81].

Una dominación donde la razón aparece como la herramienta perfecta para enfrentarse al mundo. Es un camino de acceso a una parte de la naturaleza que dará como resultado una determinada forma de realidad: aquella que es fácilmente racionalizable. Pero esta dominación racional o científica traerá consigo determinadas implicaciones:

Como afirmaría Joseph Beuys, quien *"jamás ha pretendido reemplazar a la ciencia, [...] sostiene que la realidad visible, cuantificable, sistematizable, [...] no es la realidad sino su racionalización, es decir, una segunda etapa de la realidad que, pretendiendo expresarla, excluye de ella todos los elementos y procesos enigmáticos o incuantificables, a la cabeza de los cuales sitúa la creatividad"*[82].

El acceso a una parte de la naturaleza por medio de la razón, sólo permitirá acceder a aquello que pueda ser justificado a través de los principios científicos. Ello dará lo que denominamos mundo o realidad. Pero todo aquello que no se ajuste a los principio razonables y científicos quedará olvidado y silenciado. La razón dejará ocultada una parte de la naturaleza -aún mayor- que también la compone. Se establecerá de este modo una clara separación entre ser humano y mundo (naturaleza),

---

[81]Ver Klaus Honnef, **Arte Contemporáneo**, Benedikt Taschen GmbH and Co. KG., Hohenzollernring, köln, pág. 98.

[82]Bernard Lamarche-Vadel "Joseph Beuys", "Entrevista a Joseph Beuys" y "Is it about a bicycle? (Vechicle art). Entrevista a Joseph Beuys", en Rev. Figura, nº6, Otoño de 1985, pág. 110.

al concebirse de forma separada y diferente a ella.

El esfuerzo por dominarla *"ha desembocado en una intensificación unilateral del quehacer humano, que en distintas regiones de nuestro mundo ha llevado a un desarrollo disfuncional de las fuerzas productivas. Y por ello estamos muy lejos de los objetivos de filosofías que, en clave idealista o materialista, ofrecían como finalidad la reconciliación de la humanidad consigo misma y con la naturaleza"*[83].

Pero a la vez que permitirá al ser convertirse en dominador de todo aquello cuanto pueda racionalizar, construyéndolo como creador de su propia invención, estará negando la parte de sí mismo que no responde a estos principios. La razón convertirá en otredad a todo lo externo: tanto a la naturaleza como a las parcelas del propio ser no adecuadas a estas intenciones.

El ser racional se separará de su entorno y de sí mismo, dando un individuo escindido con cuanto lo rodea y lo compone.

Un proceso de alejamiento del mundo que Eduardo Subirats[84] compara con el proceso místi co experimentado por Sta. Teresa de Ávila. La diferencia entre ambos radica ante todo en los fines: mientras que el primero intenta llegar a una unión con lo Otro, el segundo desembocará en un aislamiento total con lo externo.

De este modo, Sujeto e Individuo no son sino dos eslabones en una misma cadena de individualización del ser humano frente a lo externo, frente a la naturaleza. En ellos la incapacidad de asumir el agente caótico de su destino les lleva a un

---

[83]Ver José A. Gimbernat, "Las tareas inconclusas de la modernidad", en **Otra mirada sobre la época**, op. cit, pág. 163.

[84]Ver "Razón y Nihilismo" en **Metamorfosis de la cultura moderna**, Anthropos, Editorial del Hombre, Col. Pensamiento crítico/ Pensamiento utópico, dir. José M. Ortega, Barcelona, 1991, págs. 17-35.

continuo y mayor desmembramiento con su propio origen.

Un mecanismo de huida del mundo -como apuntaba Saborit- que los convierte en sujeto frente al objeto, ampliándose el concepto de objeto para el individuo contemporáneo al resto de la especie.

Una separación y ascensión del mundo que ya planteaba Platón, donde se *"reclama interesadamente de esta razón su función de instrumento útil para dominar la naturaleza y las pulsiones subjetivas"*[85].

Dentro del primer eslabón de escisión, que podríamos situarlo en el Sujeto, con respecto a nuestro origen natural, podríamos distinguir dos momentos sucesivos:

a) Del Renacimiento a la Ilustración asistiríamos a una separación de la naturaleza, pero existiría una igualdad entre seres.

b) Del romanticismo hasta la crisis del marxismo, podríamos observar una división del Sujeto en categorías colectivas: nación, cultura, clase social, raza, etc.

En cuanto a la evolución que se observa en la relación dialéctica entre el ser y su entorno, podríamos proponer diferentes estados:

a) Un primer momento existiría marcado por una relación recíproca entre el ser y la naturaleza. Una relación de convivencia y respeto donde se daría el intercambio y el diálogo[86].

b) Un segundo estadío, que coincidiría con la aparición del sujeto racional. Éste

---

[85]Ver José A. Gimbernat, op. cit. pág. 164.

[86]Ver Luce Irigaray, "A propósito del orden materno" en **Yo, tú, nosotras**. op. cit.

se separaría de la naturaleza mediante su dominación. Pero aún habría un coloquio entre los seres. La dialéctica estaría compuesta de enunciación y respuesta, existiendo una responsabilidad en el ser con respecto a lo que se dice[87].

c) Este período concurriría con la aparición del individuo. En un primer momento asistiríamos a la producción de comentarios sin lugar posible para la respuesta; no existiría posibilidad de réplica por parte del receptor. Este sería el caso de la enunciación televisiva, radiofónica o los enunciados publicitarios. Pero también existiría un equivalente en la tradición artística donde la obra se daba al espectador sin posibilidad de intervenir.

Este tipo de comunicación sería el propio del discurso patriarcal, en el no se espera respuesta alguna. El diálogo se reduciría a dar una información sin posibilidad para que el otro acceda a la palabra, a la respuesta: se niega la palabra a la otredad[88]. Aquí el lenguaje se da como una forma de dominación o simplemente como una sobreabundancia de sensaciones que es necesario exteriorizar sin ningún otro fin. El locutor se convierte en el centro de la creación.

d) Sería el período consecuente del anterior en el que al caer las ideologías o los grandes relatos, asistiríamos a un continuo murmullo de voces diversas sin comunicación alguna. Sería el estadío propio de la incomunicación y el aislamiento, semejante al experimentado por el excluido y el marginado.

e) En este proceso de separación del ser, el último ámbito posible -después de la incomunicación, el aislamiento y la marginación- será un estadío que posibilite y

---

[87]"En su despertar primero, el hombre primitivo se asusta del mundo. Entonces, para reponerse, para volver a sentirse a sí mismo, se tiene que auto-arrancar de la naturaleza; y este hecho originario sigue todavía presente en su memoria: ¡fuera de la naturaleza! Él la odia, la teme, la siente más fuerte que él, ve que sólo puede salvarse de ella huyendo: si no lo hace le volverá a engullir" Hermann Bahr, **Expresionismo**, op. cit. pág. 64.

[88]Ver Luce Irigaray "La diferencia sexual como universal", en **Amo a tí**, págs. 67-75

garantice la relación e implicación con la otredad. Un posicionamiento que demande la necesidad de fusión y dependencia con los aspectos excluidos y reprimidos por la tradición, y que permita el diálogo y la réplica. Pero ésta será justamente una de las implicaciones derivadas del discurso artístico propuesto por Espaliú, por lo que su desarrollo será presentado posteriomente, formando parte de las consecuencias deducidas de la escultura social.

La razón científica se muestra de este modo *"como opuesta al mundo y a la vida, radicalmente arrancada y abstraída a ella; es decir, aquel mismo proceso ascético que separaba el espíritu de la realidad concreta de la existencia"*[89].

En este proceso de separación lo único que en apariencia se nos presentaba como positivo, desde los postulados de la razón, es que el ser humano se creía capaz de dominar y transformar el mundo. Una transformación que en los últimos períodos irá dirigida hacia la propia sociedad como único medio de posibilitar la convivencia. Esta primera dominación sólo es posible al sentir la naturaleza como algo ajeno al ser humano. Y esta separación entre ella y el resto de la especie es la consecuencia de la utilización de la razón.

Todo ello nos llevará a concebir al ser como un ente continuamente escindido, cuya única posibilidad de existencia se reduce a la aparición de una Identidad.

2.1.5 La Identidad.

Pero ¿a qué llamamos identidad?, ¿existe una identidad permanente, como si fuese un espacio atemporal, al que uno debe acudir?, ¿no debería el individuo, en cuanto que se define como ser libre (ser carente de valores supremos), pensar en la

[89]Eduardo Subirats, **Metamorfosis de la cultura Moderna**, op. cit. pág. 26.

identidad como algo mutable y modificable?, ¿puede sobrevivir la identidad ante el temor y desconocimiento del propio organismo?

No podemos olvidar que el concepto de Individuo, por más que algunos se empeñen, es una consecuencia del "yo" cartesiano. Aunque podríamos decir que existe un intento de ruptura hacia su predecesor, aún sigue caracterizándose y definiéndose en un aquí y un ahora. Pero para el individuo, la realidad se presenta cambiante, presa de su imagen y sin lugar natural. Las coordenadas son variables y modificables.

El concepto de Individuo no podemos dejar de entenderlo también como consecuencia inseparable de un Nihilismo. Éste -retomando las reflexiones Ramón Rodríguez sobre Nietzsche[90]- deja de ser una simple actitud negativa, incrédula y despectiva -respecto a los valores vigentes-, para convertirse en el fenómeno decisivo de una época.

Un estado psicológico -el sentimiento de la pérdida de sentido del mundo y de la vida, marcado por la ausencia de valor de la existencia, como modo humano de hacerse cargo de una situación- que supera con mucho la psicología individual.

Para Espaliú *"el mundo perdió su sentido. [...] Nunca más entendí la razón de mi estar aquí, y aún hoy no la entiendo; de ahí este 'contramimismo' que a veces me ataca"*[91].

Hablar de la identidad como un estado congelado del individuo sería contradictorio e ilegítimo. El concepto de identidad no puede seguir siendo asociado a la inalterabilidad temporal o a la inamovilidad espacial. El individuo, despojado de

---

[90]Ramón Rodríguez, "Nihilismo y filosofía de la subjetividad", Rev. Archipiélago, op. cit. págs. 77-87

[91]Pepe Espaliú, "Libro de Andrés. Un cuento del ayer", en Acción Paralela, op. cit. pág. 96.

valores, se convierte en un ser que cambia a través del tiempo y de ubicación espacial. Al producirse esta transmutación, con respecto a su contexto, en él y en su identidad, algo se modifica.

La idea de la identidad única e inmutable responde más a una tradición heredada de la Ilustración, donde lo que es se nos presenta siempre como único y verdadero, -característica propia del discurso moderno-. Válganos de ejemplo las declaraciones de la artista Louise Bourgeois: *"Yo no busco una identidad, yo tengo demasiada identidad"*, y de Eva Hesse: *"No puedo ser tantas cosas"*, etc.

Estas afirmaciones enlazarían con los discursos propuestos por C. Sherman, en la serie *"Film Stills"* (1977-80); Gilbert and Georges o las reflexiones que sobre ello nos presenta el escritor Jean Genet en diversas obras: *"La dama de las camelias"*, *"El balcón"*, *"Las criadas"*, *"EL fonámbulo"*, etc.

En todas ellas, la identidad es similar a un disfraz que cada uno se coloca. Una prenda renovable, de la que nos podremos desprender. Para Genet -escritor venerado por Espaliú- carecemos de identidad, en el sentido que la tradición ha pretendido dar.

Para J.L. Brea sólo las formas jurídicas o la producción cultural garantizaría verdaderamente la construcción de la identidad. Una nos posibilitaría el reconocimiento en una colectividad mediante el cumplimiento de normas. Otra nos permitiría la construcción del ser-autor, su definición.

La verdadera consecuencia de la producción cultural -y en concreto la artística- sería de esta forma la construcción -y aquí enlazamos nuevamente con R. Barthes- del rol o espacio del sujeto narrador o autor, respondiendo esta concepción de la producción cultural al carácter impositivo de la representación (en cuanto que existe un sujeto anterior a la enunciación y se supone un sujeto-receptor a la espera del enunciado).

. En un primer momento no existe identificación alguna. Sólo se perfila como vehículo de transmisión: *"la creación es un alibí, [...]; un imaginario en el que hacer posible todo lo que en lo real sería imposible. Es pues como una pantalla de sala de cine en la que siendo consciente del engaño te recreas en la evasión que supone"*[94].

b) La creación artística -siguiendo con los apuntes anteriores- le permitirá ir configurando un espacio subjetivo -como lugar y sede del yo- derivado de la creación: *"Hoy me revela que si algún día pensé que era yo el que de forma entrecortada y espasmódica rezaba una suerte de oración, muy al contrario es esa oración la que me rezaba a mí"*[95].

Pero el Individuo contemporáneo suponía la existencia del sujeto enunciador anterior a la producción discursiva. Esta característica sería la definitoria del tercer estadío propuesto en la separación del ser con la naturaleza, que derivaría en el monólogo. Un sistema discursivo que sería propio de los medios de masas o medios de "de-formación" de masas.

Esta forma de comunicación -donde la existencia del Sujeto se supone anterior al discurso- se perfilaría como sistema que garantizaría la existencia del Individuo, ya que supone que aquel que habla se concibe de forma unitaria, con unas intenciones firmes y con un dominio del discurso.

En el caso de Espaliú es la producción artística la que le permite su existencia y no al contrario: Él es la consecuencia de su creación.

La producción objetual se presenta de este modo como mera excusa para la

---

[94]Pepe Espaliú, en "Entrevista con Pepe Espaliú", realizada por J.V. Aliaga y J.M.G. Cortés en **La creación artística como cuestionamiento**, Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia, 1990, pág. 61.

[95]Pepe Espaliú, **En estos cinco años**, op. cit. pág. 11

2.1.6 La producción cultural como sistema de identificación.

Si consideramos la producción cultural como sistema que garantiza la construcción de la identidad, deberíamos considerar ésta como producción autobiográfica: en cuanto que posibilita la construcción de un ser-creador.

"Hasta el punto en que nos atreveríamos a proponer que toda escritura es -allí donde triunfa, donde no es fallida- pura producción de autor, pura simulación de la voz de un yo, [...] que su misma obra es ilegible sino como autobiografía, como, en última instancia, escritura efectiva del nombre propio"[92].

Al considerar la producción cultural como forma que garantiza la construcción de la identidad, podríamos decir que -como indica Samuel P. Huntington- *"la principal fuente de conflictos en este nuevo mundo no será ya ni ideológica ni económica. Las grandes divisiones de la humanidad y la fuente de conflictos predominante será de carácter cultural. El choque de civilizaciones dominará la política mundial. [...] debido al creciente papel que juega la conciencia cultural en los procesos de identificación social"*[93].

Aunque la experiencia artística se nos va perfilando como sistema de identificación, si observásemos el caso de Pepe Espaliú podríamos ver cómo la creación artística se presenta como estrategia que le proporciona dos momentos identificativos:

a) La creación artística antes de posibilitarle dicha realización, se vendrá a configurar como un espacio de reflexión intermedio entre el ser y lo social -lo externo-

---

[92]José Luis Brea, "Sida: El cuerpo inorgánico", en **Un secreto ruido**, op. cit. pág. 91.

[93]Citado por Francisco Jarauta en **Otra mirada sobre la época**, Colección de Arquitectura dirigida por Francisco Jarauta y otros, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, CajaMurcia, Murcia, 1994, pág. 12.

verdadera construcción subjetiva. El espacio del autor se define a través de la producción objetual. El objeto-fetiche -siguiendo a J.L.Brea- se convierte en el espacio mortuorio del sujeto-creador que, justamente al no llegar a manifestarse explícitamente, se asegura la eternidad.

En la experiencia artística de Espaliú asistimos a la sucesión de dos momentos: el arte no es sino la consecuencia de la relación del Individuo con lo real, con lo externo (en el caso del Individuo es todo aquello diferente a él, la naturaleza y el resto de seres). Y en cuanto que producción resultante del conflicto nos alude y nos nombra al individuo creador, y no al contrario.

Pero las garantías que nos ofrecen las formas jurídicas y la producción cultural en la construcción de la identidad, tienen más que ver con la relación del ser con lo externo y no como sistema de relación y definición con él mismo. Aunque ambas nos aseguran una posible definición, entendida como un posicionamiento con respecto a los demás.

Si la forma que tenía el sujeto de sentirse responsable de su existencia consistía en el intento de trasformar ésta mediante el trabajo al servicio del progreso de la naturaleza humana, el Individuo contemporáneo ha transformado la justificación racional en justificación estética y de los grandes relatos y valores de la modernidad se ha pasado a otros de escala individual.

2.1.7 Fisuras en la identidad.

Tanto el concepto de Sujeto como el de Individuo quedan definidos sobre todo por la creencia en un cuerpo limitado e independiente: ya de la naturaleza, ya del resto de los seres. Pero esta convicción que posibilitó la constitución de ambos sigue siendo

una construcción simbólica. Nos referimos -y para esto volvemos a José Luis Brea[96]- a que es la creencia en un cuerpo perfectamente ordenado y organizado[97], la que posibilita la construcción del Sujeto y del Individuo, aunque en este segundo exista la duda de su autonomía.

Una creencia basada en la perfección de lo imperfecto, en la eternidad de lo efímero y en el equilibrio de lo desorganizado. La idea del cuerpo -que es al mismo tiempo unidad de acción y pensamiento- queda puesta en entredicho cuando aparece la enfermedad. Más que considerarla como una construcción simbólica derivada de la relación del ser con su destino, ésta podría entenderse como aquello que sintomatiza una ruptura en esta concepción corporal.

"Cuando los contornos del cuerpo son más y más dicífiles de delimitar, la noción de identidad deviene evanescente y cambiante, se modifican las relaciones entre el mundo interior y el exterior; el cuerpo ya no es considerado como un sistema cerrado, se desmembra y pierde su unidad (...) los bordes mediante los cuales se construye el individuo son atacados[98]."

"La 'identidad' es, por consiguiente, un logro siempre precario, porque se ve constantemente socavada por los deseos reprimidos que constituyen el inconsciente. El primer momento en el que un niño se da cuenta de (o imagina) la diferencia entre su propio cuerpo y el exterior, el "otro", es simultáneamente el momento que anuncia la

---

[96]José Luis Brea, "Sida: el cuerpo inorgánico", op. cit. págs. 73-86.

[97]"...los dispositivos de poder tienen una relación con el cuerpo inmediata y directa. Pero para mi, esto sucede en la medida en que imponen una organización a los cuerpos. Mientras que el cuerpo sin órganos es lugar o agente de desterritorialización...", Gilles Deleuze, "Deseo y placer", Rev. Archipiélago, op. cit. págs.18-19.

[98]José Miguel G. Cortés, **Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte**, Col. Argumentos, Ed. Anagrama, Barcelona, 1997, pág. 184.

alienación permanente que subyace en la identificación"[99].

De estas consideraciones se desprende que la identidad sigue presentándose como una ilusión, como un resto utópico del que no se ha podido desprender el Individuo contemporáneo. Un hecho que resulta paradójico, ya que el Individuo -definido principalmente en el aislamiento y en la desconexión- necesita, sino de la presencia, al menos de la imagen o del recuerdo del "otro" para adquirir y alcanzar dicha identidad.

A primera vista esto entraría a contradecir la crisis de lo colectivo que el concepto de Individuo trae consigo. Pero en realidad su necesidad radica más en un intento por situar el lugar de lo diferente.

El Individuo, más que requerir la mirada -y la presencia- de la otredad, al considerarse distinto y separado del resto de la especie y de la naturaleza, lo único que establece es una clara diferencia con lo externo.

Ante esta escisión sólo la identidad vendría a cubrir y a suplantar esta (y otras) distinción(es). Sólo la construcción de la identidad le hace posible la necesidad del otro, aunque al menos sea para diferenciarse. De lo contrario, asistiríamos a una reconciliación y fusión con lo circundante, que daría como resultado un destrucción de la individualidad.

Pero lo corporal parece también renegar de su función. Se presenta como algo ajeno al individuo. Rotos los límites corporales la existencia de la otredad, la diferencia, la separación, el corte con el exterior también resulta difícil e imposible.

La identidad por tanto queda cuestionada por la ruptura de los límites

[99]Jeffrey Weeks, **El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas**, Talasa Ediciones S.L., Madrid, 1993, pág. 215.

corporales, y en consecuencia, también queda en entredicho la necesidad del "otro", como si el individuo estuviera destinado a errar en solitario.

Quizás no habría que preguntarse dónde se encuentra el espacio del "otro". Si los límites corporales y la construcción cultural sobre el cuerpo lo permitiese, éste se situaría tanto en el interior de nuestro organismo como en lo externo. Pero destruidos los bordes y los perfiles, más bien cabría preguntarse cuál es el espacio del yo.

2.1.8 La presencia de la enfermedad.

La presencia de la enfermedad y de las alusiones a la muerte se presentan como la única forma capaz de devolver al ser humano a su verdadera condición de cuerpo orgánico y efímero. La enfermedad parece poder romper toda delimitación, y así la diferenciación del Individuo con respecto a la naturaleza y al resto de los seres.

Pero también es -en cuanto que es capaz de hacernos pensar en la muerte- una de las estrategias para situarlo en una verdadera inorganicidad. Ya que *"es la presencia de la muerte la que devuelve lo real [...] (a) ella, en efecto, introduce el sentido al desviar la totalidad de la vida del sujeto hacia un espacio no-real, no puramente real, acorporal, imaginario"*[100].

La enfermedad rescata al hombre de ese nivel de organicidad propio y lo sitúa ante una nueva percepción del mundo, de lo real. Por primera vez es consciente verdaderamente de la abstracción de sí mismo, del alejamiento que supone verse en la muerte, pensarse muerto.

Concebirse como Sujeto o como Individuo no es más que un mecanismo de

[100]José Luis Brea, "Sida: el cuerpo inorgánico", op. cit. pág. 76.

huida de lo real. Una fuga de un cuerpo que enferma, que no camina hacia la muerte sino que la posee en sí. Pero sólo al tener verdadera consciencia de esta eventualidad, podríamos situarnos a la vez en ese artificio, separados de lo corporal e insertos verdaderamente en lo externo-real.

Pero es justamente la presencia y el ser consciente de la muerte la que nos posibilita y nos garantiza a su vez una separación definitiva. Al sabernos ajenos y alejados de la naturaleza -no tanto por serlo sino por sabernos finitos en su inmensidad- se nos plantea una total separación con respecto al exterior, un radical aislamiento con respecto al mundo -como dirá Subirats[101]- o hacia nuestro propio organismo -como indica Brea-.

¿Quiere esto decir que el aceptar la muerte como parte natural del ser puede considerarse como uno de los principios que fundamentan la separación de éste con respecto a la naturaleza, con respecto a su origen, acuñando la razón como herramienta?, ¿no será sino la concepción que de la muerte hemos adoptado -o nos han impuesto- la que verdaderamente lo permite?

Es decir, no es tanto el hecho de reconocernos efímeros, sino el sentimiento de culpabilidad, dolor y angustia creado entorno a ella -bien por medio de nuestra herencia judeocristiana, bien como mera estrategia de poder para asegurarse un rendimiento canjeable por la salvación- la causa de que el suponerse muertos nos sitúe en un espacio de inorganicidad. El miedo a la muerte es la consecuencia de una separación entre lo corporal y lo espiritual que tiene como resultado la búsqueda de la salvación por parte del hombre.

Una estrategia de poder que se habría encargado de separar de nuestra concepción orgánica el lugar de la enfermedad, para propiciar justamente la

[101] Eduardo Subirats, op. cit. pág. 56.

culpabilidad y la angustia en su encuentro.

Un choque controlado con la enfermedad, en él que los ideales ofrecidos por el poder (más tiempo y mayor calidad de vida) no se podrán llevar a cabo; no tanto por su ineficacia como sistema garante de felicidad, sino por que pensaríamos que es la propia naturaleza la que nos imposibilita dicha meta.

De este modo la estrategia favorecida por el poder proporcionaría: un reconocimiento en el progreso y en la razón como única vía posible de separación con respecto a nuestro destino natural.

A su vez, la aparición dentro del pensamiento occidental de la salvación cristiana y la creencia en la inmortalidad -como solución al miedo y negación de la muerte- hace que el centro de gravedad de nuestra vida quede desplazado a un más allá. Se destruye y se desplaza así nuestra relación natural con nuestro origen, nuestro destino y nuestra dependencia del otro[102].

En este sentido, el discurso de Espaliú se presentará como un ejemplo de reconciliación con nuestro destino y de aceptación de nuestra condición efímera.

"Agradezco al sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de Realidad. Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo,

[102]Ver Michael Foucault **La hermenéutica del sujeto**, Col Genealogía del Poder nº 25, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1994; y la lectura que Fernando Álvarez-Uría cita de Nietzsche en pág. 16: "La gran mentira de la inmortalidad personal destruye toda razón, toda naturaleza existente en el instinto, - a partir de ahora todo lo que en los instintos es beneficioso, favorecedor de la vida, garantizador del futuro, suscitará desconfianza-. Vivir de tal modo que ya no tenga sentido vivir, eso es lo que ahora se convierte en el 'sentido de la vida...". (El Anticristo)

bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo"[103].

Sólo la enfermedad y la presencia de la muerte pueden *"rescatar la existencia del sujeto desde aquél nivel de organicidad que es el que su eventualidad pura interrumpe"*[104].

Es por tanto la aparición de la dolencia la que hace tomar conciencia de un cuerpo no orgánico, de un espacio acorporal, como paso que nos devuelve a lo orgánico.

La enfermedad se presenta como la ocasión y el espacio adecuados para reponer todo lo excluido de ese cuerpo imaginario. La *"enfermedad no es otra cosa que una pura y efectiva producción de síntoma, [...] la enfermedad pertenece por entero al orden de lo simbólico - allí donde la circulación de éste se rompe, allí aparece el síntoma. [...] Así, la enfermedad es siempre un mentis a la cultura que organiza un cuerpo"*[105].

La enfermedad no sería otra cosa que un espacio de desorganización, no de un cuerpo, sino de la cultura, de esa ley impuesta a la naturaleza, que no sería otra que la estrategia seguida por el hombre en su afán por dogmatizar lo azaroso.

No es el cuerpo lo que falla, ni la enfermedad, sino *"la escritura que en éste imprime un orden de convicciones, una constelación reguladora de la relación del sujeto con el mundo, la que es fallida"*[106]. La escritura que hacia posible la aparición

---

[103]Pepe Espaliú, "Retrato de un artista desahuciado", **En estos cinco años,** op. cit. pág. 15.

[104]José Luis Brea, "Sida: el cuerpo inorgánico" op. cit. pág. 76.

[105]Ibidem. págs. 77-78.

[106]Ibidem. págs. 77 y 78.

de la identidad es cuestionada por la enfermedad corporal. Ahora es el cuerpo efímero el único capaz de posibilitar la existencia y permanencia de la identidad.

Las enfermedades -siguiendo a Marcel Sendrail[107]- contribuyen a la definición de las culturas. La enfermedad es contraída por el hombre en su contacto con el mundo exterior. Pero es justamente este mundo externo -el social- el que es intolerante, incapaz de aceptar y de integrar a los enfermos: aquellos que no han podido ni sabido acomodarse al modelo estricto que la sociedad les ha impuesto.

En nuestra sociedad podremos considerar enfermo a todo aquel que no consigue una adaptación. Por ello podremos decir que toda cultura, toda sociedad, provoca sus propias enfermedades y sus propios monstruos.

Toda enfermedad es cultural en parte, pues hay que tener en cuenta el conflicto permanente -y sin duda insoluble- entre las costumbres y los imperativos de la salud.

¿Cómo hacer patente y presente la existencia de la enfermedad y de la muerte en un cuerpo idealizado, y sobre todo en un momento histórico donde más que nunca se separa de la existencia todo lo relacionado con la enfermedad?

Podríamos proponer -retomando a Baudrillard- las estrategias fatales como la forma más acertada para enfrentarse a ello. Estrategias propias de ciertos autores españoles que, frente a las estrategias seguidas normalmente por los anglosajones, se enfrentan a la muerte con la muerte, a la enfermedad con la más terribles de la enfermedades, utilizando sus mismas armas.

Ha sido la creencia en el Progreso, en la Razón, en la ciencia, la que ha *"condenado a un plegamiento sobre sí mismo [al verdadero ser] al concebirlos como*

---

[107]Marcel Sendrail, **Historia cultural de la enfermedad**, Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1983.

unidad indivisible, separado del exterior,[...], completo y racional, sin fisuras, conocedor de sí mismo, y exclusivamente consciente"[108]. La ciencia -hija predilecta de la razón- excluye de su campo -y así de lo real- a una parte del hombre; o quizá al verdadero hombre.

"Lo real debe acudir siempre a la cita del símbolo, si no acude, ya no es real"[109]. La ciencia -siguiendo al mismo autor- sería un intento complejo de modelizar lo real, pero sin conseguirlo nunca del todo, porque lo real participa del azar, del caos, de lo impredecible, de lo irracional, de lo paradójico. Lo real es infinitamente complejo y está atravesado por múltiples temporalidades, con órdenes que emergen del desorden, con saltos discontinuos y no derivables, etc.

Una razón que ha encontrado en el mundo denominado Occidental su lugar por excelencia. En él la Ciencia y el Progreso se amaron y se ataron sin prejuicio alguno. Pero de esta relación no nacieron los logros de libertad y bienestar tan esperados. La libertad se transformó en imperialismo, la opresión en genocidio, el progreso en explotación y destrucción, la paz en guerra, muerte y hambre[110] -tanto dentro como fuera de los límites reconocidos-.

"Por todo ello, la negación de la vejez y de la muerte adquiere un papel tan importante. Son los elementos que evidencian que el ser humano está hecho de carne y no posee más que un control restringido sobre su existencia"[111].

Tanto la construcción del concepto de Sujeto como el de Individuo, traen

---

[108]Javier Sáez, "El sujeto excluido", Rev. Archipiélago, op. cit. págs. 58-59.

[109]Ibidem. pág. 58.

[110]Ver "Occidente" de Roberto Esposito, en **Otra mirada sobre la época**, op. cit. págs. 21-45.

[111]J.M.G. Cortés, **El cuerpo mutilado**, op. cit. pág. 39.

consigo la aparición de la otredad. Para el primero el "otro" sería el espacio de la naturaleza, como espacio desconocido y distinto al hombre. Para el Individuo será tanto la naturaleza como el resto de hombres que no sea él -extendiéndose la otredad al resto de la especie-.

Aunque el mestizaje -que el multiculturalismo de nuestra época ha provocado- nos pueda llevar a pensar la exclusión del otro como tarea perdida ante la imposibilidad de su reconocimiento por la heterogeneidad cultural, es por momentos más fácil de localizar ante la tremenda homogeneidad mercantil.

Si retomamos el concepto de enfermedad como algo ajeno al ser, el Sujeto no tendría más remedio que situar la enfermedad -y consecuentemente la muerte- en el espacio externo al hombre, es decir, en la naturaleza. Mientras que para el Individuo contemporáneo la enfermedad -al situarse en todo el espacio externo- se ubica tanto en la naturaleza como en el resto de seres humanos.

Ésta es quizás la característica que mejor definiría la enfermedad en nuestros días. La enfermedad siempre es entendida como algo que viene de fuera, como si de un enemigo se tratara y contra el que hay que defenderse[112]. Pero en el caso del Individuo, el enemigo no es sino otro ser humano.

Fue Rudolf Virchow quien utilizó hacia 1860 las metáforas militares para referirse a la enfermedad, las cuales ejemplifican lo anteriormente expuesto. Estas metáforas hacen pensar la enfermedad como algo ajeno al organismo, como algo que es producido por alguna invasión de micro-organismos.

La población lucha contra las epidemias como si de ejércitos se tratara. Nosotros contra los enemigos y -como consecuencia- contra los portadores y los

[112]En relación a la idea del enemigo como metáfora de la enfermedad ver Susan Sontag, **El sida y sus metáforas**, Muchnik Editores, Barcelona, 1989, traducido por Mario MuchniK.

enfermos que serán considerados como los enemigos de la población presuntamente sana.

Esta supuesta salud servirá a la población como forma de identidad frente al mal. La enfermedad quedará así relaciona con lo extraño, lo diferente y lo extranjero. Sírvanos de ejemplo las declaraciones de R. Reagan tras su operación de cáncer: *"No era cáncer lo que yo tenía. Algo dentro de mi tenía cáncer y fue extirpado"*[113].

Justamente en estas declaraciones podemos entender el alcance que lo "otro" posee en el Individuo. La otredad (y la enfermedad) no sólo se sitúa fuera del espacio corporal del Individuo, sino que engloba a su propio cuerpo como recinto en el que habita el otro extranjero.

Así, la idea de cuerpo quedaría definida como el límite, el confín o la piel que separa el interior orgánico -en ocasiones desconocido- del exterior caótico y azaroso. Un límite que según J. Kristeva sería aquello que queda definido por la mirada del otro. De este modo necesitaríamos de la existencia de una otredad para la definición del espacio corporal.

Quizás ésta sea una de las claves significativas de las obras de Pepe Espaliú como: *"La lealtad del verdugo"* (1986), *"Vi como brillaban mis dedos"* (1986) (Il. 4), etc. donde el cuerpo aparece construido y delimitado por una banda de ojos o por la mirada del otro.

Este breve recorrido por lo corporal nos ha permitido hasta ahora enlazar con el concepto de Individuo. Este término puede ser entendido como una construcción ideológica que permite una huida de lo real y un distanciamiento de la existencia, en cuanto que no es capaz de asumir su factor caótico. Esta incapacidad no le permite

[113] S. Sontag, op. cit. pág. 72.

sentirse responsable de su existencia; sentimiento que es reforzado por la falta de fe y creencia en la Razón y el Progreso. El Individuo es definido en la diferenciación con la naturaleza y el resto de la especie -idea ésta que traerá consigo la crisis de lo colectivo-. Todo ello es consecuencia de la creencia en la solidez del cuerpo. Y esta integridad le posibilita la aparición de la identidad como única manera de llenar el hueco dejado por la muerte de los valores. Pero la identidad implica la necesidad del otro para su existencia.

Si desde el comienzo la identidad se nos presentaba como una tarea difícil de llevar a cabo -una especie de residuo de la utopía moderna-, esta tarea se complica aún más al descubrir la ruptura de los límites ideológicos del cuerpo.

Si hasta ahora esto nos permitía situar la enfermedad externa al individuo, la ruptura de los límites corporales nos obligaría a tener que asumir nuevamente el factor caótico de la existencia. Este hecho implicaría irremediablemente un suponerse enfermo, un poder pensarse muerto.

La enfermedad se presenta como el espacio adecuado para la desorganización de la ley impuesta. El lugar para la anarquía de la cultura como última responsable. La enfermedad traerá consigo una imposibilidad de acceder a la identidad, ya que el individuo no puede diferenciarse tan fácilmente de lo externo.

Hasta ahora sólo la producción cultural -experiencia artística y lenguaje- y las formas jurídicas nos permitían un acceso a lo externo, derivando en una posible identidad.

Al no existir relación con lo externo, ya que ni siquiera podríamos definir el límite interno-externo, el reconocimiento o diferenciación con el "otro" debería buscar nuevos caminos.

En estos momentos ni la anterior producción cultural -que partía de la consideración de un ser pre-existente- ni las formas jurídicas -ante la falta de fe del individuo en las leyes como formas que le permita acceder al mundo- le posibilitarían llegar a acceder a la identificación con lo externo.

Desde nuestro punto de vista, solo podría ser posible la identificación a través del erotismo, de la enfermedad o mediante una nueva concepción artística. Una experiencia artística que se aleje de la imposición del enunciador y permitiera una autoría compartida, como un medio de llegar a identificarse.

Pues bien, todo este entorno que nos posibilita la reflexión sobre lo corporal -con la presencia de la enfermedad-, nos abre una vía de acceso a las propuestas de Pepe Espaliú, como discurso clave para entender la estrategia artística como sistema garante de identificación y de reconciliación con la otredad.

2.2 EL CUERPO ENFERMO: PROPUESTAS DE PEPE ESPALIÚ.

"No hay nadie que haya jamás escrito, o pintado, esculpido, modelado, construido, inventado, a no ser para salir del infierno"

Antonin Artaud

"Van Gogh el suicidado por la sociedad"

2.2.1 Introducción.

El discurso de Espaliú no es ajeno a las observaciones hasta ahora planteadas. Todo al contrario, pues éstas se desprenden de atender a las implicaciones derivadas de sus propuestas artísticas y a las lecturas de una parte de la crítica.

Al analizar el desarrollo de la producción de Espaliú, veremos cómo se desarrolla y se afianza el sentimiento de exclusión del mundo. Una situación que es propia del individuo contemporáneo y que en Espaliú se presenta como sistema de formalización de la identidad.

Una desconexión de lo real -que bien podríamos denominar enfermedad social- que le llevará a ir definiéndose en el aislamiento y en la diferenciación. Este proceso se acusará aún más cuando aparezca la enfermedad corporal. Pues con ella llegará una imposición de separación y de marginación aún mayor. Será esta radical escisión con su entorno social la que le hará recorrer una camino inverso, llevándole a una inserción en lo real -como única manera de supervivencia-.

Es un proceso circular en el que la distancia y la incomunicación desarrollada voluntariamente en un comienzo, se convierte posteriormente en plataforma para una radical inserción en lo colectivo. Una inclusión en la que la producción artística desempeñará el papel más importante.

2.2.2 Causas visibles de la exclusión.

Pepe Espaliú publicará en 1992 *"Retrato de un artista desahuciado"*[114]. En este artículo biográfico -a modo de memoria-, dará a conocer algunas de las claves más importantes, no sólo de su obra, sino de su propia vida.

Si intentamos acceder al discurso de Espaliú a través de este escrito, observaríamos cómo su condición de homosexual aparece -desde los primeros años- como uno de los iniciales signos de exclusión y de desconexión del mundo. La homosexualidad se presenta como una de las causas que le llevará a insertarse en un submundo en el que intenta sobrevivir. Sentimiento éste que vendría a reafirmar y enfatizar el distanciamiento y huida de lo real, que ya de por sí experimenta el individuo contemporáneo[115].

"Los homosexuales sólo somos una consecuencia. La consecuencia de una vida que fue para nosotros más intensa que para los demás, una vida replegada hacia el interior, a partir de imágenes que los demás no ven, a partir de experiencias que los demás no viven..."[116]

"El mundo que nos rodea en nada nos concierne: no nos concierne su modelo de estructura social, basado desde su origen sólo en la idea de familia. No nos concierne su modelo jurídico, que no tiene en cuenta en ningún momento la posibilidad de la existencia legal de la pareja homosexual y que en nada contempla nuestros

---

[114]Pepe Espaliú, "Retrato de un artista desahuciado", El País, Madrid, 1 de diciembre de 1992.

[115]"Una sociedad que te condena por tu forma de amar o relacionarte, una sociedad que te obliga al silencio y al olvido por ser distinto o diferente, no puede ser tu sociedad. Una sociedad que excluye lo más íntimo de tu ser, que te agrede continuamente es una sociedad en la que vives pero a la que no perteneces. Estás en ella pero no la sientes como propia, ni te interesa". J.L.G. Cortés, **De Amor y de Rabia. Acerca del arte y el Sida**, Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones, 1993. pág. 261.

[116]Pepe Espaliú, "Libro de Andrés. Un cuento del Ayer", **Acción Paralela**, op. cit. pág. 94.

derechos. No nos concierne su modelo religioso, hoy dependiente de los propósitos y desvaríos homófobos y reaccionarios de Juan Pablo II. No nos concierne su modelo político, en el que en ningún momento nos vemos representados como colectivo. No nos concierne su modelo publicitario, ya que los medios de comunicación son reflejo de una sola forma de relación de pareja, excluyendo sus imágenes nuestra diferente forma de ser y de amar"[117].

Sin apartarnos de algunas de las manifestaciones públicas de Espaliú, junto a las declaraciones de su condición homosexual, aparecen otros datos como posibles causas que nos ayudarán a definir aún mejor este sentimiento de no reconocimiento en el mundo.

En este mismo sentido, existe dentro de su producción escrita otro relato que nos aportará algunas notas biográficas más. Con el título *"Libro de Andrés. Un cuento del ayer"*[118], Espaliú nos sorprende con un recorrido por los distintos avatares de su vida. Las confesiones aquí realizadas nos llevan a afirmar que esta fuga es experimentada a todo lo largo de su subsistencia. Una huida de lo real que terminará por convertirse en el elemento denominador de su existencia. Tanto que llega a afirmar que en caso de sobrevivir al sida -enfermedad que se le aparecerá en la década de los noventa- lo haría en un mundo que le es hostil[119] y en el que no se reconoce.

"...desde aquella tarde triste en que mi madre se fue y vi su mirada perderse sin solución, el mundo perdió su sentido. [...] Nunca más entendí la razón de mi estar aquí, y aún hoy no la entiendo; de ahí este "contramimismo" que a veces me ataca y pensar que hoy que me muero nada ha cambiado, pues desde hace muchos años, desde

[117]Pepe Espaliú, "Retrato del artista desahuciado", op. cit., 1 de diciembre de 1992.

[118]Pepe Espaliú en "Libro de Andrés. Un cuento del ayer" op. cit. pág. 96.

[119]Ver entrevista realizada por Borja Casani y Mireia Sentis en El Europeo nº 43, otoño 1992, pág 56-62.

hace veinte años, estoy muriéndome"[120].

En efecto, al sentimiento de exclusión del mundo por su condición homosexual habría que sumarle otro acontecimiento que motivó un ensimismamiento aún mayor. Nos referimos a la pérdida de su madre -Isabel Domínguez[121]- cuyo recuerdo, ocultamente retenido a lo largo de su vida, vendrá a articular muchas de sus propuestas y escritos[122].

Si seguimos las explicaciones del Psicoanálisis al respecto de las primeras relaciones del niño con el exterior (que se establecen con el padre, en cuanto que primer ser externo) que vienen a romper la relación con la madre, en Espaliú podríamos decir que fue la relación materna la que durante un tiempo le sirvió de vínculo con el exterior. Un medio de relación con lo externo que se convertiría en la forma más fiable y fácil de enfrentarse a lo real: *"desde aquella tarde triste [...] el mundo perdió su sentido"*.

Hasta aquel momento Espaliú se concibe -como él mismo define-: *"como dos líneas en paralelo que se pierden en el infinito y no necesitan mirarse para saberse contiguas"; "Desde niño quise ser una simple prolongación de ella, miraba por sus ojos, tocaba con sus manos, andaba con sus pies y su silencio era mi silencio y su*

---

[120]Pepe Espaliú en "Libro de Andrés", op. cit. pág 96.

[121]Poema escrito y cedido por D. José González Espaliú, padre de Pepe Espaliú, en recuerdo a su esposa Isabel:
"Arrancaré tu nombre del olvido / con mi voz potente, destemplada con mi eco eterno y resentido. / Isabel...Isabel... Tu nombre repetido / inundando y ahogando mi garganta. / Tu nombre gritado por todas mis heridas / y por todas mis llagas. / Pronunciaré tu nombre sin descanso / con mi voz agitada, / con el trágico aullido / de una bestia perseguida y humillada. / Gritaré por todos los caminos / Tu nombre arrancado de mis páginas; / bautizaré con tu nombre mis navíos / mis nuevas tierras y alejadas playas. / Gritaré tu nombre enloquecido; / romperé con tu nombre mi garganta. / Tu nombre brotará de mi como una fuente / de sangre acorralada..."

[122]Entre otras obras podríamos destacar "Maternidad", "Carrying", "Rumi", serie de dibujos de 1993, etc. (Ver Il. 9 y 28)

estar ahí era el mío"[123].

Estas afirmaciones podrían considerarse como la segunda de las causas que motivaron este alejamiento del mundo. Y a su vez, nos ayudarán más adelante a introducirnos y entender la búsqueda de la identidad compartida como estrategia de supervivencia.

Esta ruptura simbólica del cordón umbilical que le unía a su madre (en cuanto que otredad), viene a poner fin a la relación que con lo externo había mantenido. De este modo, podríamos afirmar que desde los comienzos Espaliú posee un concepción de sí mismo dividida y rota. Una concepción de su propio ser, donde el yo aparece escindido -algo que según el Psicoanálisis le sucede al ser humano-.

Si a la ruptura de la relación con el exterior- que traerá consigo una concepción escindida- y al no reconocimiento en las representaciones sociales y colectivas le sumásemos la posterior vinculación con su propio organismo -derivada de su enfermedad-, podríamos decir que la situación resultante estaría caracterizada por un estado esquizofrénico, en cuanto que *"el término esquizoide se aplica al individuo cuya experiencia ha sufrido una doble ruptura: con el mundo que le rodea y consigo mismo. Es una persona que no se encuentra en armonía con el resto y que sufre un sentimiento de soledad y aislamiento desesperantes(...). Se siente como una persona entera, pero dividida o reventada, como dos seres (o más) diferentes*"[124].

En esta dirección podríamos rescatar su obra *"Autorretrato"* (1987) (Il.5), quizás la única obra donde evidencia con el título su implicación. Es en esta pintura donde Espaliú se define en la rotura, en la división de un rostro y de un cuerpo, que tras un duro golpe ha quedado dividido. Dos perfiles separados que en su unión

[123]Citas extraídas del "Libro de Andrés. Un cuento del ayer", op. cit. págs. 96-97.

[124]R.D. Laing citado por J.L.G. Cortés en **Orden y caos**, op. cit. pág. 115.

formarían un solo cuerpo.

Esta concepción de sí mismo escindida y carente de sentido, esta falta de adecuación con lo externo, esta ruptura del espacio del yo -y el consecuente retiro- terminará por evidenciarse en otras muchas declaraciones: *"...pensar que hoy que me muero nada ha cambiado, pues desde hace muchos años, desde hace veinte años*[125]*, estoy muriéndome"; "siempre he estado muerto viviendo, de la misma forma que ahora estoy vivo muriendo"*[126]. Una situación que no es de extrañar que sea equiparable a la enfermedad.

2.2.3 La relación traumática con el mundo.

"Un artista es siempre un enfermo en potencia"[127].

Para el Psicoanálisis -más concretamente para Freud[128]- *"..los hombres enferman cuando, a consecuencia de obstáculos exteriores o falta interna de adaptación, queda velada para ellos la satisfacción de sus necesidades sexuales en la realidad, y vemos que entonces se refugian en la enfermedad, para hallar con su ayuda una satisfacción sustitutiva de la que les ha sido negada"*.

La enfermedad se presentaría desde el Psicoanálisis, como sustituto de las relaciones con lo real, con lo externo; por la falta de adecuación y la existencia de

---

[125]Tiempo transcurrido desde la muerte de su madre.

[126]Pepe Espaliú en la entrevista de Borja Casani y Mireia Sentis, op. cit. pág. 61.

[127]Pepe Espaliú, "Espaliú plural" de Margot Molina, Rev. El Guía nº 18, febrero-marzo, 1993. pág. 46.

[128]Ver Sigmund Freud, **Compendio del Psicoanálisis**, (Estudio preliminar de Pedro Chacón), Editorial Tecnos S.A., Madrid, 1985, pág. 86.

obstáculos exteriores para satisfacer ciertas necesidades.

Si entendemos que la percepción del exterior es el resultado de la interacción de las necesidades y de los deseos de cada uno, consideraremos que no solamente habría que hablar de necesidades no cubiertas, sino que tendríamos que pensar también en los deseos no cubiertos. Tanto las necesidades como los deseos vendrían a definir una concepción corporal desvinculada y cuyas posibilidades son obstruidas -ya se trate del cuerpo orgánico o del cuerpo pulsional- que quedaría definida por la enfermedad.

Esta indicación explicaría en parte ese *"estar siempre enfermo", "estar siempre muriendo"* en Pepe Espaliú. Pues sería entendido como el estado sustitutorio en el que se permite sobrevivir ajeno al mundo. Esta consideración habría sido puesta de manifiesto por un crítico inglés, que al conocer que padecía sida, le dijo: *"¿Cómo que estás enfermo? Tú siempre has estado enfermo..."*[129].

Para José Miguel G. Cortés[130], aquellos que no aceptan el proceso de homogeneización cultural impuesta -que englobaría todo tipo de representaciones-, aquellos que se sienten o son excluidos del organigrama social, serán llamados monstruos.

Monstruos sociales que a su vez serán marginados, desterrados e incomunicados. Y es que no debemos olvidar que cada sociedad a la vez que construye sus leyes, con ellas define a sus propios enfermos, a sus monstruos y a sus marginados.

Quizás el caso de la mujer sea el ejemplo más cercano. Una sociedad asentada

---

[129]Ver "La fuerza del sida" Entrevista realizada por Borja Casani y Mireia Sentis, op. cit. pág. 56. Suponemos que se refiere a Adrian Searle, con quien Espaliú mantuvo una estrecha relación hasta los últimos días, aunque ni en esta entrevista ni en otras diferentes aparece el nombre del crítico.

[130]Ver José M.G. Cortés, **Orden y caos,** op. cit.

en el discurso patriarcal que ha excluido la voz y la demanda femenina de sus intereses. La mujer es convertida en otredad quedando marginada y silenciada. La consecución de su identidad se presenta como una tarea imposible, al no encontrar mecanismos en las estructuras sociales que lo posibilite. En cambio, la sociedad ha construido un sustituto de identidad al que sólo accederán por medio del sufrimiento. La única posibilidad de alcanzar cierto reconocimiento en la colectividad será mediante la maternidad, mediante el sacrificio de su propia vida[131].

La enfermedad que tratamos de definir en Espaliú es comparable al estado simbólico del individuo contemporáneo. Tanto la homosexualidad[132] como la pérdida de su madre, no son sino dos acontecimientos que acentúan e individualizan una separación que ya de por sí parece definir y hallarse en todo individuo.

La huida de lo real no debemos considerarla en Espaliú como un acto de cobardía. Más bien debería de ser entendida como una rebelión frente al mundo y sus estructuras. Desde luego, esta huida, fuga o evasión de lo real, no es un gesto exclusivo de Espaliú. Podemos fácilmente -al retomar esa visión romántica de huida de la civilización, donde se buscan otros lugares en los que sobrevivir, ya sean físicos o mentales- recordar otros casos como el de Gaugin, Van Gogh, H. Michaux, Artaud, A. Rimbaud, Nolde, Segall, Klee, etc. Pero también podríamos asociarla a ciertas actitudes postmodernas donde el nomadismo vendría a simbolizar la falta de unión con el mundo, expresado en una rotura de fronteras o un continuo deambular por los territorios, que han definido el talante de diversos artistas actuales: M. Barceló, J.Mª Sicilia, Smithson, Morris, etc.

---

[131]Ver "¿Qué o quién es tu salud?", Luce Irigaray, op. cit. págs.97-101.

[132]Al considerar la homosexualidad como una de las causas de exclusión de lo social, de lo real, y entender este acontecimiento como enfermedad, no pretendemos aludir al sentido de enfermedad (desviación psíquica) dado hasta hace poco a la homosexualidad.

2.2.4 La enfermedad: Ruptura de la relación con lo externo.

"...el mundo soñado es el más real porque es tu voluntad misma y quererlo construir"[133].

Al considerar a Espaliú separado y aislado de la experiencia directa con lo real, en cierto modo lo estaríamos ubicando en un estado nihilista. Una situación dominada por el eclecticismo y la duda, como si se tratase de un principio de muerte y paso previo y necesario para la construcción de un submundo. Un submundo en el que será la experiencia artística la que lo permita en su caso la aparición de la identidad. De modo parecido al papel jugado por el eclecticismo como principio científico de la conciencia racional, o en un sentido hegeliano, la guerra y la destrucción como acontecimiento y principio racional del progreso y de la paz.

Para Espaliú la experiencia artística se convertirá en la única manera, no de sobrevivir al aislamiento, sino de evidenciar la rotura en su identificación. Haciendo visible una relación traumática con su entorno, del mismo modo que podríamos encontrarla con J. Beuys: *"La muerte y la enfermedad tienen un lugar primordial en su obra (como el renacimiento y la curación). Las gasas manchadas de sangre, las jeringas, las prótesis, las marcas de cruces, los animales muertos, el predominio del negro, de los grises, el color sanguinolento de los coágulos subrayan su relación traumática con el mundo"*[134].

---

[133]Pepe Espaliú, "Libro de andrés. Un cuento del ayer", op. cit. pág. 93.

[134]J. López Anaya, op. cit. pág. 95.

2.2.5 La construcción de la identidad.

Poco a poco Espaliú va definiéndose en el aislamiento, la diferenciación y en la exclusión de lo externo; situándose en un submundo. Una *"topera"* supuestamente incomunicada con el exterior, en la que su identidad aparecerá dividida. Una rotura y desconexión motivada por la falta maternal.

Pero ¿qué otros papeles ha jugado en la definición de la identidad la primera causa de exclusión?

Sabemos de la concepción escindida del ser, pero nada hemos dicho de la importancia de la elección sexual en la constitución de la identidad. Máxime cuando Espaliú la presenta como una de las consideraciones que ha marcado sus propias vivencias e intereses: *"En todo la sexualidad juega un papel que es el único. No hay otros 'papeles'. No hay otros juegos. Ese es el juego"*[135].

Antes de continuar quisiéramos plantear una clara separación entre el papel que la sexualidad puede desempeñar en la definición de la identidad en el individuo (la importancia que ésta adquiere en su formación y que en Espaliú se presenta como la causa de una no adaptación y exclusión del mundo), el lugar que el deseo sexual y la pulsión ocupan (en cuanto que temática) en su discurso y entre la presencia de la homosexualidad en la obra de Espaliú.

Esta última consideración ha sido objeto de un pormenorizado estudio por parte de J.V. Aliaga (*"De máscaras y certezas. En torno a la representación de la homosexualidad en la obra de Pepe Espaliú"*[136]). En él se ha puesto de manifiesto

---

[135]Pepe Espaliú en "Negro sobre negro" de Antonio Zaya, Rev. Balcón, nº 3, 1989, pág. 80.

[136]Ver **Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el estado español,** Col. Rey de Bastos, Ed. Leartes, s.a., Barcelona, 1997, pág 283 y ss.

la importancia que esta temática adquiere en la formalización de determinadas obras.

Aunque más adelante rescataremos algunas de las aportaciones de este artículo, deberíamos indicar que esta visión debería ser entendida como una de las lecturas y de los recorridos, que dentro de la obra de Espaliú se pueden realizar. Aunque sepamos de la presencia de esta problemática en su obra, nada nos hace pensar que se convierta en la principal reflexión de Espaliú.

Tanto la presencia de la homosexualidad como del deseo sexual nos interesa en estos momentos, no tanto por su lugar dentro de la representación de Espaliú, sino por las implicaciones que de ellas se derivan en la formalización de la identidad.

Nuestro análisis trata de seguir un recorrido en torno a la formalización de la identidad -atendiendo a cuantos aspectos hayan incidido- y no en ofrecer un abanico de temáticas por separado. Por ello, será el papel desempeñado por la sexualidad en la definición de la identidad -dentro de las propuestas de Espaliú- lo que vendrá a englobar el resto de matices expuestos.

2.2.6 La manifestación pública de la sexualidad como fundamento de la identidad.

Las referencias a la no realización de sus necesidades en el ámbito social y el no reconocimiento en sus normas -realizadas por Espaliú- vienen a corroborar nuestra sospecha de infuncionalidad de las formas jurídicas como sistema de acceso a la identidad. Éstas interrumpen el proceso de identificación y reconocimiento en la colectividad -en el caso que nos ocupa- al no atender a la heterogeneidad de los individuos.

En el caso de Espaliú sabemos que esta circunstancia le lleva a experimentar

un proceso de no identificación ni reconocimiento en la colectividad. Pero Espaliú no hará pública su condición de homosexual hasta 1992, año en el que ya se sabe enfermo de sida.

"Mi homosexualidad -decía Espaliú- fue el primer signo de exclusión de ese mundo. Los homosexuales hemos aceptado cobardemente vivir dentro de un esquema social impuesto del que estamos excluidos y con el que nada tenemos que ver"[137].

Esta manifestación[138], aún siendo realizada tras más de una década en el panorama artístico nacional e internacional -años en los que se mantuvo entre los juegos de insinuación y ocultación- es considerada como una de las primeras expresiones públicas que un artista enfermo de sida hace en España sin ocultar su condición de homosexual.

Esta expresión fue realizada en un periódico de ámbito nacional, y se produjo en el Día Internacional del Sida, coincidiendo con la realización de una de sus más conocidas acciones: *"Carrying"*, en Madrid 1992 (Il. 19).

Pero el principal interés radicaría en reflexionar sobre si la complejidad del cuestionamiento de la identidad se resuelve o no con la manifestación pública de la

---

[137]Pepe Espaliú, "Retrato del artista desahuciado", op. cit. pág 13.

[138]Pepe Espaliú, "Retrato del artista desahuciado", op. cit. Juan Vicente Aliaga comenta al respecto lo siguiente: "El alcance del mismo es doblemente significativo debido, por un lado, a que Espaliú hacía una salida del armario desvelando su homosexualidad, lo cual era algo inédito en un contexto pacato como el español. El supuesto respeto a la vida privada perjudica sobremanera a aquellos homosexuales que ven su sexualidad a escondidas, reforzando la sensación de que se trata de unas vivencias vergonzosas, ocultas, secretas. Por otro lado, suponía el manifestar su condición de enfermo de SIDA, dotando a dicha epidemia de un rostro y, por tanto, humanizándola y contribuyendo a disipar prejuicios y fobias irracionales." Ver J.Vicente Aliaga, "Arquitectura del Deseo: A vueltas con la obra de Pepe Espaliú", en **Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneo**, Ed. Generalitat Valenciana, Consellería de cultura, Valencia, 1997, pág. 147.
Añadir que esta manifestación también cabe entenderse como un ajuste de cuentas consigo mismo, tras haber permanecido hasta ahora en silencio. Y también señalar que en 1985 Alberto Cardín ya anunció su seropositividad y su condición de homosexual.

condición sexual.

Si retomamos el trabajo de Luce Irigaray[139] veremos que la cuestión de la identidad sexual es para ella una de las más importantes de nuestra época. La otredad -entendida como concepto que se extiende a un campo mayor donde se acoge a un no-él- queda dominada por una visión excluyente que niega la identidad.

Podemos considerar por varias razones que, en los pliegues que configuran al ser, la sexualidad -que bien podría aparecer como uno más de ellos, uno más a tener en cuenta, aunque no el único- en Espaliú se nos presenta como el ejemplo y causa de la inadecuación, de la no adaptación a un exterior social y colectivo. Pues esta inadecuación termina siendo trasladada desde la estructura social, hasta el modelo jurídico, el religioso, el político o el publicitario.

Aunque las manifestaciones realizadas en torno a la homosexualidad podrían dejar bien claro que esta característica sexual termina por definir gran parte de su identidad, podemos acudir también a algunas de sus obras.

Nos referimos como ejemplo a la serie de dibujos *"Pinocho"* (1988) (Il. 6). En ella se nos presenta una suma de rostros que parecen haber sufrido algunas transformaciones. Los rasgos faciales se nos muestran desfigurados, sin apenas atributos. Podríamos decir que los personajes representados carecen de identidad, en cuanto que el rostro es considerado como la zona del ser humano que más información retiene. Pero las transformaciones experimentadas parecen seguir una misma vía. Las formas faciales se han metamorfoseado en miembros alargados, con distintas aberturas y contornos orgánicos que aluden a diversos órganos sexuales: narices alargadas depositadas sobre superficies onduladas, huecos y hendiduras sobre zonas más prominentes, etc.

---

[139]Luce Irigaray, **Yo, tú, nosotras**, op. cit. hasta pág. 27.

Lo que estaríamos presenciando en esta serie podría ser una relación manifiesta entre la formación y escenificación de la identidad y la importancia de la componente sexual en este desarrollo[140].

Si retomamos la idea de que el cuerpo -sólido y delimitado- se presenta como fundamento de la identidad, podríamos también apuntar que la sexualidad[141] -en cuanto que se basa en el deseo de poseer, de tener y reconocernos en otro cuerpo, más allá de los límites impuestos- tendrá que intervenir en la formación de la misma.

Para los seguidores del Psicoanálisis, es a partir del reconocimiento de la sexualidad -carencia o posesión del pene- cuando el individuo comenzaría a organizar el desarrollo de su identidad. La identidad aparecería mediante el conocimiento de lo que uno no es: a través de la diferencia o a través de la ausencia -ya sea física en la mujer, ya sea imaginada por la castración en el hombre. Y es que -como nos indica Lacan- sería a través del momento edípico, cuando el sujeto accede al orden simbólico: el orden del lenguaje -donde el significado sólo se produce a través del ordenamiento de las diferencias-.

Algunos sexólogos han señalado que no existe una clara y necesaria relación entre comportamiento sexual e identidad sexual[142]. La identidad no debería entenderse como un destino sino como una elección[143]; donde más que afirmar

---

[140]Ver en relación a la mencionada serie, el artículo de Adrian Searle, "La pérdida de Pepe Espaliú", Acción Paralela, op. cit. pág 73.

[141]Anthony Giddens nos propone el términos "sexualidad plástica" -en su libro **La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas**, Ed. Cátedra, Madrid, 1995- para definir aquella sexualidad que no posee otra función que la de satisfacer un deseo incontrolado, y que por tanto nada tiene que ver con determinadas normas sociales o fines de reproducción.

[142]Ver J. Weeks, op. cit. pág. 311

[143]Ibidem, págs. 332 y sucesivas.

quienes somos, estaríamos insinuando quienes nos gustaría ser, que estilo de vida quisiéramos llevar, etc.

La condición homosexual -no como comportamiento meramente privado, sino en cuanto que afecta a lo social- podría convertirse de este modo en el elemento desencadenador de una determinada identidad. Sobre todo si se produce una manifestación o una evidenciación pública.

Habría que considerar al respecto que uno de los pilares fundamentales de la identidad gay, se encuentra en las diversas relaciones personales realizadas normalmente en lugares públicos. A ello habría que sumarle la importancia de los lugares de ocio. El desarrollo de este comportamiento en el ámbito social vendría a ayudar a su vez a la visibilidad de una identidad pública y colectiva.

Tal y como opina E. Mendicutti, una de las características de la identidad gay es la existencia de diversas organizaciones. Éstas serían las encargadas de acceder al discurso público y evidenciar la existencia de estos modos de vida[144]. Por lo que se debería de tener en cuenta que la homosexualidad es una elección que huye simplemente de los comportamientos nocturnos y de las sensibilidades estereotipadas -que serían muchas y diversas-.

Si este hecho lo relacionamos con las ideas propuestas por Foucault -en las que piensa que no son tanto los hechos privados los que definen la identidad sino el acceso al espacio público- nos llevaría a plantear una clara existencia de identidad en este grupo social.

Esta afirmación nos hace plantearnos que la identidad, si ya de por sí hemos aludido a la mutabilidad, se afianzaría aún más al considerar la identidad homosexual.

---

[144]Ver Juan Vicente Aliaga y José M. G. Cortés en **Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España**, Editorial Gay y lesbiana, Egales, Barcelona-Madrid, 1997, pág. 51

Una constante transformación y mutabilidad que J.V. Aliaga y J.M.G.Cortés han puesto de manifiesto al demostrar que la identidad homosexual se basa en la diversidad y en la pluralidad de roles, de esterotipos, de comportamientos, de opciones, etc.; dando una identidad abierta y dinámica[145].

Pero recordemos que el individuo necesitaba de la mirada del otro para acceder a su identidad[146], por lo que ésta sólo podrá existir cuando sea visible y acceda al espacio público como lugar predilecto para la evidenciación.

Pero el ámbito público a la vez que es el espacio para hacer(se) visible, para manifestar(se) y para hacer discurso, también se convierte en el lugar donde nos volvemos vulnerables al poder ser controlados por el poder.

La identidad -último resquicio de los valores supremos- al tiempo que nos proporciona una supuesta estabilidad y seguridad, suponemos de cara a lo colectivo que teme lo ambiguo y lo mutable, es una estrategia que restringe y controla. Sin embargo nosotros nos aferramos en decir quienes somos a partir del reconocimiento de nuestra sexualidad.

"Hay una ambivalencia en el concepto mismo de 'identidad´. Dice informarnos acerca de lo que tenemos en común, de lo que nos asemeja y nos hace reconocibles, de lo que es verdadero en nosotros. Aliada a la tarea prescriptiva de la religión, la psiquiatría, la medicina o la ley, opera también de manera que nos dice lo que nos hace verdaderamente 'normales´. Es en este sentido como la imposición de la identidad puede verse como una burda táctica de poder, diseñada para oscurecer la auténtica diversidad humana con categorizaciones estrictas de uniformidad.[...] La

---

[145]Juan Vicente Aliaga y José M. G. Cortés en **Identidad y diferencia**, op. cit. pág. 11.

[146]E. Subirats dirá, retomando ciertas lecturas de Hegel, que "la conciencia individual sólo se forma y sólo tiene una realidad en la medida en que es realizada en un nudo de relaciones intersubjetivas". op. cit. pág. 46.

búsqueda de una 'identidad verdadera' es aquí una amenaza y un desafío, porque es la negación de la elección. Afirma encontrar lo que realmente somos, o deberíamos ser. La suya es una realidad de restricción y fuerza.

Pero, al mismo tiempo, 'identidad es diferenciación'. Tiene que ver con las afinidades basadas en la selección, la autoactualización y la elección. Es, por tanto, algo que tenemos que buscar, algo que tiene que ser conseguido a fin de estabilizar el ser, defenderse de la anomia y de la desesperanza"[147].

La identidad nos llevaría en realidad a una pérdida del anonimato. Al liberarnos del silencio estaríamos destruyendo uno de los mecanismos de defensa que aún nos quedan ante los abusos del poder: no hablar, no hacernos oír.

Si asumimos las propuestas de Foucault o Giddens veremos que la sexualidad -y no entraremos ahora a debatir las justificaciones que ambos dan- es una forma del poder[148] para *"organizar el desarrollo del individuo, corporal y mentalmente"*[149].

Como dice Foucault, la creación de la temática de la sexualidad no es en ningún momento suprimir ninguna de sus manifestaciones, sino hacerlas visibles y permanentes; hacerlas una forma de vida, otorgarles una morfología determinada para facilitar su dominación.

---

[147]J. Weeks, op. cit. págs. 297-98.

[148]"No empleo casi nunca de forma aislada el término poder, y si lo hago alguna vez, es con el fin de abreviar la expresión que utilizo siempre: relaciones de poder.[...] Me refiero a que en las relaciones humanas, sean cuales sean -ya se trate de una comunicación verbal, como la que estamos teniendo ahora, o de relaciones amorosas, institucionales o económicas- el poder está siempre presente: me refiero a cualquier tipo de relación en la que uno intenta dirigir la conducta del otro. Estas relaciones son por tanto relaciones que se pueden encontrar en situaciones distintas y bajo diferentes formas; estas relaciones de poder son relaciones móviles, es decir, pueden modificarse, no están determinadas de una vez por todas". Michel Foucault, **La Hermenéutica del sujeto**, Col. Genealogía del Poder nº 25, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1994, págs. 125-126.

[149]Anthony Giddens, op. cit. pág. 28.

Y no es de extrañar si recordamos que es propio de la modernidad hacer visible y palpable lo que ha estado oculto y silenciado. Los mecanismos modernos nos llevan a exponer lo verdadero mediante la confesión y la evidenciación del discurso, mientras que su control e imposición se basa en el dominio de lo visible y mostrado.

Esto nos llevaría a plantear un nuevo dilema que Espaliú seguramente conoció: El hecho de manifestar y hacer visible su condición de homosexual no sería sino seguir los parámetros establecidos por el poder. Pero a la vez, sería un acceso a la palabra negada al marginado.

No olvidemos que estas declaraciones se realizaron una vez enfermo de sida -hecho sin el cual dudamos que se hubieran producido-. Espaliú siguió para ello las ideas de J. Beuys, quien planteaba que la única manera de curar las heridas es hacerlas visibles, hablar de ellas. Este pensamiento subyacería en la obra de Beuys *"Zeige deine Wunde"* (1976); pero es un gesto que veremos repetido en diversos autores retomados por Espaliú: J. Ponç, Louise Bourgeois, R.Gober, etc.

¿Por qué el hecho de hacer visible la enfermedad -ya sea corporal o moral- ayuda al individuo a sanar? Quizás la respuesta la encontremos al recordar que la enfermedad[150] no es una manifestación contra el cuerpo ni contra el ser; sino que el hecho de poner de manifiesto la enfermedad -de producir un discurso de ella, de situarla en el ámbito público, etc.- sería la única manera de mostrar el artificio. Sería el espacio idóneo para mostrar la desorganización, no del cuerpo, sino de la cultura y de la imposición de sus leyes.

Pensemos que si algo se le niega a un ser excluido y marginado de lo social

[150]Recordemos que al referirnos a la enfermedad no sólo señalamos el malestar físico, sino que incluimos los ser marginados socialmente, aquellos que G. Cortés denomina monstruos en **Orden y Caos**, op. cit.

será la palabra -como modo de intervenir en la colectividad[151]-. De este modo entendemos que Espaliú -amante de la insinuación y el silencio- decide acceder al discurso y a la manifestación pública.

La palabra era negada al otro por el individuo, ya que su discurso se convertía en un monólogo sin lugar a la réplica. Los comportamientos homosexuales quedanban definidos por su exclusión de lo público y por la negación de la palabra. La homosexualidad quedaba desplazada al ámbito de lo privado, de lo no visible, alejada y excluida de lo social. De este modo la condición homosexual queda relegada a un asunto meramente sexual, sin implicaciones políticas, sociales, jurídicas o religiosas.

Es en este sentido por el que la evidenciación y la ocupación del lugar público -estrategias seguidas por otros grupos marginados- se presentan como caminos para el reconocimiento colectivo. La única manera de conseguir ser representados en las estructuras sociales.

En Espaliú se da cita la homosexualidad y la enfermedad. La palabra le habría sido negada por partida doble. En cambio, Espaliú se apodera y se apropia de los medios de comunicación -como sucederá en sus acciones-. Introduce su discurso a través de los canales establecidos de forma subversiva. La experiencia artística le servirá de camino de acceso a lo social, contagiando la opinión pública.

Pero al apoderarse de los medios de información no trata de imponer su discurso. No busca ensordecer al oyente negándole la respuesta. Su acceso conlleva responsabilidad discursiva[152]. La estrategia que le interesa es dialéctica, contrapuesta al discurso propio del individuo. Un mecanismo similar al utilizado por el grupo Act

---

[151] A este respecto existen claros ejemplos de seres marginales, monstruos que no podían hablar, como es el caso de Frankenstein, de James Whale, Mr. Hyde de robert-Louis Stevenson, etc., ejemplos citados por G. Cortés en **Orden y caos**, op. cit. pág. 21.

[152] Ver referencias de Baudrillard en S. Connor , op. cit. pág. 44.

Up[153], en el que se busca la producción colectiva entre el emisor y el receptor.

En realidad lo que Pepe Espaliú hace al mostrar sus heridas es aprovechar la demanda de la propia sociedad tardocapitalista. Los medios de comunicación de la sociedad post-industrial promueven la aparición del otro. Lo diferente interesa no tanto para producir una convivencia de voces sino para saciar la demanda de mercancía informativa.

2.2.7 Consideraciones en torno al cuerpo enfermo.

Si tenemos en cuenta que la inadaptación con el exterior se convierte para Espaliú en uno de los motivos principales para la experimentación artística, y la importancia que adquiere la manifestación pública de su identidad, deberíamos tener en consideración las siguientes matizaciones para un mayor entendimiento de sus propuestas:

a) La enfermedad debería ser considerada en un sentido más amplio que el conjunto sintomático de un malestar físico. La enfermedad podría ser explicada como el estado de exclusión y aislamiento de todo individuo de una sociedad o de su espacio público. Ésta sería entendida como una relación traumática del ser con lo real. Un distanciamiento que implicaría no sólo una escisión entre el individuo y la colectividad, sino que podría conllevar una no adaptación al espacio corporal.

b) Lo que verdaderamente interesa en la construcción de la identidad es su manifestación pública. Ello nos llevaría a decir que la sexualidad contribuye a la fundamentación de la identidad, en cuanto que el poder ha requerido y propiciado su manifestación pública. Pero esta evidenciación no trae como consecuencia unos logros

[153]Jon Greenberg, "Querida Carmen", Rev. Zehar nº 18, septiembre-octubre, 1992, págs. 13-16.

de inclusión representacional. Todo al contrario, refuerza el sentimiento de aislamiento y no reconocimiento. El poder requiere de su visibilidad para un mejor control, quedando el individuo aislado en su decir.

Sólo el acceso colectivo permite una identificación y el alzamiento de diferentes voces. Lo que realmente importa, no es lo sexual en sí, sino el hecho de hacerlo público.

La identidad -precaria, provisional y dependiente- ha de darse en lo público, ya que no existe sino en relación con lo externo. Esta diferenciación entre un ser y el resto -condición necesaria para la aparición de la identidad- sólo es posible en el individuo contemporáneo.

c) La construcción del espacio privado -y la edificación simbólica del cuerpo y de la identidad- se realiza desde el espacio público o social. Este desajuste entre ambos espacios, -la dominación del público sobre el privado, en el que queda relegado el espacio del otro- conllevará la aparición del discurso como única forma de intervenir en lo colectivo y de evidenciar una no adaptación a sus normas. Este no reconocimiento en sus leyes terminará por convertirse en una de las causas de la relación traumática.

d) En el caso de Espaliú, la manifestación pública de su enfermedad, terminará añadiendo un residuo de significado que se superpondrá al resto de consideraciones. Este hecho ha llevado a algunos críticos[154] a ver más valía en su actividad contra la

[154]Entre los primeros -críticos que valoran más su postura política- situaríamos a Miguel Lorenci (ver artículos en El Diario Montañés, 2 de Febrero de 1994; El Norte de Castilla, 11 de Febrero de 1994 o en el periódico Ya, del mismo día), mientras que entre los segundos -aquellos que consideran que es justamente la aparición de la muerte lo que verdaderamente enturbiará una de las obras más singulares- estaría Enrique Portocarrero (ver El Correo Español del 21 de Mayo de 1994) sirviéndonos de ejemplo las afirmaciones realizadas al respecto del crítico Ángel Luis Pérez Villén, publicadas en Lápiz nº 98, op. cit., en las que deja constancia de la imposibilidad de separar su experiencia artística de su terrible desenlace vivencial.

pandemia que en su propia producción como artista.

Pero si bien es cierto que ha sido este exceso de significado el que ha podido enturbiar el valor de su obra, el interés de su propuestas radica justamente en haberse convertido en estrategia de supervivencia.

> *"Hoy estoy perdido, como esas tortugas*
> *que no vuelven al mar, tras desovar*
> *y se adentran, en dirección opuesta,*
> *para morir cansadas*
> *en un punto cualquiera del horizonte"*[155].

2.2.8 La vuelta a lo real.

Aislado del resto del mundo, sólo la aparición de la enfermedad física -el sida- le hará por primera vez insertarse en lo real:

"El sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura energía. Agradezco al sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de realidad"[156].

Será la aparición de la enfermedad corporal la que, tras un intento por ignorarla, le hace reaccionar y proponer una estrategia inversa a la hasta ahora seguida.

Lejos de distanciarse aún más -camino que le llevaría a un silencio total y a la verdadera muerte- opta por una *"urgente"* inserción en lo social. Adopta cierta relación

---

[155]Pepe Espaliú, **En estos cinco años**, op. cit. pág. 88.

[156]Ibidem. pág. 15.

con ese mundo del que se había sentido excluido y del que nuevamente parecía alejarse. Decide hablar y provocar en el resto de individuos diálogos y reacciones, confesar y evidenciar lo que ahora si debía de callar y ocultar. Es la enfermedad física -la enfermedad de la materia corporal- la que le sitúa en una verdadera dia tica con el exterior.

"¿Qué sociedad es ésta que, a finales del siglo XX, está todavía obligando a ocultar el estar muriendo?"[157].

Si hasta ahora Espaliú podía situarse ajeno y distanciado del resto del mundo y excluido de lo externo, habría sido por la creencia de unos límites que separaban claramente cada espacio.

Pero con la aparición de la enfermedad corporal y con la presunción de la muerte, estos límites se vuelven frágiles y vulnerables. El cuerpo supuestamente sano y sólido ahora se presenta efímero, roto y destruido. La enfermedad sintomatiza la ruptura de unos límites entre el interior y el exterior. El yo se encuentra desposeído incluso de su propio espacio.

Muerto el cuerpo, el aislamiento es total y definitivo. Saberse o pensarse muerto es la pura abstracción de la exclusión. Ni siquiera es pensable como espacio intermedio para la reconstrucción.

Pero ante una marginación obligatoria[158], ante una separación de un mundo en el que ni siquiera antes se reconocía, la enfermedad le proporciona el mecanismo más acertado de enfrentarse a lo público. Una dialéctica con sus leyes jurídicas,

---

[157]Pepe Espaliú, entrevista en El Europeo, op. cit. pág. 57.

[158]Veasé al respecto el artículo "La auténtica epidemia: El miedo y la desesperación", de Jhon Leo, publicado en **Sida ¿Maldición bíblica o enfermedad letal?**, de Alberto Cardín y A.de Fluvia (Eds), Editorial Leartes. Col. Rey de Bastos, Barcelona, 1985.

religiosas o publicitarias, en verdaderos *"términos de realidad"*. En sus propios términos y espacio: *"un estar ahí", en lo social, "en la superficie"*.

Si el individuo contemporáneo reconocía su incapacidad para aceptar el factor caótico de la existencia, la enfermedad no sólo le hace suyo este caos, sino que se convierte en estrategia de intervención. Un cuestionamiento de una realidad que a los ojos del ser humano se presenta como la capa que pretende garantizar el equilibrio y orden de una naturaleza caótica.

La enfermedad es el espacio propicio para desmontar y desorganizar la propia cultura. Para mostrar lo que ella produce, para evidenciar sus propios monstruos. Si la enfermedad nos sitúa en el lugar del otro, nada mejor que mostrarle a la colectividad que la otredad está ubicada en ellos mismos.

Es justamente ahora cuando el cuestionamiento de la identidad se vuelve más consistente. Desde el aislamiento muestra a la sociedad la destrucción del concepto de individuo. Lejos de permanecer aferrado a una identidad -que en él se presentaba dividida, rota y escindida- definida por la competitividad y rivalidad, luchará por una constante necesidad del otro. Una otredad de la que no sólo no se quiere diferenciar, sino que sólo en su unión y dependencia se reconocerá.

Si lo individual traía consigo la crisis de lo colectivo, la diferenciación frente al resto de la especie, Espaliú reafirma la necesidad, la dependencia, la solidaridad y el amor al otro, como únicas formas de existencia. Pero una dependencia del otro y de lo colectivo que en ningún momento significará un resurgimiento de unos ideales comunes.

Si la solidez del cuerpo se derrumba con la enfermedad, la identidad -supuestamente incuestionable que servía para el control- desaparecerá o cuanto menos queda cuestionada. El cuerpo como unidad independiente desaparece. El anonimato se

impone. Sólo el acceso y posicionamiento público, permitirá el surgimiento de la identidad. Una identidad definida no por la diferenciación sino por la dependencia.

La enfermedad -concretamente el sida como enfermedad prototipo en esta época- es introducida en su discurso de manera natural. Espaliú no se verá obligado a forzar ninguno de sus planteamientos.

En cierta medida, la inclusión de la enfermedad corporal a su trabajo terminará por definir y concretar su creación, pues le otorgará un sentido hasta ahora meramente insinuado, tímidamente caminado.

Las reflexiones sobre el sida le darán la posibilidad de cerrar aún más su discurso sobre unos mismos planteamientos, desarrollar posicionamientos conocidos desde sus comienzos y actuar en campos hasta ahora reservados.

"...tengo la sensación de concebir una serie como quien concibe un relato, pero la gran diferencia que existe con respecto a los escritores es que en mi caso parece emerger del resultado siempre la misma fábula"[159].

Pero no pensemos que Espaliú cede ante lo real. Aunque su discurso se vuelve más político -o mejor dicho más consciente de sus implicaciones políticas- no se hace ni más evidente ni más panfletario. Sus juegos de insinuación y ocultamiento -perceptibles en obras como *"Pas de masque"* (1988) (Il. 7)- siguen siendo la mejor arma con la que actuar y donde mejor se puede defender: desde el anonimato, desde la ausencia.

A la vez, mientras que su discurso se vuelve cada vez más sutil y simplificado en forma, su contenido aumenta en dureza y agriedad.

---

[159]Pepe Espaliú, "Entrevista con Pepe Espaliú" J.V. Aliaga y J.M.G. Cortés, en **La creación artística como cuestionamiento**, op. cit. pág. 68.

En una y otra situación, -antes y después de la aparición del sida- la relación del ser humano con el mundo se presenta traumática. Tanto para J.L. Brea -quien considera que Espaliú siempre nos habla de lo mismo- como para A. Searle -para quien es la omnipresencia de un mismo tema la que le permite a Espaliú seguir trabajando- no existe cambio alguno.

No podemos pensar en dos etapas diferentes, con características propias cada una de ellas dentro del desarrollo artístico de Espaliú. Tal y como vemos en nuestro recorrido, es posible deambular por sus propuestas, sin encontrar cortes importantes.

Esto no quiere decir que la aparición del sida no trastoque su concepción artística, sino que es el propio proyecto artístico que hasta ahora había desarrollado el que -en cierto modo- le permite introducir la enfermedad dentro de su discurso artístico, sin llegar a modificar y diferenciarse de los planteamientos anteriores.

Por problemas de orden, a continuación analizaremos la exclusión de lo real -comparable a una enfermedad social- para atender después a las aportaciones realizadas tras la aparición de la enfermedad corporal.

Las obras que ejemplificarán nuestras consideraciones, podrán ser indistintamente de años diferentes, con la intención de hacer ver cómo queda unificada toda su trayectoria.

2.3 LA ENFERMEDAD SOCIAL

Para Espaliú, tanto su condición de homosexual como la pérdida de su madre se presentan como algunas de las causas fundamentales de aislamiento del mundo. Al considerarlas como agentes primordiales no deberíamos entenderlas como visibles, ya que éstas han permanecido encubiertas durante gran parte de su trayectoria.

Aproximadamente hasta 1989-1990 -sin que pretendemos plantear dos épocas diferentes en su trayectoria- podríamos decir que: la exclusión del mundo experimentada por Espaliú es "voluntaria" y su origen lo encontraríamos en la falta de adecuación con el exterior.

Aunque esta exclusión no fue en ningún momento tan libre, si existió por su parte una decisión ante los desajustes que encuentra entre sus necesidades y deseos, y una realidad que se le presenta insatisfactoria[160]. Pero también será más voluntaria por comparación con la situación que sufrirá unos años más tarde; pues si hasta ahora esta marginación podría denominarse simbólica, con la aparición del sida llegaría a ser física. En este sentido -y apropiándonos del sentido que la enfermedad tiene para Freud- diremos que en esta primera época Espaliú era un enfermo social.

Enfermo en cuanto que se aparta de la superficie quedando recluido en un mundo paralelo; social por la naturaleza de los obstáculos y de las resistencias que le provocan la insatisfacción y por ser de ese campo del que se excluye. Su única manera

---

[160]Un ejemplo de esta huida del mundo lo encontramos también en "Libro de Caín. Un cuento para artistas", uno de los relatos de Espaliú, en el que el protagonista se ve obligado a huir, convertido en un forajido ante la furia de Dios. Caín "era un hombre tortuoso. Su mundo era otro mundo" y curiosamente "era un artista [...] y en su huida ha dejado tras si los cuadros más tristes, las esculturas más siniestras, la música más triste, la poesía más negra, los dramas más torturados", por que la producción artística se presenta en este escrito, como los residuos que va dejando a lo largo de la fuga que experimenta del mundo. Ver Catálogo, **Pepe Espaliú: 1986-1993**, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía, Pabellón Mudéjar, Sevilla, Mayo-Junio, 1994, pág. 124.

de sobrevivir es huyendo de lo real, ya que la concepción de la realidad se presenta como barrera infranqueable y diferenciadora con respecto a la naturaleza y a la otredad.

Espaliú se convertirá en monstruo si seguimos a J.M.G Cortés[161]. Será un santo si atendemos a J. Genet[162], pues para él lo serán aquellos que renuncian al mundo en un intento por construir un submundo -o mundo paralelo- en el que sobrevivir.

2.3.1 Reflexiones sobre la identidad.

Si todo individuo queda configurado a partir de la identificación y el reconocimiento en uno o varios colectivos -o siguiendo al psicoanálisis mediante la identificación del objeto de deseo-, el concepto de identidad debería aparecer como uno de los ejes fundadores de este aislamiento de lo real.

Pero en el discurso de Espaliú -respondiendo a la pregunta planteada de por qué consideramos que su discurso se configura sobre el cuestionamiento continuo de la identidad humana- el concepto de identidad no llega a aparecer como algo definido e invariable.

No hay nada que le permita reconocerse en el mundo. Todo lo contrario, en él la posibilidad de identidad se muestra como algo mutable y efímero. El eclecticismo de Espaliú le lleva a un proceso traumático incluso en la búsqueda y necesidad de una identidad, como espacio en el que sobrevivir.

---

[161]Ver J.M.G. Cortés, **Orden y caos**, op. cit.

[162]Ver Jean Genet, **El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro**, Editorial Thassàlia S.A., 1997, Barcelona.

Hablar de identidad en su discurso es complicado. A veces parece renunciar a todo tipo de identificación al alejarse en la medida de lo posible de lo externo. Este hecho nos llevaría a plantear en sus propuestas una reflexión en torno a un cuerpo desposeído de identidad.

Desde la desaparición de su madre Espaliú posee también una concepción de sí mismo escindida. El yo aparece roto, dando como resultado una identidad dividida. Por ello, en ocasiones parece intuirse en sus obras una búsqueda de perdida de identidad en el otro, o lo que es lo mismo: **una identidad compartida**.

Pero a su vez, sólo parece reconocerse en la mutabilidad de la misma, en el gusto por el cambio de disfraz, en la muda de máscara, etc. Esto nos llevaría a la tercera forma de darse la identidad: **en la mutabilidad**.

Aunque parecen existir estas tres claras directrices, en sus planteamientos se muestran entrelazadas y diluidas. Pero en esta dispersión se produciría una unificación, al presentarse siempre la identidad como aquello que configuraría y daría forma al cuerpo y al ser.

La identidad será el conjunto de criterios y lazos -impuestos socialmente- que informarán y deformarán al cuerpo. La identidad será la forma a través de la cual el cuerpo puede mostrarse. Tanto es así que si éste se encuentra despojado de ella -que sería el primer caso- el cuerpo ni siquiera aparece descuartizado o desunificado, simplemente desaparece y se disipa.

Y es que *"el cuerpo ha perdido su carácter simbólico [...] ha sido descompuesto en sus elementos, [...] ha sido separado, cortado y escindido, no quedando de él más que un conjunto de elementos sustituibles cuando no funcionan*

correctamente"[163]. El cuerpo se presenta como una forma indeterminada, comparable al concepto de Informe de Bataille.

2.3.1.1 El cuerpo desposeído: Objetos sin función.

En Espaliú -como en otros autores- el cuerpo se nos puede presentar despojado totalmente de identidad en algunas ocasiones. Se trataría de un cuerpo que habría perdido todo su sentido, su nombre y su forma. Un cuerpo en búsca de nuevos modos de existir y de presentarse.

Muchos son los ejemplos en las tendencias actuales en los que aparecen conjugados la insinuación de la identidad -en cuanto que configuración de la forma- y un cierto gusto por la descomposición corporal. Ambas disposiciones se debaten entre mostrarse bajo una determinada apariencia o permanecer informes. Este sería el caso de *"Untitled, or not yet"* (1966) de Eva Hesse; *"Uro-Genital system"* (1986) de Kiki Smith; la obra sin título de Robert Gober de 1991, en la que ante la duda y la ruptura de límites que definan claramente los géneros, aparece un cuerpo -un saco- mitad masculino, mitad femenino. Otros ejemplos los encontraríamos en la serie *"Única"* (1958) de H. Bellmer, o las obras *"Nature Study"*, *"Mamelles"*, *"Fillette"*, *"Janus fleuri"*, etc. de Louise Bourgeois.

En el caso de Espaliú -siguiendo la línea abierta por el cuerpo desposeído de identidad- podríamos decir que existe cierta similitud entre el cuerpo despojado de identidad y los juegos que realiza con diversos objetos al despojarlos de su función[164] y su denominación. Este gesto -que se convertiría en un guiño al surrealismo y al

[163]José Miguel, G. Cortés, **El cuerpo mutilado**, op. cit. pág. 41.

[164]Ver **La creación artística como cuestionamiento**, op. cit. pág. 64.

dadaísmo[165]- sería un camino que nos remitiría a Joan Brossa -autor que conocerá en Barcelona-, a los ready-mades de Marcel Duchamp, a Marcel Mariën -a quien Espaliú entrevistará en 1989-, a F. Picabia, a M. Ernst o a Magritte. A todos ellos parece unirles un mismo deseo por alterar la función y la imagen del objeto, socavando la lectura de lo real.

Los ejemplos en su trabajo irían desde los caparazones de tortuga sin un cuerpo al que proteger (Il. 56), las campanas despojadas de su badajo, campanas desposeídas del sonido[166] (Il. 40), hasta la serie de los guantes, las sillas o los palanquines de la serie *"Carrying"* (1992) (Il. 9), infuncionales debido a su peso insoportable y su hermetismo, que impedirán que alguien pueda entrar o salir.

> *"Y cómo un objeto al que miras*
> *y despojas de filiación y nombre*
> *se transforma en cualquier cosa...*
> *¿Cualquier cosa?"*[167]

2.3.1.2 Imágenes despojadas.

En Espaliú no sólo son los objetos los que se presentan sin función y carentes de identidad. Desde las primeras series -realizadas en los años ochenta para las exposiciones en la galería La Máquina Española-, una de las temáticas que articularía

---

[165]Ver Juan Eduardo Cirlot, **El mundo del objeto a la luz del surrealismo**, Anthropos Editorial del hombre, Col. La Palabra plástica, dirigida por José Fernández Arenas, Barcelona, 1986, pág. 74

[166]Las serie de las campanas también son denominadas *Fenómenos Síndrome*. Si el síndrome es un conjunto de síntomas que demuestran el trastorno de un órgano o un sistema del organismo, toda su producción podría ser entendida como síndrome, en cuanto que son manifestaciones visibles de un trastorno oculto. Y en este sentido habría que proceder, detectando aquellos síntomas que nos permitan acceder al verdadero malestar.

[167]Pepe Espaliú, **En estos cinco años: 1987-1992**, op. cit. pág. 35.

su producción será la reflexión sobre la imagen.

Ésta se presentaría como el único hilo que podría servir de unificación entre las propuestas -a veces tan diferentes- de Guillermo Paneque, Rafael Agredano o Federico Guzmán, entre otros.

La imagen que nos presenta está despojada de su contenido. Son signos arrebatados del mundo cuyo único fin es mostrar su vacío. Imágenes alejadas de su referente directo, del mismo modo que Espaliú nos muestra alejados los caparazón de tortuga despojados de sus cuerpos.

Son imágenes deshabitadas y ausentes que evidencian la no relación directa con un solo referente. Sus intereses parecen centrarse en la construcción de meras proyecciones que se amontonan negándose mutuamente. Imágenes que nos remiten a la negación de la función del signo: imágenes sin identidad.

Si la imagen venía a simbolizar la sustitución del objeto -como si de una supremacía e imposición se tratase, en la que el sujeto creía dominar el mundo mediante su representación[168]- Espaliú, Paneque, Agredano, etc., parecen querer integrarse en el torbellino caótico visual en cuanto que creadores. La aglomeración a la que nos someten, nos remitiría a un primer momento -al origen de la formación visual- en el que la figura a duras penas se yuxtapone al fondo. Y cuando logra adelantarse -para imponerse a la vista- es anulada y desdibujada al negarsele cualquier valor.

Si tradicionalmente la función de la imagen podría ser la de representar al contenido, es la falta de éste la que le hace ofrecerse abierta, agrietada y violada. La imagen despojada se muestra como un disfraz sin caracterizar, como un envoltorio a

[168]Ver Craig Owens, op. cit. págs. 93-124.

la espera del objeto al que dar forma.

Lo único que parece caracterizarla es la confusión. La dureza de sus forma y la pulcritud de sus significaciones quedan truncadas al ser asociadas y fusionadas, dando la sensación de poder ser rellenadas por significaciones diferentes[169]. Ya desde el siglo XVI -como indicaba Foucault- *"las palabras y las cosas van a separarse"*[170], siendo tarea del poeta el presentar el *"otro lenguaje"* oculto entre los signos.

Pero la ausencia de referente contrasta con la contundencia de la apariencia dada. La fuerza otorgada por Espaliú a la imagen viene a evidenciarnos la pátina de realidad recibida, que ha terminado fijando y petrificando el referente visible. Mientras que lo externo es cambiante, transitorio y mutable, la estructura que fija la realidad no atiende ni al devenir de la naturaleza ni evidencia la crisis del progreso y la falta de fe en el desarrollo de la ciencia.

Para Espaliú no pude existir una sola representación de lo externo, una sola realidad. El criterio seguido para su construcción no es respetuoso con los distintos modos de vida. Una realidad así entendida será siempre excluyente. Lo real es una ilusión, un manto pegajoso que inmoviliza al mundo, una superficie reluciente que oculta bajo sus brillos otros mundos posibles. Una estrategia que garantiza la supervivencia de un sujeto unitario y dominador.

Las reglas que sujetan a lo real son aquellas que esclavizan al ser humano; las leyes que someten al otro terminan provocando su aislamiento y su marginación. Por todo ello, el sistema de representación que afianza esta visión del mundo debería ser cuestionado, maltratado y deconstruido.

---

[169]Ver obras de la exposición "El recuerdo es una traición", La Máquina Española, Sevilla, Enero-Febrero de 1987.

[170]Ver M. Foucault, **Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas**, Ed. Siglo XXI, S.A., México, 1971, pág. 50 y ss.

En el discurso de Espaliú el ser humano no llegará nunca a dominar el mundo mediante su representación. Las imágenes navegarán en solitario añorando el poder perdido y arrebatado: *"...me dejo llevar en una danza de símbolos mudos, testigos de lo posible, simulados huecos de realidad que me acarician tiernamente"*[171].

La aglomeración de signos desiertos, la superposición de figuras recortadas -que entrelazadas buscan decir siempre otra cosa- no pueden sino evidenciar la construcción de un discurso fragmentado. Un decir construido a partir de los ecos y resonancias de otras voces -como si de un collage se tratase-, a partir de la escucha de los otros. Y este tipo de discurso no es sino la expresión de un sujeto escindido, disperso y plural.

2.3.1.3 El poder de la sombra: El doble.

Pocos parecen ser los caminos que le quedan al individuo contemporáneo para garantizar su supervivencia, antes de terminar desapareciendo entre las resonancias de las distintas voces ajenas.

La aparición de identidad se nos va perfilando como aquello que -basada en la corporeidad- garantizaría una posibilidad de existencia. Un resquicio que nos aseguraría la subsistencia. En las propuestas de Espaliú, la identidad es nombrada a través de la utilización de la sombra. El poder que genera ésta se nos presenta como sustituto de identidad, en cuanto que asegura la vida del ser.

En 1993 -con motivo de la acción *"El Nido"* (II.15), realizada en Arhein (Holanda), en el proyecto *"Sonsbeek"*- Espaliú recordaba un cuento que de niño

[171] Pepe Espaliú, "Nana para un artista futuro", **En estos cinco años**, op. cit. pág. 75.

escuchó[172]. Este cuento relataba la historia de un hombre de arena que quiso atrapar su sombra. Para conseguirlo giraba y giraba en torno a un árbol. Para este hombre atrapar su sombra se presentaba como la única posibilidad de asegurarse su existencia. Pero al estar construido su cuerpo de arena, en cada vuelta se iba desgastando, sin llegar a alcanzarla. Nunca llegaría a conseguir cogerla, a asegurarse su existencia.

Si el cuerpo era aquello que fundamentaba la aparición de la identidad, la sombra será la prueba irrefutable de la existencia de nuestro cuerpo, de la constancia de su presencia, y por tanto nos asegura la posibilidad de identidad.

Las sombras se han convertido en numerosas ocasiones en objeto de estudio para Espaliú. En obras como *"Octubre, octubre" (Il.10), "La guerra secreta" (Il.11), "Me hizo, aún" o "Primavera belga"* -todas ellas de 1987[173]- la sombra viene a aludir y suplantar directamente al cuerpo. Si por un lado garantizan la aparición de la identidad, en estas pinturas también nos remiten a la reflexión sobre las imágenes vacías.

Las sombras recortadas sobre un fondo discontinuo parecen petrificadas y congeladas. Si la sombra nos habla de la identidad, en estos estudios nos remiten al sin sentido de su estado permanente. La identidad fijada y perpetua llega a separarse del cuerpo al que protege. Ésta se aleja de su cometido al no poder seguir a un cuerpo mutable y variable.

Las poses de estas sombras nos marcan la fijación de unos comportamientos y unas normas derivadas de las leyes sociales que han terminado por excluir al "otro".

---

[172]Ver "Arte en movimiento", Rafael Sierra. El Mundo, 28 de Febrero de 1993. Este cuento se asemeja al cuento de E.T.A. Hoffmann "El hombre de arena" (el hombre que sacaba los ojos a sus víctimas), utilizado por S. Freud.

[173]Ver catálogo de la exposición realizada por Pepe Espaliú en la galería Marga Paz de Madrid, en Mayo y Junio de 1987.

En una de sus obras sin título de 1993 -expuesta en la galería Antonio de Barnola[174]- Espaliú nos presenta una muleta dejada sobre la pared (Il.12). Al igual que ocurriera con otras propuestas, la muleta proyecta sobre la pared su sombra. Pero por la disposición de ésta, más que desprenderla, la muleta parece querer sostener y aguantar su proyección. El objeto en cuestión soporta y retiene la prueba de su existencia. La sombra inmóvil parece mostrársenos herida y enferma, requiriendo de un sustento para no caer. No es la muleta la que se nos presentaría dolorida, sino la sombra en cuanto que ha sido fijada en un ademán, como si de una imagen fotográfica se tratase. Mientras que el cuerpo se deforma, se contorsiona y envejece, su sombra yace inmóvil y desolada. La fijación a la que se ve sometida requiere de la ayuda del otro, del apoyo de la muleta: la sombra se muestra herida.

De esta obra podríamos deducir que o bien la sombra -en cuanto sustituta de la identidad- necesita de la ayuda del otro para su existir, o bien que la fijación e inalterabilidad de su estado sólo es posible mediante la imposición y la esclavitud.

Pero las reflexiones sobre la sombra dentro de la temática de Espaliú -si por una parte aluden a construcción de la identidad- vienen a incorporar otros aspectos diferentes.

La aparición de la sombra nos propone la idea de la existencia del doble. La dualidad -que más adelante desarrollaremos- si por una parte formaliza la presencia del otro -como requisito necesario para el individuo contemporáneo- por otra nos estaría remitiendo a la identidad escindida -como posibilidad de darse en el discurso de Espaliú-.

La imagen sombría separada del cuerpo asegura y protege a la vez que amenaza nuestro existir. La sombra -en cuanto que doble- sería a la vez medida de seguridad

[174]Ver catálogo de la exposición realizada en la galería Antonio de Barnola, Barcelona, 1993.

contra el aislamiento y un anuncio de nuestro irremediable destino: la muerte; y es que la sombra *"tenía un cierto contenido de ausencia, dolor y pérdida"*[175].

Y quizás sea en este matiz donde la sombra encuentra la fuerza suficiente para llegar a separarse del cuerpo, como sucede en las obras pictóricas de los años ochenta. Éstas se alzan sin cuerpo que las produzcan, llegando a suplantar toda corporeidad. La sombra se impone como destino final. Su aparición no garantiza ya la supervivencia; han sido separadas y apartadas -como le ocurriera a Espaliú-. Nuevamente las sombras se presentan como imágenes vacías y a la deriva.

Si un cuerpo sin sombra sería pura ilusión corporal, la sombra sin cuerpo se transformará en pura amenaza, en pura significación de la exclusión, y en el destierro a un mundo sombrío alejado de la luz.

"Es un caparazón el que a tu cuerpo abraza
como una muerte en pequeño
que mirar te prohibiera
del dentro al afuera"[176].

2.3.1.4 La renuncia a la identidad: El anonimato.

Hasta ahora podríamos decir que la identidad se presenta en Espaliú como aquello que daría forma al ser; aquello que posibilitaría y garantizaría su existencia.

Un ejemplo claro lo encontramos en uno de los personajes de sus poemas. Un pastor cuya existencia y supervivencia quedaba garantizada por el hecho de adoptar la

[175]J.M.G.Cortés, **Orden y caso**, op. cit. pág. 98.

[176]Pepe Espaliú, **En estos cinco años**, op. cit. pág. 32.

identidad de cuidador de animales, sin la cual no sería nada y terminaría desapareciendo:

"Alguien preguntó a un pastor, qué hacía rondando aún el monte / si después de la epidemia, ni una sola de sus ovejas quedaba viva; / el pastor no respondió, y como si nada oyera, continuó en el valle / eligiendo el mejor pasto para su rebaño"[177].

Pero también son numerosos los paradigmas que encontramos en su producción, como los cuerpos desposeídos de su nombre y de su función, y por tanto de su identidad. Entre ellos podríamos rescatar -dentro de otro cuento- al personaje del *"Libro del inmóvil"*[178]. Este protagonista *"no tenía nombre, no era ni alto ni bajo, ni gordo ni flaco, ni listo ni tonto"*. La falta de denominación aparece en el texto como la causa de que este individuo no poseyera característica alguna. En el inmóvil -como si de una sombra se tratase- la carencia de identificación se presenta como el motivo por el que su cuerpo terminó -poco a poco- evadiéndose y desapareciendo. Sería un caso similar al padecido por el personaje de *"Murfhy"* -de S. Beckett- cuyos restos fueron esparcidos en el suelo de una cantina y barridos con colillas y desperdicios[179].

Pero la renuncia a la identidad -o la imposibilidad de alcanzarla- podría ser entendida como un mecanismo de defensa propuesto por el autor. Si la fijación de la identidad y la congelación de la imagen se proponen como la forma de acceder a la superficie pública, la no concurrencia de ésta sería una estrategia de ceder ante el anonimato y el silencio: camino seguido por Espaliú ante el no reconocimiento en lo

---

[177]Poema de Pepe Espaliú del que se desconoce su fecha. Éste no está incluido dentro de la recopilación de poemas que aparecen en el libro **En estos cinco años. 1987-1992**; ha sido extraído del cuaderno de notas de su biblioteca privada, donada a Arteleku, San Sebastián.

[178]Pepe Espaliú, "Libro del inmóvil. Cuento Beckettiano", Rev. Acción Paralela, op. cit. pág. 87.

[179]Referencia realizada por Espaliú en el Taller "La voluntad residual. Parábolas del desenlace", realizado en el verano de 1992, en Arteleku, San Sebastián, ver dossier.

real.

Este sería un caso semejante al realizado por A. Artaud en los escritos realizados en el sanatorio de Rodez, donde al cambiar y al borrar el nombre de las personas, intentaba alterar y negarles su identidad.

La mutabilidad del individuo se presenta como una coartada subversiva ante los mecanismos de poder. Frente a la confesión y evidenciación del ser, el individuo tendría la posibilidad de aferrarse a una continua metamorfosis, aunque con ello correría el riesgo de terminar siendo definido en los márgenes de la cordura y lo razonable; es decir, sería situado y cercado -por parte del poder- en los espacios limítrofes institucionalizados, creados para su control: la prisión, el manicomio, el hospital, etc. Como dijera Espaliú: *"soñar con la ausencia de sentido... consecuencia... vivir ausentemente"*[180].

La filosofía occidental ha creado los mecanismos necesarios para nombrar y localizar todo cuanto desea. Incluso lo desconocido y lo incontrolable puede ser denominado y marcado. La representación y la nominación sigue presentándose como una forma de dominación y exclusión.

2.3.1.5 La presencia de las máscaras y el disfraz.

Pepe Espaliú alude a la identidad a través del nombre o de la función del objeto. Pero en su caso -siguiendo con el apartado anterior- los niega o los cuestiona. Nuestro autor reflexiona sobre la identidad mediante la sustitución de ésta por la sombra -en cuanto que garantiza la corporeidad-, pero también encuentra en los elementos de la máscara y del disfraz un medio clave para su desarrollo.

---

[180] Anotación extraída de los cuadernos que se encuentran en la biblioteca privada de Pepe Espaliú cedida al centro de Arte Arteleku. San Sebastián.

La máscara y el uniforme (Il.14) simbolizan a la perfección el concepto de identidad en su discurso. A través de ellos se pronuncia sobre las identidades desdobladas. Para Espaliú *"el uniforme -entendido como disfraz o máscara- es el símbolo máximo, es el símbolo de poder, del padre. Y, para mi* -dice Espaliú-, *es cuerpo también, como una segunda piel. Pero la piel más intocable, la piel que se justifica por lo que ofrece de lectura, por que es más que tú"*[181].

La máscara sería la piel que justifica al cuerpo en cuanto que le otorga a éste la posibilidad, no sólo de mostrarse bajo una nueva apariencia, sino de poder exhibirse, presentarse y existir. La máscara, el uniforme y el disfraz dotan de forma y de apariencia real al ser: lo construyen.

Podríamos retomar en este sentido algunos escritos de J.Genet -por quien Espaliú sintió verdadera devoción, y a quien le dedicó algunas de sus obras[182]- para explicar desde su trabajo esta visión de la máscara y de la identidad.

En los escritos del autor francés, el cuerpo se abraza al espacio que la identidad propone; se adapta y se configura dependiendo del papel que se le otorgue. El cuerpo aparece a la espera de una identidad que en ocasiones podría ser compartida o disputada entre varios personajes[183]. La identidad sobrevive siempre al cuerpo, y sólo es disfrutada en cuanto que es experimentada por la mirada de los demás.

Todos sus personajes ansían atrapar alguna identidad que le permitan vivir el simulacro. Aunque conscientes del engaño, sus vidas transcurren en un intento por llegar a ser petrificados -fotografiados- bajo esta apariencia.

---

[181]Pepe Espaliú en "Negro sobre negro" de Antonio Zaya, op. cit. pág.79.

[182]Nos referimos a la serie "Genet" (1988) y las alusiones en la serie "Santos" (1988), nombre dado a J. Genet por Sartre.

[183]Ver Jean Genet, **Las criadas**, Ed. Losada, Buenos Aires, 1983 y **El Balcón**, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

Pero una deformación del cuerpo podría conllevar una mutación en la identidad que en ese momento se tiene. Éste es quizás el matiz más interesante, pues sería el cuerpo el que al final garantizaría la posibilidad de identificación.

De este modo podríamos observar cierto paralelismos con las propuestas de Espaliú. En él podemos encontrar toda una reflexión en torno a las diversas posibilidades de darse la identidad. Una suma de probabilidades que enlazarían con las tres directrices mostradas anteriormente: renuncia, escisión y mutabilidad.

En sus propuestas podemos decir que la identidad aparece como el resultado de la mirada del otro. Entre sus obras podríamos extraer como ejemplo *"Para asesinar una risa" y "Vi cómo brillaban mis dedos"* (II.4) -ambas de 1986-. En ellas el cuerpo o la figura queda definida y delimitada por una banda de ojos que la recorta del fondo. En *"La lealtad del verdugo"* (1986) quedaría determinada frente a la mirada de un enorme ojo -que nos estaría remitiendo por su forma y disposición cromática a las vidrieras circulares propias de las catedrales góticas que venían a representar el ojo de Dios-.

En este sentido estaríamos aludiendo a la mutabilidad de la identidad, concebida a modo de disfraz que se adapta al cuerpo. En esta misma dirección podríamos enlazar con la acción en la que Espaliú se trasviste de militar sobre un caballo negro[184] (II.14), o la deformación que sufre el cuerpo al no poseer identidad definida en la serie *"Pinocho"* (1988) (II.6). En esta serie la ambigüedad sexual le lleva a presentar al cuerpo deformado, desfigurado ante la falta de unidad y de reconocimiento.

Pero también encontramos ejemplos en los que la configuración de la identidad aparece en el transcurso del tiempo, como consecuencia de los actos y gestos del ser. De tal modo que el individuo queda definido al final de un proceso, determinado por

[184]Ver catálogo de la exposición realizada en la galería Bárbara Faber, Amsterdam, 1987.

los residuos y los recuerdos de sus acciones. Esto sería lo que vino a ocurrir en la acción *"El Nido"* (1993) (Il.15), en la que se despojaba de sus vestimentas configurando un nido, hasta quedar despojado de todos los accesorios. Su desnudez nos mostraba su verdadera identidad: la desposesión.

En esta propuesta artística nos estaría planteando conjuntamente la desposesión de toda identidad: el ser se despoja de todas las pieles que lo configuran hasta encontrarse desnudo. Un ser desposeído, muerto, carne en putrefacción que enlazaría con la renuncia de identidad.

Mientras tanto los restos esparcidos -y ante la desaparición del cuerpo- cobrarán vida hasta llegar a sustituirlos, como sucederá con el dibujo del hábito de monja de 1989 (Il.20).

Este abandono de la identidad es similar a la experiencia del inmóvil, del pastor o de las series *"Santos"* (Il.16) y *"Detrás del rostro"* (1988) (Il.17). En ellas el rostro se asumirá como campo de trabajo, despojándolo de todos los rasgos que lo identifiquen y lo individualicen. Un sentimiento de pérdida que volveríamos a encontrar en los comentarios realizados sobre la acción *"Carrying"* (1992) (Il.19). En ella -por un instante- sentiría la perdida de toda identidad esparcida en el otro: *"ese vivir, desaparecer, en los otros"*[185].

En esta entrevista Espaliú pondrá de manifiesto el sentido de inmutabilidad y estabilidad propio de la identidad occidental, contrastado con la mutabilidad y la sensación de cohabitación -compartida por varios- del sentimiento oriental de la identidad.

Esta concepción orientalizada que Espaliú propone, donde la identidad puede

[185]Ver Carlos Jiménez "Le he perdido el miedo a la muerte, como a prácticamente todo lo que antes temía", La Vanguardia, 6 de diciembre de 1992.

ser compartida, será reflejada en la serie sin título de 1990 (Il.21) -en la que aparecen los cuerpos de dos siamesas yuxtapuestos-, en la serie de dibujos de 1993 (Il. 22-23) -donde las siluetas de las figuras y las muletas quedan unidas por sugerentes hilos y cordones-, o la serie de jaulas de 1993, *"Luisa" (Il.26), "El Bosque" (Il.24), "Rumi", "El evangelio según San Mateo"* etc. -donde el espacio entre ellas es compartido, unido e indivisible, retomando a su vez la reflexión sobre la identidad escindida y dividida-.

La mutabilidad de la identidad -puesta de manifiesto por Genet-al ser entendida como aquello que dotaría de forma al individuo, nos estaría introduciendo en el juego del travestismo. Si muchos son los artistas que han trabajado sobre la identidad, el número de ellos que han introducido en sus propuestas el travestismo no es menor. Desde *"Rrose Sélavy"*, fotografía realizada por Man Ray a M. Duchamp (1921), *"L.H.O.O.Q"* de M. Duchamp (1919), *"Mes Falousies"* de Annette Messager (1972), *"Self-Portrait in Drag"* de Andy Warhol (1981), *"Autorretratos"* de Pierre Molinier (1966-70), *"Mom and Dad"* de Janine Antoni (1993-94), *"Jennifer Miller"* de Zoe Leonard (1995), hasta algunos ejemplos en las obras de Jeanne Dunning, Michael Jaurniac, Chuk Nanney[186], etc. en los que la identidad múltiple se convierte en tema central[187].

Pero el travestismo no debería de confundirse con la mutación corporal. Mientras que el juego de disfraces evidencia la adopción de nuevas identidades atrapadas en un mismo ser, sin que el cuerpo quede afectado, la transformación corporal estaría destruyendo la propia concepción corporal, sus límites y sus posibilidades. En ella la identidad no será sino el resultado de la transmutación orgánica y su fin último no es otro que la más radical de las alteraciones del ser, la

---

[186]Sobre este tema ver el catálogo, **Féminimasculin, Le sexe de l´art**, Centro nacional Georges Ponpidou. Octubre 95-Febrero 96, París.

[187]Al respecto podríamos citar el caso de Pepe Ocaña, travesti que Espaliú conoce en Barcelona, y quien según él le enseño a vivir su propia identidad y no desprenderse de ella. Ver "Libro de Andrés. un cuento del ayer", op. cit.

renuncia a toda identidad, la pérdida de toda posibilidad de nominación, la negación del propio yo. Este será el ejemplo de Orland, de las obras fílmicas de Lynch o Cronenberg, las propuestas pictóricas de Bacon, etc.

2.3.1.6 El aislamiento y la desposesión.

Desde el comienzo venimos afirmando que el fundamento necesario del individuo es la identidad. Tras observar el sin fin de alteraciones que ésta pude sufrir cabe preguntarnos: ¿qué tipo de individualidad se estará fundamentando cuando la identidad aparece definida en la mutabilidad, puede ser compartida o simplemente se renuncia a ella?

Al analizar las propuestas de Espaliú y observar que el ser es despojado de todo indicio de fijación identificativa y sin posibilidad de llegar a alcanzarla, sólo cabe responder que intenta desestabilizar y destruir el propio concepto de individualidad.

El ser se define en el discurso artístico de Espaliú, lejos de las manifestaciones homogéneas y uniformes. Éste queda precisado en la búsqueda continua del objeto de deseo con el que poder identificarse y en el que poder satisfacer las necesidades. Pero sobre todo, el ser que ocupa la reflexión de Espaliú queda definido por dos conceptos: el aislamiento y la desposesión.

Aislamiento del mundo, de la colectividad y de lo real; incomunicado incluso de los objetos que garantizarían la realización de sus necesidades y la consecuente identificación. Espaliú se convierte en un marginado al renunciar a una identidad inmutable, en un enfermo por ser desposeído de toda identidad, en un santo al fundamentar su individualidad en la grieta de la escisión del ser.

Todo ello le hace observarse como un cuerpo deforme, roto y herido. En él el

"yo" se presenta escindido, despojado incluso de su referente corporal.

Una desposesión que -como veremos más adelante- alcanzará no sólo al signo de su referente y de su contenido, al objeto de su función o de su nombre, sino que enlazando con la vulnerabilidad de la identidad, nos llevará a la desposesión del propio cuerpo, anunciando el sueño o la muerte. Y no es que el "yo" llegue a separarse del cuerpo -como si del espíritu hablásemos- sino que la ruptura y desfiguración corporal conlleva una deformación en la concepción del propio ser. Éste se disipa y sólo llega a vivir en el recuerdo, al desaparecer el cuerpo; ya que éste no sólo fundamenta la identidad, sino al mismo ser. Su desposesión sólo lleva al individuo a navegar en la soledad y a derivar en la locura.

Una representación extraña y difícil de concebir, la del cuerpo desposeído de la identidad y de la denominación. ¿Qué figura de nuestro imaginario colectivo configuraría lo que queda del cuerpo al negarle la forma, lo que resta del objeto al desposeerlo de su imagen, al arrebatarle su apariencia exterior? ¿Quizás sólo materia informe, substancia para el olvido sin límites que provoquen la exclusión e impidan la relación con la otredad?

2.3.2 El rostro.

"Es cierto que el rostro humano habla y respira desde hace miles de años, pero nos sigue dando la impresión de que aún no ha empezado a decir lo que es y lo que sabe"[188].

En torno a las propuestas de aislamiento y desposesión, Espaliú ha encontrado el espacio perfecto para su experimentación en el rostro, al aparecer como el elemento

[188] A. Artaud, **El rostro humano**, citado por J.M.G. Cortés en **Orden y Caos**, op. cit. pág. 127.

metonímico del cuerpo.

El rostro, al ser considerado la zona que más información retiene y aquello que más nos identifica, es utilizado para desposeerlo de todo indicio que nos remita a lo individual. Sus formas se rompen, sus límites se abren y sus expresiones se borran, hasta conseguir prescindir de todo lo accesorio. Es decir, se nos presenta un rostro anónimo, *"lo que queda del hombre cuando han desaparecido las apariencias"*[189], tan carente de rasgos que podríamos decir que pierde incluso su referencia -o pertenencia- corporal.

La reflexión en torno al rostro no se trata de un caso aislado. A lo largo de su trayectoria podríamos seguir un desarrollo en torno a esta problemática. En él recordaríamos las primeras series de dibujos: *"Detrás del rostro" (Il. 17), "Pinocho"* (Il.6) o *"Santos con sueño en perfil"* (Il.27) -de 1988- en las que aún encontraríamos caras con referencias fisionómicas. Pero en ellas los semblantes ya aparecen borrados, manchados y sombreados. En estas series los rasgos personales se confunden, los límites precisos desaparecen y las expresiones fijas del cuerpo -identidades inmutables- se evitan.

Los rostros son ahuecados permitiendo la aparición de la sombra -también perceptible entre las manchas y los borrones-. Pero de la misma manera, esta oquedad pone de manifiesto la separación del rostro del resto del cuerpo, evidenciando una relación entre éste y la imagen ausente de contenido. La concavidad del rostro lo convierte en fachada. en síntoma de su más profundo malestar y soledad; fachadas que orgullosamente muestran al exterior la discordia de su interior, la escisión de su habitabilidad.

"...todo cuanto hace de esta ciudad algo así como un enfermo que se

[189]Jean Genet, **El objeto invisible**, op. cit. pág. 33.

complaciera en nombrar los más ínfimos males de su cuerpo, rotulándolos, nombrándolos, dándoles escudos de armas, signos de todo tipo"[190].

Las superficies de los rostros son reducidas a simples óvalos. En ellos quedan contenidas cuantas pulsiones posea el cuerpo. A algunos de ellos se les superponen otras figuras a modo de máscaras: rostros sobre rostros que se corrigen y se rectifican, máscaras sobre máscaras que se anulan y se niegan.

En otros dibujos las formas añadidas -como en la serie sin título de 1989 (II.20)- se transforman en caparazones de tortuga, evidenciando la protección que ejercen al cuerpo. Algunos dibujos -al igual que sucederá con la serie escultórica *"Santos"* (II.16)- presentan en los rostros y en los cuerpos una pestañita de papel sobresaliente, como si de recortables para vestir muñecos se tratase (II.17-18).

Éste pasará de ocupar toda la superficie a desaparecer en otras propuestas, en las que a las figuras les faltarán la cabeza (II.1-28). Éstas serán cortadas y olvidadas sin posibilidad de identidad.

Pero el rostro llegará a transformarse en máscara separada y arrancada del cuerpo. Ya nada nos indicará su anterior estado de unión a un organismo, y las formas ovaladas serán los únicos restos de su pasado. Máscaras realizadas con guata, algodón y gomaespuma (II.31). Materiales todos ellos que nos remiten a la costura como mecanismo de construcción, a la utilización de la aguja y de las tijeras como herramientas para cortar y atravesar al ser, a la presencia del patrón como indicaciones a seguir. Estas figuras son óvalos cosidos, pinchados y reconstruidos, cuyo aislamiento será reforzado al presentarse encerrados por un marco que llega a aprisionarlos.

De esta serie que alcanzará la tridimensionalidad, a las obras *"Pas de masque"*

---

[190]Ver comentarios realizados sobre las fachadas en Londres. Catálogo de la exposición realizada junto a Guillermo Paneque en la galería Carlos Taché, Barcelona, 1988.

(II.7) -también de 1988- realizada en papel. Si aquí la presencia del patrón es más fuerte, también sus superficies alcanzan nuevas formas. De las indicaciones del patrón parece saltar a las representaciones de planos. De la superficie ovalada a áreas algo más geométricas. Sus máscaras se confunden con plantas de edificios y de catedrales en los que se evidencian aún más las líneas de corte, los surcos de edificación. Papeles despiegados que aún contienen restos de los dobleces de la papiroflexia.

La serie *"Santos"* (1988) (II.16) será la siguiente propuesta en la que la máscara se convierte en el elemento clave. Las obras en esta ocasión son realizadas en cuero, material que pone de manifiesto la vulnerabilidad del ser, la fragilidad de la identidad y la oquedad y ausencia del cuerpo al que supuestamente deberían preservar.

Tanto la serie escultórica *"Santos"* (II.16) como los dibujos *"Santos con sueño en perfil"*[191] (II.27), repiten las mismas formas. Desde los ya conocidos óvalos con trocitos rectangulares (II.18) hasta llegar a formas abstractas construidas a base de curvas y hondonadas, con cortes y hendiduras pronunciados.

La fragilidad de estos materiales -que parecen susurrarnos el carácter enfermizo del ser- contrastará con la dureza del bronce empleado la serie de máscaras de 1989 (II.32-33). La utilización de este otro material quizás se deba a un intento por solucionar el problema de la mutabilidad de la máscara -de la identidad-. Ante la continua transformación y su carácter quebradizo, la aparición del bronce le impondrá resistencia. Al igual que sucediera con la sombra aguantada por la muleta, sólo el metal parece poder retenerla en su devenir.

Todas estas series están relacionadas de un modo u otro. Las figuras se repiten, se aluden o se parecen. Dan la sensación de pertenecer todas a una misma serie, a una

[191]Dentro de la representación del rostro, el perfil alcanzará bastante importancia. Al igual que hiciera Daniel Tremblay (entrevistado por Espaliú en "Dossier Franceses", Figura nº4, invierno, 1985, pág. 5-7) el perfil retendrá en sus trabajos más información que muchos de los rostros presentados. Entre otros ejemplos debemos mencionar "Santos con sueño en perfil" (1988) y "Autorretrato" (1988).

visión sobre un mismo tema, a un mismo cuerpo que con el tiempo ha desaparecido -como ocurría en la acción *"El Nido"* (1993) (Il.15)-. Podrían ser los restos de un proceso de identificación en el que el cuerpo ha terminado desnudado.

2.3.2.1 Mecanismos de defensa: Las máscaras.

"Aludiendo a las máscaras; en el British Museum, en el que por fin estuve, me sobrecogieron las salas de estatuarias del Congo, Costa de Marfil, Nigeria, etc... He comenzado algunos dibujos a partir de eso, incidiendo en la idea, - muy museística-, de máscara apoyada en superficie horizontal. Por cierto, te imaginas una exposición "de museo" con todo lo que ello supone. carácter permanente, guardias de seguridad, vitrinas con cristal "sercuit", aparatos de control de temperaturas y humedad, cámaras de video, visita organizada con guías, catálogo-libro de reproducciones mediocres y pasta de cartón...etc. etc. en la que se exhibiera estas mismas máscaras africanas que me han fascinado pero vueltas del revés, apoyadas en fantásticos pedestales pero sólo mostrando su interior, su vacío...

Siguiendo con mis dibujos, los estoy realizando, desnudando a esas máscaras de toda señal identificadora o expresiva, de todo signo ritual o totémico, -como escuetas estructuras que se apoyan en una horizontal... muertas, dormidas"[192].

A finales de los ochenta, los rostros habrán cedido su lugar a las máscaras. Éstas se presentan rasgadas, agujereadas y plegadas, sin cuerpo posible al que defender u ocultar.

El cuerpo permanece ausente, solamente mencionado y recordado por los objetos que en otro tiempo lo protegían y lo mostraban. El uniforme terminará

[192]Pepe Espaliú, Carta para Guillermo Paneque, Catálogo de la exposición en la galería Carles Taché, op. cit.

suplantando al cuerpo. Muerto el organismo sólo su disfraz se mantiene erguido exhibiendo una función sin sentido. Las máscaras -al igual que anteriormente sucediera con los trabajos sobre guantes- le roban el protagonismo al cuerpo: ausentándolo. Los cascos, los caparazones, los zapatos, etc. han dejado de protegerlo.

Estas máscaras se presentan como protecciones del individuo en la relación con el mundo. Un mecanismo de seguridad en cuanto que le permite no darse a conocer. El ser se esconde tras la máscara[193] -tras la identidad-, proporcionándole ésta el anonimato. Pero las máscaras son a la vez que protecciones del cuerpo y del rostro, pequeñas prisiones que lo ocultan, lo tapan y lo inmovilizan. Son celdas construidas socialmente, como nos muestra R. Gober en su vestido de novia, en sus cunas y sus camas[194]: espacios traumáticos.

La fascinación que Espaliú siente hacia las máscaras radica -lejos de las resonancias de la utilización de éstas en el arte contemporáneo[195]- justamente en su forma de mencionar al cuerpo mediante su ausencia, mediante su exclusión. El cuerpo queda dibujado en el silencio y en la nostalgia. Su definición se realiza mejor mediante su omisión. La verdadera protección del cuerpo la realiza al no llegar a mostrarlo, al sustituirlo: nada ni nadie podrá agredirlo.

"Extraña contradicción: / dibujar ausencias
definiendo así, / la más entera presencia"[196].

---

[193]El caparazón en este caso se presentaría para J.V. Aliaga como metáfora de la homosexualidad encubierta: "Esta reacción virulenta, intespectiva contra la confesión, no es sino una forma apotropeica, de autodefensa, de autoprotección causada por el miedo a exponer el yo del artista. [...] para aminorar lo que se oculta por vergüenza", Ver J.V. Aliaga en **Conciencia de un singular deseo**, op. cit. pág. 284.

[194]Ver catálogo de **Robert Gober**, op. cit.

[195]*"Nunca me he detenido a pensar cuál ha sido la influencia de las máscaras africanas en el arte contemporáneo: Me es indiferente"*, Pepe Espaliú, "Negro sobre negro", op. cit. pág. 82.

[196]Pepe Espaliú, **En estos cinco años**, op. cit. pág. 31.

2.3.2.2 El resto.

La sustitución se muestra como uno de los mecanismos de ocultación del objeto de deseo. El cuerpo quedará simplemente aludido por un óvalo, por la *"huella que éste deja después de reposar sobre una superficie"*[197], como si de las *"Antropometrías"* de Yves Klein -de 1960- se tratase.

La mención de lo corporal a través de la huella dejada sobre la cama es utilizada también por Félix González-Torres. En la serie de paneles publicitarios, aparecía la superficie de una cama vacía con la marca dejada por dos cuerpos. La cama como símbolo del espacio privado, como lugar del descanso, de la muerte y de la desposesión de la identidad; la marca como prueba de la corporeidad.

Espaliú desarrolla su discurso a través de la sustitución de un objeto por otro, mediante su mención y su alusión. Esconde cínicamente su intención quedando oculta a la vista de los demás, como si la mirada supusiera una primera agresión.

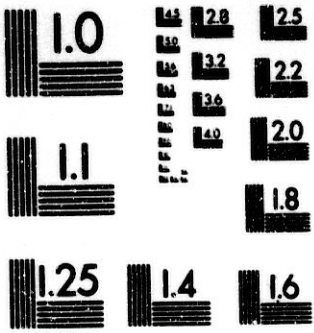
Lo que a Espaliú le interesa del ser no queda nunca evidenciado, sino escondido *"Detrás del rostro"* (1988) (II.17). Y es que *"en la escultura de Pepe Espaliú cualquier descarga, cualquier abreviación que puede manifestar un dibujo, una escultura, un esbozo de una pieza venidera indica la presencia de una falta, el perfil de un hueco, una béance que no ha encontrado su meta"*[198]. Huecos, sombras y faltas que no hacen sino remitirnos continuamente a un mismo lugar: a la perdida, a la herida primigenia. Desde la presencia de las zonas oscurecidas en los dibujos de rostros, la utilización de la sombra -difuminada o marcada-, el empleo de los caparazones, hasta las continuas insinuaciones de los huecos y las concavidades -en sus

---

[197] Pepe Espaliú en **La creación artística como cuestionamiento**, op. cit. pág. 64.

[198] J. Vicente Aliaga, catálogo, **Pulsión: Louise Bourgeois, Pepe Espaliú y Alison Wilding**, Sala de exposiciones de la fundación La Caixa, Barcelona, 1991, pág. 30.

ETD



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

1:24

2.3.2.2 El resto.

La sustitución se muestra como uno de los mecanismos de ocultación del objeto de deseo. El cuerpo quedará simplemente aludido por un óvalo, por la *"huella que éste deja después de reposar sobre una superficie"*[197], como si de las *"Antropometrías"* de Yves Klein -de 1960- se tratase.

La mención de lo corporal a través de la huella dejada sobre la cama es utilizada también por Félix González-Torres. En la serie de paneles publicitarios, aparecía la superficie de una cama vacía con la marca dejada por dos cuerpos. La cama como símbolo del espacio privado, como lugar del descanso, de la muerte y de la desposesión de la identidad; la marca como prueba de la corporeidad.

Espaliú desarrolla su discurso a través de la sustitución de un objeto por otro, mediante su mención y su alusión. Esconde cínicamente su intención quedando oculta a la vista de los demás, como si la mirada supusiera una primera agresión.

Lo que a Espaliú le interesa del ser no queda nunca evidenciado, sino escondido *"Detrás del rostro"* (1988) (II.17). Y es que *"en la escultura de Pepe Espaliú cualquier descarga, cualquier abreviación que puede manifestar un dibujo, una escultura, un esbozo de una pieza venidera indica la presencia de una falta, el perfil de un hueco, una béance que no ha encontrado su meta"*[198]. Huecos, sombras y faltas que no hacen sino remitirnos continuamente a un mismo lugar: a la perdida, a la herida primigenia. Desde la presencia de las zonas oscurecidas en los dibujos de rostros, la utilización de la sombra -difuminada o marcada-, el empleo de los caparazones, hasta las continuas insinuaciones de los huecos y las concavidades -en sus

---

[197]Pepe Espaliú en **La creación artística como cuestionamiento**, op. cit. pág. 64.

[198]J. Vicente Aliaga, catálogo, **Pulsión: Louise Bourgeois, Pepe Espaliú y Alison Wilding**, Sala de exposiciones de la fundación La Caixa, Barcelona, 1991, pág. 30.

dibujos o esculturas-, las aberturas y los agujeros de algunas de sus máscaras, la aparición de las campanas, etc.

Son muchos los ejemplos en los que observamos la utilización de la ausencia para mencionar cualquier ente: *"yo intento trascribir plásticamente ese silencio que existe entre dos notas sucesivas"*[199]. Para Espaliú la ausencia, el vacío o la carencia son las formas supremas de acceder a lo sagrado[200], al estado de máxima presencia y plenitud.

En su discurso lo ausente es el espacio predilecto para la reflexión. Si el lenguaje -y más en concreto la denominación- se presentaba como un sistema de dominación y de exclusión, la dialéctica de lo ausente será el mecanismo mediante el cual proteja sus propios intereses: lo alegórico como sistema que garantiza la supervivencia.

Desde el comienzo hemos visto cómo la dialéctica de lo ausente se presenta como una de las mejores estrategias de la condición postmoderna y del feminismo. La crisis de la presencia nos había llevado a un cuestionamiento de lo visible y de lo axiomático, cediendo ante la insinuación y la ocultación.

Y es que, *"si la obra de arte, como diría Heidegger, libera y permite advenir en la apertura de un 'mundo', ese mundo no es siempre el lugar de la plena presencia. A lo largo de la segunda mitad del siglo hemos visto cómo ese advenimiento toma formas que contradicen la plenitud de este lugar"*[201].

---

[199]Pepe Espaliú, en **La creación artística como cuestionamiento**, op. cit. pág. 63.

[200]Esta idea ha sido extraída de anotaciones realizadas por Espaliú: "el vacío como forma suprema de lo SAGRADO"; Biblioteca privada de Espaliú, cedida a Arteleku, San Sebastián.

[201]Pepe Espaliú, Dossier de presentación del taller "La voluntad residual. Parábolas del desenlace", Arteleku, San Sebastián, op. cit.

De esta manera comenzaría Espaliú la presentación del taller *"La voluntad residual. Parábolas del desenlace"*[202]. Será en este momento cuando veamos que más que hablar de la ausencia, en Espaliú sería mejor reflexionar sobre la dialéctica de lo ausente a través del resto.

El resto se presenta como el mecanismo mediante el cual un objeto en cuestión queda mencionado, definido y tratado a través de su no presencia: el resto garantiza la impunidad del objeto.

A partir de este concepto -convertido en uno de los ejes fundamentales- se realizarán tres propuestas diferentes: *"Este río es este río es este..."* (II.46) -donde el resto se definirá como residuo-, *"Lo que queda de la idea de Dios"* (II.34) -entendiéndolo como resquicio ideológico- y *"Carrying. Una acción en el Sida"* (II.19) -en donde se comparará a la enfermedad-.

Pero el concepto de resto -aún definido como la forma propia de lo ausente- adquiere toda una gama de matices significativos:

En primer lugar, el resto no sería lo contrario y lo opuesto de la presencia. Aunque perteneciente al discurso de lo ausente, el resto será entendido como una mínima presencia que oculta tras de sí un ente. El resto será una huella dejada, cuya imperceptible fisicalidad -presencia- nos remite a una carencia. Éste estaría relacionado con lo ausente y lo insinuado, aquello que queda después de la desaparición de un ente, aquello que -aún sin tener claramente concisa presencia- nos remite continuamente a la ausencia de la materia que lo ha motivado. Luego el resto sería aquel objeto que existe en cuanto que es consecuencia de la desaparición del otro; del que ha dependido su existencia. El resto plantea de entrada la necesidad del otro.

[202]Ver dossier de presentación, op. cit.

Sería comparable -como es de imaginar- no al objeto que la alegoría oculta -es decir, la falta o la carencia, el verdadero objeto de deseo siempre desconocido- sino el objeto a través del cual se realiza este procedimiento. El resto será todo resquicio flotante que nos posibilita conocer una no presencia. De este modo definirá también todo significado que, sin llegar a mostrarse de forma evidente, la obra posee: el resquicio significativo

El resto se asemeja a la huella y a la cicatriz, en cuanto que éstos nos permiten saber de un momento anterior, de la nostalgia de un acto o gesto del pasado.

Pero el resto no tendría nada que ver con el fragmento, ya que éste quedaría definido por su presencia física, mientras que el resto se definirá justamente por la ausencia de fisicalidad del ente productor.

En el discurso de Espaliú se puede considerar resto a aquellos objetos que han sido desposeídos y despojados de su función y de su nombre, en tanto que aluden a estados anteriores de los que han sido alejados. Pero si lo pensamos como sinónimo de residuos y de despojos -como aquello que queda de la materia- también sería comparable a lo abyecto y a las secreciones corporales.

"Creo que esa noción de resto conlleva cierto fatalismo; algo así como mi total incapacidad de definir a través de una presencia y la posibilidad, sin embargo, de hacerlo utilizando evasiones"[203].

El resto es en definitiva la forma a través de la cual se nos muestra una reflexión, el significado que la obra propone aún sin aparecer a primera vista. Una situación imperceptible pero que justamente en su ausencia articula las obras. Si en el caso de Espaliú diremos que a través del resto nos muestra lo corporal -mediante su

[203]Pepe Espaliú en **La creación artística como cuestionamiento,** op. cit. pág. 64-65.

negación y su ausencia-, retomando el taller realizado en Arteleku, Espaliú expondrá cómo esta idea de resto aparece y articula diversos discursos actuales: desde el resto de carácter urbano en la obra de Gordon Matta-Clark, el resto arqueológico en Allan McCollum, el resto como huella del psiquismo en Bárbara Ess, el resto del cuerpo como ente sexuado en Eva Hesse, como eslabón de una cierta angustia vital en Robert Gober, hasta el resto del sufrimiento en Gina Pane, el resto de la enfermedad en Hans Danuser y el resto del terrorismo en Paul Graham.

2.3.2.3 Las cicatrices.

Las formas ovaladas, los patrones y las máscaras son restos corporales mediante los cuales se presenta la vulnerabilidad del ser. Pero miremos de nuevo los dibujos y las esculturas donde estas formas asumen el papel de rostro.

En primer lugar podremos reafirmar que han sido desposeídos de todo rastro que nos remitiera a una individualidad concreta. Es más, el hecho de que las facciones se borren y se difumine o la fisonomía se sintetice, nos hace plantearnos que la reflexión gira en torno al ser humano en general. No se trata de individualidades determinadas sino de aquello que fundamenta a todo individuo, aquello que lo define detrás de sus características peculiares; lo que queda *"Detrás del rostro"* (Il.17-51). Y lo que queda en todo hombre tras la apariencias -según J. Genet[204]- es la herida, común y conocida.

Pero también podemos decir que han sido aislados, bien por la utilización de la peana -tema que desarrollaremos más adelante- bien al ser encerrados en unos marcos de hierro fundido (Il.36-50), o bien por la dureza y reiteración de la línea de su contorno.

---

[204]Ver J. Genet **El objeto invisible**, op. cit.

Tras observar que estos rostros han sido aislados y generalizados, no podemos negar que la superficie corporal aparece agujereada, rayada, manchada, rasgada y marcada por una serie de signos gráficos. Signos éstos que bien nos podrían estar remitiendo a un cuerpo herido, maltratado, escindido y dolido. Y es que estos rasgos no son otros sino cicatrices, restos que delatan un acto violento, una pérdida y un dolor en el ser humano. Espaliú nos habla sobre la herida común en todo individuo, la misma que Genet proponía.

"No hay para la belleza más origen que la herida, singular, distinta para cada cual, oculta o visible"[205].

Pero no sólo sus dibujos versan sobre la herida. En sus esculturas encontramos cuerpos divididos, cortes de una limpieza extrema, cuerpos deformados y costuras que cierran las heridas.

Las cicatrices son los principales y únicos datos que el individuo parece presentar. Su única identificación posible es el dolor y los rastros dejados por la vivencia.

La cicatriz nos vuelve a remitir a la ausencia, al vacío y al recuerdo. En este caso de un acto desgarrador, de una perdida o de una escisión. A. Searle dice al respecto que *"la línea [...] hería a la vez que delineaba. Las áreas de suave sombreado, fracasando en su mero acompañar a la línea, tenían la apariencia de una magulladura"*[206]. Las líneas contundentes, los puntos difuminados y las manchas, son metáforas de las cicatrices, de las heridas y de las magulladuras.

Es curioso observar -tras la abundancia de estos signos en las obras de finales

---

[205] J. Genet, op. cit. pág. 34.

[206] Adrian Searle, "La perdida de Espaliú", Acción Paralela, op. cit. pág. 75.

de los ochenta (II.18)- cómo desde la aparición del sida las magulladuras, que quedarían asociadas a los síntomas cutáneos del Sarcoma de Kaposi -cáncer de piel frecuente en los enfermos- llegan a desaparecer o simplemente se transforman en leves puntos difuminados.

Sólo en la serie de dibujos de 1993 reaparecerán ocupando en este caso todo el soporte. Ya no se trata de referencias concretas al rostro. Leves heridas ocupan toda la superficie. Ya no hay individuos con cicatrices, el ser se convierte en herida. El rostro desaparece y el recuerdo de un acto violento termina por definir al ser.

"Eran las tres de la madrugada y apareció Gérard. Me pidió irnos y yo me negué. El cogió una botella y me la rompió en la cabeza. Eso fue el final. Aún hoy cuando acaricio esa herida pienso en él con ternura y una enorme nostalgia"[207].

La cicatriz se presentaría como el resto que evidencia un corte, una separación: una **identidad escindida y dividida**. Un estado que Espaliú conoce desde la desaparición de su madre de la que se sentía prolongación, y de la que sólo queda una profunda cicatriz como recuerdo.

Pero la cicatriz también simboliza la ruptura con lo externo, con lo real: es la marca dejada por el aislamiento y la exclusión.

Las cicatrices pueden ser entendidas en este sentido como las **abertura del cuerpo** al exterior. Unas grietas que manifestarían la ruptura de sus límites corporales. En ellas encontraríamos el camino que un día nos unía al otro y que ahora se secan cerrando su comunicación. Pero la cicatrización de la carne no aleja de la mente la posibilidad de abrirse y expandirse. La abertura del cuerpo, reflejada y contenida en la cicatriz, implicaría la ruptura de los espacios interior-exterior, nos enfrentaría a la

[207] Pepe Espaliú, "Libro de Andrés", op. cit. pág. 101. Durante algún tiempo Espaliú vivirá en las afueras de París, alejado de la Universidad de Vicennes -donde se encontraba estudiando-.

enfermedad. Todo ello imposibilitaría llegar a identificarse o diferenciarse de lo externo, de la otredad.

Rotos los límites, quebrada la construcción ideológica de un cuerpo sólido -y en consecuencia del concepto de individuo- la expansión nos llevaría a configurar un todo sin distinciones. La aparición de la identidad sería impensable. Si la cicatriz ya nos informa de la formación de la identidad a partir de la separación, también nos avisa de la fragilidad de ésta, amenazada por la apertura corporal.

La cicatrización, en cuanto que manifiesta la ruptura de los límites corporales, sería comparable a *"bocas abiertas"*. Orificios por donde se puede entrar y salir, desestabilizando toda concepción de cuerpo sólido y delimitado. En nuestra cultura, todo lo que del cuerpo emerge, encuentra en nuestra memoria rasgos de impureza: el semen, la sangre, el sudor, el orín, los excrementos, el pus, etc. Y aún más si aquello que de un cuerpo ha brotado intenta entrar en otro; como si de **El cuerpo robado** de H.G.Wells se tratase; en el que los individuos habitantes de un mundo inmaterial paralelo esperan a la aparición de la más mínima rendija o grieta en nuestro cuerpo para habitarlo.

Este acto podría ser considerado como el acontecimiento que más grotescamente vendría a romper toda idea de individualidad, entendida como difereciación y separación entre los seres.

La aparición de resíduos corporales en sus obras es continua. Entre sus propuestas podríamos recordar una de las primeras acciones realizadas en Barcelona en 1975 (Il.38), recogida dentro de la carpeta fotográfica presentada en la exposición realizada en el Macba. En ella una materia amorfa se desparrama en línea recta por una escalera. Su descomposición formal contrasta con la geometría de la construcción arquitectónica en la que se muestra: cultura y naturaleza. En *"A gothic song"* y *"Four provisional suicides"* (Il.39) -de 1989- el algodón se escurre entre las formas del

hierro, como si de un lágrima, o una gota de semen se tratara. En *"Aunque bajo el temor"* (1990) (II.40) las secreciones orgánicas se materializan en una fina vara de madera que sobresale de la campana. En *"Arma blanca II"* (1987) (II.41) una mancha blanquecina ocupa parte del papel; en los dibujos sin título de 1989 (II.37) aparecen las continuas alusiones al pelo humano, en otros dibujos a la sangre, etc.

Espaliú conecta de este modo con el surrealismo y a su vez con el miedo a la vagina dentada, que se come y se traga todo. Esta idea reaparecerá en *"Noche"* (1987), obra en la que una boca sustituye al sexo femenino.

Lo abyecto -lo que está fuera de escena, de un primer plano, de la mirada de individuo- no sólo es objeto de estudio para Espaliú. Las alusiones a los residuos corporales son objeto de reflexión en los trabajos de Kiki Smith, *"Train"* (1993), en *"Man Coming out of the Woman"* (1993) de Robert Gober o en C. Sherman, por citar algunos ejemplos.

La cicatriz y la grieta se abre a un basto recorrido. Se convierte en una línea de fuga que conectaría las obras de Espaliú con las obras de Lucio Fontana. Podríamos establecer ciertos paralelismos entre los dibujos de grietas de 1993 y las obras de Fontana *"Concetto spaziale, Attesa"* de 1966, con obras de Alberto Giacometti, con los primeros fotogramas de *"El perro andaluz"* de Luis Buñuel (1929) o las grietas en las piedras de Anish Kapoor.

Incluso en la cita que Espaliú hace de la obra de Marcel Mariën *"De Sade à Lénine"* (1945) -en la que un cuerpo femenino desnudo se presenta cortando una barra de pan a la altura de los pechos, confundiéndose el corte del pan con el corte en el cuerpo- la grieta y el corte aparece fundamentando la propuesta. Espaliú reprodujo esta obra en la tarjeta de presentación de la galería Brooke Alexander de New Yok en 1989. El lugar del cuerpo de mujer desnudo fue sustituido por un cuerpo masculino vestido de negro sosteniendo una barra de pan; en su caso pan de molde.

"Esas tardes en la iglesia en que te quedas preso, perplejo y aspirando las heridas del costado de Jesús, o las flechas clavadas en el cuerpo desnudo de Sebastián; las heridas son como bocas abiertas, ya Genet lo comprendió en su día y en nuestra imaginación asociamos la felicidad a esa visión del Dolor y de Gozo"[208].

"Pienso que cada vez que ha sido utilizada, reconvertida en emblema, una idea perfectamente pura, perfectamente no-humana, celestial, parte de algo absolutamente palpable que es la grieta, herida. [...] El dios católico parte de ahí, de las llagas en las manos, de la herida en el costado. Parte de cosas que se palpan"[209].

En muchas de sus manifestaciones Espaliú nos propone la grieta y la herida como conceptos de acceso a otras consideraciones, como si de rendijas a través de las cuales pudiéramos colarnos en el cuerpo de sus obras.

La grieta ejemplifica el desarrollo y la importancia otorgada a la presencia en la historia y cultura occidental. El poder de lo palpable y de lo evidente como pieza clave para el establecimiento de una creencia o una teoría: "ver es creer" o "si no lo veo no lo creo". De este modo la incredulidad de Santo Tomás -quien introdujo sus dedos en las heridas de Jesús para verificar su existencia- es primordial para el desarrollo de la fe en la resurrección cristiana.

La cicatriz hace alusión en sus propuestas -como hemos podido observar- al dolor y a la religión. El dolor entroncará en su discurso con cierta manera de entender la sexualidad, estará asociado con el gozo y el placer -y más en concreto con el sado-masoquismo-. Pero también en nuestra cultura y tradición el dolor ha sido relacionado con la belleza y la adquisición de conocimiento. En este sentido el dolor queda relacionado también con las alusiones -cada vez más frecuentes- que realiza a la

[208]Pepe Espaliú, "Libro de Andrés", op. cit. pág. 94.

[209]Pepe Espaliú en la entrevista realizada por Antonio Zaya, op. cit. pág.78

religión: pasajes, santos, mártires, conceptos, etc. En ella existe una clara simbiosis de dolor y belleza, de muerte y purificación, de sufrimiento y placer, etc.

2.3.2.4 El Sadomasoquismo.

Aunque las alusiones a la sexualidad son constantes en el discurso de Espaliú, éstas se pueden manifestar bajo apariencias diferentes. En algunas ocasiones se muestran bajo meras insinuaciones a órganos y fluidos, como en *"Rey dama, valet"* o *"Arma blanca II"* (II.41) -ambas de 1987-. En otras quedan ocultas bajo otras apariencias, como en diversos dibujos o en la serie *"Pinocho"* (1988) (II.6). Pero también éstas llegan a empañarse de dureza.

Las referencias al dolor se superponen al contacto carnal, la fusión con el otro se ve caracterizada por la violencia. Un modo de relación donde la dominación sobre el otro alcanza un grado máximo de brutalidad. Las alusiones al sado-masoquismo[210] aparecen en muchas de sus obras, desde los rostros, las máscaras o las esculturas: a través de la utilización del cuero, de las cuerdas y de los clavos; en numerosos dibujos aparecen determinados elementos cortantes e hirientes, como el realizado en 1993 (II.43), en el que aparece la fotografía de unos testículos agujereados con clavos -aludiendo a su vez la obra *"Arma blanca II"* (II.41) en la que un conjunto de clavos reagrupados construyen la forma de los testículos y del glande- y al que Espaliú le añade un aro al pene.

Dolor y placer aparecen vinculados en su discurso. Los contrarios aparecen de nuevo encontrados dentro de lo sexual. Ésta es una visión que de nuevo parece recoger del surrealismo, pues para Espaliú *"la gran fuerza del surrealismo es haber sacado a flote todo aquello que hace una sociedad culta una sociedad tribal a la vez. Aquello*

[210]Ver J.V. Aliaga *"De máscaras y certezas. En torno a la representación de la homosexualidad en la obra de Pepe Espaliú"*, en **Conciencia de un singular deseo**, op. cit. págs. 283-300.

de pensar que hay arquetipos de dolor y sufrimiento que están estrechamente ligados al placer"[211].

Tanto el sado-masoquismo como la religión aparecen en Espaliú como dos tipos de relación con la otredad, dos formas de vinculación que sintomatiza cierta dependencia y sumisión. La una a través de la imposición y el dominio físico, la otra mediante la espiritual. Pero en ambas asistimos a una negación de la individualidad en favor de una identidad compartida. Dos formas de enfrentarse al otro y a uno mismo alejadas y apartadas de las imposiciones sociales.

Tanto en el sadismo como en el masoquismo la subordinación existente viene a contradecir la supuesta singularidad del individuo, ya que el ser se identifica como el objeto de deseo del otro -al igual que le sucediese al niño en la etapa edípica-. El individuo queda definido como una carencia: lo que desea ser, dueño o esclavo, amante o amado. Las secuelas del sado-masoquismo se reflejan en aquello que nos justifica, en el cuerpo. Y por tanto, el dolor surge como la manifestación de la acción ejercida en la otredad, o como la recibida por el otro.

Este tipo de relación sadomasoquista viene a manifestar un mecanismo de huida, pero en este caso no de lo real, o de lo colectivo, sino del aislamiento, de la incomunicación y de la soledad, propia del individuo contemporáneo y promovidas por lo social.

Al utilizar la idea de dolor Espaliú intenta alejarse del mero espectáculo y de la artificialidad -tan de moda en los últimos años- para adentrarse en el verdadero sufrimiento: *"Un trabajo que no parte de la veracidad de aquello que le sirve como justificación, en este caso el dolor empleado como justificación del trabajo, no como*

[211]Pepe Espaliú, "Negro sobre negro", op. cit. pág. 80.

verdad"[212].

Desde la tarjeta de presentación de la Brooke Alexander de New York hasta diversos dibujos sin título, el corte y las reminiscencias al dolor se presentan articulándolos. En sus propuestas aparecen agujas, cortes, cuchillos, clavos -aludiendo a algunas figurillas africanas de su colección privada, recubiertas por clavos[213]- agujeros, cuerdas[214], etc. como elementos contenedores de significaciones masoquistas. Imágenes todas ellas que nos hablan de incisión: agujas que traspasan un cuerpo, hilos que penetran orificios, cuerdas que se amarran al cuerpo, clavos que abren la piel; en definitiva elementos amenazantes[215] (Il. 32-50-18). Pero no sabemos si la violencia que ejercen estos objetos es para terminar de fragmentar el cuerpo o por el contrario intentan unirlo por medio de remiendos.

Pero el sadismo sería una forma más en la que asistiríamos al dominio del ser sobre la naturaleza y sobre lo externo. Semejante a la destrucción de toda unión y de todo origen que el progreso planteaba como sistema garante de dominio[216]; donde el "reconocimiento" en el otro no es sino una subyugación angustiosa, en el más sentido

---

[212]Pepe Espaliú en "Pepe Espaliú" de Javier San-Martín, Rev. Zehar nº 18, septiembre-octubre, 1992, pág. 6.

[213]Ver catálogo de la exposición realizada por la Junta de Andalucía, op. cit.

[214]La cuerda posee diversas interpretaciones en el discurso de Espaliú. Ésta alude a su utilización en los cuartos oscuros para facilitar la posición horizontal, hace referencia al modo de escapar de un lugar, nos habla de las ataduras sociales, etc. La cuerda une y hace compartir el dolor y el peso. Los enredos de cuerdas parecen ocultar algún secreto -bajo cuerda- que sería desvelado en caso de deshacer la maraña.

[215]Otro elemento que amenazaría la estabilidad y la supervivencia de sus piezas, al igual que los clavos y agujas, sería la barra -de hierro o madera- presente en numerosos dibujos y esculturas.

[216]En este sentido remitimos a E. Subirats, "El poder y la muerte", en **Metamorfosis de la cultura moderna**, op. cit. págs. 37-97.

hegeliano[217]. Principio de subyugación que en Hegel necesita de la existencia y del dominio del otro para instaurar una realidad política y social, o lo que es lo mismo, los cimientos de una civilización -opresora y excluyente-.

El deseo de destrucción y de violencia sobre el cuerpo vendría a enlazar con el cuestionamiento de la integridad, de la representación física y psicológica de individuo. Un cuestionamiento que José M. G.Cortés ha diferenciado en dos grupos de autores[218]:

Uno sería el caso de los iniciadores de este proceso de cuestionamiento de la integridad, y englobaría los discursos de Bataille, Beckett, Artaud o Bellmer, entre otros. Mientras que el segundo se caracterizaría por un radicalismo en el proceso de mutilación del cuerpo, más allá de lo psicoanalítico, como es el caso de L. Bourgeois, R. Gober, B. Nauman, C. Sherman, G. Pane o Günter Brus. Aunque las referencias al sadomasoquismo las podemos encontrar en otros muchos autores, como André Masson, en *"Dissin pour justine"* (1928), Gilbert and Georges, en la serie *"Girl Cross"* (1981), Robert Mapplethorpe, etc.

En definitiva, las alusiones al sadomasoquismo nos hace concebirnos como extranjeros de nosotros mismos. Excluidos de nuestro entorno, las agresiones en principio destinadas al otro, terminan volviéndose sobre uno mismo. Somos esclavos de nuestro propio aislamiento, presos de nuestra pulsión de muerte.

---

[217]Hegel dirá: "Cada una es para el otro el centro a través del cual cada uno de ellos se media y se une consigo mismo, y cada uno de ellos es para sí mismo y para el otro un ser inmediatamente existente para sí que, al mismo tiempo, sólo es así para sí a través de esta meditación. Ellos se reconocen como reconociéndose mutuamente", citado por E. Subirats, en **Metamorfosis de la cultura moderna**, op. cit. pág. 46.

[218]Ver J.M.G. Cortés, **El cuerpo mutilado**, op. cit.

El sadomasoquismo encontraría su justificación en la pulsión de muerte[219], ya que ésta presenta la tendencia fundamental de todo ser vivo a volver al estado inorgánico. La libido saldría al encuentro de la pulsión de muerte que tiende a desintegrar el organismo y a conducirlo a un estado de inorganicidad.

La misión de la libido consistiría en volver inofensiva esta pulsión destructora. Para tal fin se liberará de ella derivándola en gran parte hacia el exterior, dirigiéndola contra los objetos del mundo exterior: esta pulsión se denomina entonces pulsión destructiva o voluntad de poder. Pero parte de esta pulsión se pone directamente al servicio de la función sexual, donde desempeñaría un papel importante. Se trataría del sadismo propiamente dicho.

Otra parte no seguiría este desplazamiento hacia el exterior; persistiría en el organismo, donde se hallaría ligada libidinalmente. En ella debemos reconocer el masoquismo primario y erógeno, y es que *"allí donde crece el peligro, crece también lo que nos salva"*[220].

2.3.2.5 La estetización del sufrimiento.

Aunque en los planteamientos de Espaliú se deja bien claro su alejamiento de la simple y gratuita estetización del dolor y del sufrimiento, no podemos por menos reconocer cierto gusto actual por rondar estos límites que, en algunos discursos, más bien definirían una cierta moda banal y cínica.

---

[219]Ver J.V. Aliaga "Arquitectura del Deseo: A vueltas con la obra de Pepe Espaliú", en **Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneo**, op. cit. págs. 153-54. Citas que Aliaga extrae de J. Laplanche y J.B. Pontalis, **Diccionario de Psicoanálisis**, Barcelona, La 1987, págs. 336-337.

[220]Pepe Espaliú, "Negro sobre negro", op. cit. pág. 82.

Desde el Psicoanálisis se presentaba al artista -y al individuo en general- como un ser marginado ante la insatisfacción que encuentra en la realidad. Una exclusión de la que es consciente y cuyo reconocimiento le podrá otorgar la posibilidad de volver a asentarse alegóricamente en lo real.

Esta idea -que en ningún momento dogmatiza acerca del origen de la experiencia artística- más bien propone en nuestro caso una localización -conscientemente difusa- del discurso de Espaliú. Éste no sería ajeno a las múltiples y diversas asociaciones que a lo largo de la historia se han establecido entre la experiencia artística y la enfermedad.

Una historia y una tradición la nuestra -de marcada herencia judeo-cristiana- que ha motivado que la concepción de la enfermedad haya llegado incluso a caracterizar y justificar los aspectos más insospechados de nuestra cultura. De este modo la enfermedad se ha presentado como el pago necesario para alcanzar cierto grado de conocimiento, de creación, de innovación o de genialidad.

La noción de sufrimiento -asociado a la enfermedad- por diversas argumentaciones, han marcado el espacio oportuno para la aparición de la creación artística. Pero no tanto en el sentido otorgado en este trabajo -como el lugar oportuno para contra-atacar cierta leyes impuestas- sino más bien como la causa principal que originará la experiencia artística o como el costo a pagar por acceder a la creación. El arte cabría ser entendido -bajo esta argumentación- como la consecuencia directa del ser enfermo, por lo que encontraríamos como principio original la asociación enfermedad-sensibilidad o enfermedad-acceso al conocimiento.

Pero, ¿qué sociedad es ésta que precisa del sufrimiento para llegar a alcanzar el conocimiento? ¿qué cultura es la nuestra que requiere del dolor -sobre todo del otro- para obtener cierta sensibilidad?

No pensemos que son ejemplos de un pasado remoto, pues aún es apreciable en la actualidad en distintos ámbitos. Éste sería el caso de la mujer, que se le reconoce la sabiduría y tiene la posibilidad de hablar entre ellas -acceder al discurso público en primera persona-, una vez ha dado a luz -han padecido dolor- y ha entregado su vida por los demás. Otro ejemplo sería el valor otorgado a las obras realizadas por los "locos" y los deficientes, los marginados, los disminuidos, los niños, etc., en cuanto que minorías que constituyen la otredad.

La tradición ha privilegiado cierta transformación en el ser como requisito necesario para el acceso al conocimiento: rituales de paso. Sin embargo, es curioso que en occidente, con su carga judeo-cristiana, sólo se exija esta demostración al excluido, y que sea una transformación a través del sufrimiento -y no atendiendo a la pulsión o necesidades del cuerpo por ejemplo- a través de la cual se acceda a un estado superior.

Centrándonos en la experiencia artística, la enfermedad, el sufrimiento y el dolor han marcado durante gran parte de nuestra historia -incluso reciente- los supuestos orígenes del arte. Ya desde la tradición clásica -y más en concreto desde algunos de sus mitos- se nos muestran diferentes héroes asociados al arte y la cultura, marcados por la enfermedad o algunas de sus variables.

Ejemplo claro de la continua renovación de la herida es Prometeo, marcado por el sufrimiento y la culpa. También Filoctetes, modelo del enfermo abandonado a su suerte, marginado por la comunidad y cuya enfermedad habría de ser entendida mas bien como un producto de la sociedad; hasta Dédalo, modelo del marginado que huye de la sociedad, en su caso por asesinato; y Hefesto, cuyo precio a pagar fue la mutilación y la minusvalía.

La enfermedad y el sufrimiento se presentan en todos ellos como el sacrificio que directa o indirectamente deben pagar, es decir la consecuencia de su creación.

En este sentido, podríamos rescatar algunas de las alusiones realizadas por Espaliú al reflexionar sobre la experiencia artística, en las que la identidad del creador es asociada al asesino, al ladrón, al inmóvil, al minusválido y más en concreto al personaje de Caín, quien dejará en el camino de su destierro las más bellas obras de arte[221].

Obviando muchísimos otros ejemplos donde la asociación de la enfermedad se presenta como causa directa de la creación -modelos quizás mas tratados- podemos recordar que incluso para Schopenhauer, Nietzsche o Thomas Mann -entre otros- también el dolor se presentaba como el estado predilecto del genio, como proceso de purificación que nos posibilitaría acceder al conocimiento y a la innovación, como causa del arte: *"No parece posible ser genio y no estar enfermo"* dirá Nietzsche en **La voluntad de poder**.

El hecho de presentar el dolor y el sufrimiento como la vía de acceso al conocimiento, enlazaría a la perfección con el sentido dado a la mística -en cuanto que experiencia que alcanza el conocimiento y el contacto con Dios a través del sufrimiento-, y con la idea de la experiencia artística como terapia de curación.

La enfermedad de este modo no sólo será el costo a saldar por la creación, sino que la misma capacidad de crear será entendida como el consecuente desarrollo de uno de los sentidos, al ver mermado la capacidad de algún otro.

Junto a la asociación romántica del genio y la locura -desarrollada principalmente en el siglo XIX- el artista ha sido asociado a las más diversas enfermedades. Desde la esquizofrenia, la neurosis, hasta la relación con la tuberculosis, serían meros ejemplos del intento por encontrar en la enfermedad unos posibles orígenes y causas de la creación.

---

[221] Ver Pepe Espaliú "Libro de Caín. Un cuento para artistas", op. cit. pág. 90.

Si bien las teorías positivistas alejaron todo indicio de enfermedad como causa directa de la aparición de la experiencia artística, en la actualidad aún podemos observar ciertos resquicios que irremediablemente asocian al creador con la marginalidad, como metáfora de una enfermedad social.

Lo cierto es que esta exclusión ha llevado a numerosos creadores a manifestarse dentro de un discurso del sufrimiento y el dolor. En algunas ocasiones simbólicamente -este sería el caso de J. Beuys en la utilización simbólica del sufrimiento y el dolor, el sacrificio y la salvación-, en otras físicamente -como ocurriría con los trabajos de Gina Pane en los que las referencias al dolor serán infligidas en su propio cuerpo, son sentidas físicamente-.

Para aquellos que lo deseen, en el discurso de Espaliú -que huye constantemente de lo espectacular y lo anecdótico- se podría realizar perfectamente también un recorrido por el dolor y el sufrimiento: desde las primeras manifestaciones donde el sufrimiento provocaría las transformaciones corporales; la aparición de máscaras y diversas protecciones que intentarían ocultar el cuerpo malherido que con el tiempo terminarán evidenciando las cicatrices; continuos cortes, escinsiones y mutilaciones, hasta compartir el dolor con el otro en sus últimas obras.

2.3.2.6 La religión.

Será en la religión donde asistamos a una exaltación del dolor y el sufrimiento asociados al conocimiento, la belleza, la purificación, el placer, y el acceso a Dios.

Dentro de las propuestas de Espaliú, desde las escultóricas hasta las literarias, encontramos continuas alusiones a esta temática. Pero en él debería ser entendida también como metáfora del sentimiento de exclusión y aislamiento que sufre el individuo contemporáneo y de la necesidad urgente -en sus últimos años- de ayuda,

solidaridad, amor y de la dependencia del otro que subyace en sus obras.

Las referencias a la religión[222] tratan de evidenciar un tipo de relación con el otro, contraria a la experimentada por el concepto de Individuo. Espaliú introduce en su discurso ciertos personajes, rituales, pasajes bíblicos o conceptos con connotaciones religiosas que le ayudan a definir -y de camino a comparar e identificar- su situación de aislamiento de lo social.

Aunque sus referencias religiosas hacen alusión desde pasajes católicos hasta personajes sufíes, Espaliú encuentra en la religión judeo-cristiana uno de los espacios más adecuados a sus intenciones, sobre todo por la exaltación de un otro ausente, la negación de la identidad individual y el sentido otorgado al sufrimiento.

Si bien es cierto que la presencia de estos elementos se intensifica en sus últimas obras, creemos más oportuno presentarlo ahora para observar cómo en su discurso, aspectos aparentemente contradictorios como el sadomasoquismo y la religión quedan perfectamente enlazados.

Aunque una parte de la crítica no se haya hecho eco de esta consideración, sí parecen existir ciertas referencias a un sentimiento místico dentro de las propuestas de Espaliú. Esta sería la opinión de S. Morgan, que alude al acercamiento a Dios, mediante el desapego material en acciones como "*El Nido*" (1993) (II.15), o la de A. Searle que propone entender algunas propuestas de Espaliú como rituales de curación.

Este sentimiento místico, que algunos encuentran en Espaliú, podría entenderse

[222]En una conversación con el padre de Pepe Espaliú, éste afirmaba asombrarse y no entender aún la presencia de estos residuos religiosos en su obra, ya que su hijo siempre se definió como no creyente. Aunque realmente Espaliú se siente creyente, (ver al respecto "La iglesia es farisea frente al sida" de J.M. Fajardo, en Cambio 16 de Diciembre de 1992, nº 1100), esto no ha de entenderse como la causa de la aparición de estos conceptos en su discurso. Su utilización responde más a la existencia de claras relaciones entre sus propuestas y los roles que en la religión encuentra.

como comparación al estado de soledad y aislamiento que necesita de la unión con la otredad -aunque no exactamente con Dios-. Un proceso de misticismo que nos hablaría del alejamiento de experiencia con lo real y de las ataduras materiales y obligaciones sociales.

En cierto modo, podríamos establecer una clara relación entre el proceso ascético y el proceso de racionalización, como estrategias de separación del mundo. En busca de un contacto con la otredad en un caso y con el conocimiento en el otro. Pero en ambos asistiríamos a un proceso de desmaterialización del ser, donde lo corporal se nos presentará en un segundo término[223].

La desposesión y el aislamiento que nos han servido hasta ahora para definir una relación traumática con el exterior, es también aplicable a ciertos personajes a los que Espaliú hace referencia.

Desde las monjas de clausura encerradas en un hábito que les niega la palabra, los ascetas cuya vida la consagran a la búsqueda del otro, los santos estigmatizados por la herida, etc., todos son ejemplo de la decisión de abandonar el mundo "real" para sobrevivir en un submundo apartado o paralelo. Una decisión, también aparentemente "voluntaria" de alejamiento de la colectividad, donde la supuesta identidad del individuo quedaría relegada a favor de otra nueva y que quedaría sólo definida en la dependencia del otro.

Este es el caso de Juan[224] que se abandona a su suerte relegando de su identidad, olvidándola y dando la vida por el amor que siente por Jesús. Entre ellos podríamos observar, no sólo una relación pasional sino la aparición de la sumisión, la dependencia, el desprecio y la humillación de la vida como autoaniquilación, propia

[223]Ver Subirats, "Razón y nihilismo", op. cit. pág. 23.

[224]Ver "Libro de Juan. Cuento del hijo pródigo", Acción Paralela, op. cit. págs. 88-89.

de las relaciones sadomasoquistas.

Pero también Espaliú al presentarnos a Caín no sólo lo compara con el artista (un hombre solitario que tuvo que huir de ese mundo ante la violencia ejercida sobre su hermano, y en cuya huida dejó tras de sí los cuadros más tristes, las esculturas más siniestras o la poesía mas negra[225]) sino que lo asemeja a él mismo, al comparar la ira de Dios, con el virus del sida que le hace descubrir lo más terrible.

También en la plástica encontramos ecos de las alusiones religiosas. Desde el dibujo sin título, donde se nos presenta el hábito de monja al que le falta el rostro que le otorgue identidad y al que se le superpone un caparazón de tortuga: dos protecciones unidas sin cuerpo al que defender (II.20); hasta títulos como *"El evangelio según San Mateo"*, la realización de *"Lo que queda de la idea de Dios"* (II.34) -propuesta realizada en el taller *"La voluntad residual. Parábolas del desenlace"*[226]-, o la acción *"El Nido"* (II.15) que será entendida como ritual de curación para A. Searle[227], y que entroncaría con ciertos planteamientos ascéticos de desposesión material.

Espaliú se compara, en definitiva, con el asceta en cuanto a la exclusión, al no reconocimiento en lo real, a la desposesión material, a la negación de una identidad fija -cuando la requerida será compartida- y en cuanto a la necesidad del otro se refiere.

---

[225]Ver "Libro de Caín. Un cuento para artistas", Acción Paralela, op. cit. pág. 90.

[226]Ver dossier del taller realizado en Arteleku, San Sebastián, en el verano de 1992, op. cit.

[227]Adrian Searle, "La pérdida de Pepe Espaliú", op. cit. pág. 82.

2.3.2.7 Apuntes del psicoanálisis

Quisiéramos mostrar desde este epígrafe algunas aclaraciones que desde el psicoanálisis se pueden hacer a este recorrido por la obra de Espaliú[228] y que se encuentran reflejadas en sus obras y en sus escritos, evidenciando unas claras influencias sobre todo de Oscar Massota -a quien podemos considerar como la fuente de la que Espaliú bebió[229]-.

Aunque el Psicoanálisis ha calado principalmente en algunas de las corrientes del feminismo, Espaliú es uno de los ejemplos de la adopción de esta tendencia en el discurso homosexual. Este hecho se muestra para muchos como un caso bastante peculiar, pues en general, el discurso gay parece haberse apartado de esta teoría[230], aunque en España existen numeros ejemplos que lo rebatirían.

Lo cierto es que el Psicoanálisis subyace en muchas de las reflexiones presentadas en sus propuestas. En numerosas ocasiones Espaliú ha dejado claro que su formación es fundamentalmente psicoanalítica; y desde los primeros años encontramos referencias a S. Freud o J. Lacan -a quien conocería al asistir a las conferencias que organizaba el departamento de Psicoanálisis de la Universidad de Vicennes, tras recibir una Beca para estudiar en París-.

---

[228]Recordemos que con ello no pretendemos lograr evidenciar los pensamientos que desde esta teoría configuran la creación de Espaliú. No se trata de hacer un análisis psicoanalítico, ni realizar una lista de referencias que en su trabajo se puedan encontrar, ni configurar la visión que Espaliú tenía de esta tendencia.

[229]Tan sólo indicar que Espaliú se trasladaría a París para asistir a los seminarios de J. Lacan. Aunque en la revisión que realizamos de su biblioteca privada encontramos mayormente ejemplares de publicaciones de Oscar Masotta, y en menor medida obras de S. Freud y J. Lacan.

[230]Algunos de los motivos podrían venir marcados por que -cómo indican Deleuze y Guattari, ver **Rizoma**, op.cit. pág.52- es un sistema centrado, de comunicación jerárquica y vínculos preestablecidos. Este hecho no desestabilizaría en ningún momento la primaciá del sujeto occidental. Todo al contrario, la homosexualidad podría ser incluida dentro del espacio del otro, del no-yo.

Su primer contacto -y gran parte del conocimiento que poseía del Psicoanálisis- le vino de mano de Oscar Masotta, introductor de los estudios lacanianos en España, a cuyos seminarios Espaliú asistía por los años setenta en Barcelona[231].

"Esa ha sido quizás la experiencia teórica más importante de mi vida"[232].

Si retomamos algunas de las relecturas que Oscar Masotta hace del Psicoanálisis, al referirse al objeto de deseo, podremos entender diversos posicionamientos de los adoptados en el discurso de Espaliú.

Masotta deja claro[233] que la pulsión no tiene y no posee un objeto dado o natural; que no existe una relación determinada entre la pulsión y el objeto, y que ésta no nos facilita saber alguno, porque nada tiene que ver la sexualidad con el saber. La búsqueda del objeto de deseo, en el que poder satisfacer las necesidades (y en el que identificarse), no llega a producirse al no existir relación entre la pulsión y el objeto.

Nada podremos preguntarle a la pulsión porque ella nada sabe. Por ello, la búsqueda o la insatisfacción ante la imposibilidad del conocimiento de éste, hace del individuo un ser en continuo rastreo -un estado analizado ya en Espaliú-.

Esta puntualización nos aporta alguna clave para entender las propuestas de Espaliú, pero sobre todo nos reafirma las reflexiones realizadas sobre la identidad: al entender la imposibilidad del ser humano por llegar a identificarse, por reconocerse en lugar alguno.

---

[231]Entre los datos que hemos encontrado, aparecen matriculaciones en Filosofía, Psicología e Historia.

[232]Pepe Espaliú, "Libro de Andrés", op. cit. pág. 98.

[233]Oscar Masotta, **Lecciones de Introducción al Psicoanálisis**, v.I, Col. Psicoteca Mayor, Serie Freudiana, Granica Editor, Barcelona, 1977, pág. 24.

Dice Espaliú al referirse a la acción *"Este río es este río es este..."* -del taller *"La voluntad residual. Parábolas del desenlace"*-: *"E: una acción sin final. Es una acción en que la meta y el proceso son una misma cosa... Es una acción en desarrollo que acaba y recomienza en cada vuelta y que nos reduce como Sisifo a una compulsión de repetición.[...] Este proceso puede tener un tercer, cuarto, quinto, tiempo haciendo la fotografía de la fotografía, ..., olvidándonos de que alguna vez fue un objeto en su necesario fluir"*[234].

En cierta manera, Espaliú está aludiendo al proceso propio del deseo, donde la no posibilidad de identificación del objeto nos lleva a una continua repetición de los actos y en el que al final sólo reconocemos el proceso, llegando a olvidar que era el objeto lo que la motivaba. Pero sobre todo lo está comparando con su propia forma de enfrentarse al mundo y el papel de la experiencia artística en esta tarea: el deseo de atrapar el objeto que garantice nuestra existencia y que ha llevado al hombre a desarrollar diversos mecanismos -entre los que se encontraría el arte- para llegar a alcanzar el mundo.

a) La repetición.

La imposibilidad de finalizar un acto ante la continua imposibilidad de identificación con el objeto -que le lleva en la vida a la renuncia y en el arte a una reiteración- deriva en la aparición de la repetición como elemento caracterizador. La idea de la repetición -asociada a la figura del continuo retorno y de la rotación- aparece en Espaliú como concepto clave.

Una repetición que alcanzará el grado de gesto compulsivo en una búsqueda sin fin, al no encontrar la pulsión generada objeto alguno al que fijarse, y al multiplicarse

[234]Ver dossier realizado por el centro Arteleku, op. cit.

sin embargo los intentos por identificarse. Esta insatisfacción y búsqueda continua del objeto de deseo nos viene a aclarar el continuo cambio que observamos en Espaliú, y que terminará por afectar tanto a los materiales -desechados progresivamente- como a los lenguajes -experimentados casi en su totalidad-. Una reiteración que explicaría el proceso seguido por Espaliú en su intento por reflexionar sobre la condición humana y que lo ha llevado a reiniciar y a reinterpretar siempre un mismo sentimiento nunca formalizado, nunca terminado en su totalidad.

Entre los numerosos casos que ejemplificarían esta reiteración, podríamos mencionar la reinterpretación del rostro en diversas series de dibujos y de esculturas; la revisión de numerosas ideas en materiales diversos: cuero, goma-espuma, papel o bronce, etc.; o la realización de diversas acciones -como "Carrying" (Il.19), "El Nido" (Il.15), etc.- que encuentran en las obras escultóricas el punto de partida, dando la sensación de que en su producción todo -en cierta medida- queda entrelazado, mencionado o revisado.

"Buscar a alguien en el interior de una inmensa casa; recorrer un largo pasillo, penetrar en una estancia... Alguien afirma que acaba de partir quien buscas. Tomar otro pasillo parecido al anterior, que a su vez te conduce a una estancia similar donde asimismo alguien afirma que aquel a quien buscas se ha ido...

De un cuadro al siguiente... [...]"[235]

Por este motivo, no sería adecuado hablar de linealidad en el trabajo de nuestro autor. Primero porque Espaliú no busca una perfección ni superación temática o técnica; y segundo porque sus propuestas responden más a un sentido circular, en el que constantemente se reflexiona sobre una misma problemática y en el que nunca se llega -ni se llegará- a finalizar. Una circularidad que será mostrada como metáfora de la imposibilidad que encuentra el proceso de identificación -y que Espaliú compara con

[235]Pepe Espaliú, **En estos cinco años**, op. cit. pág. 70.

la actitud de Malcom Lowry[236], en quien se reconoce- y que le lleva a repetir continuamente la misma "fábula".

b) La circularidad.

Al igual que sucede con la repetición, la circularidad subyace de este modo en todo el proyecto de Espaliú. Una circularidad que representará no sólo el proceso de creación seguido por Espaliú en su trayectoria artística, sino que llegará a definir la propia estructura de diversas propuestas, y que podría entenderse en un doble sentido: una espiral que gira hacia dentro, sin llegar nunca a acertar en ningún centro, que sería denominada Implosión; y hacia el exterior, extendiéndose en todas direcciones, a la que definiremos Expansión.

Estos dos formas de darse la circularidad -utilizadas también en la propia estructura de este trabajo- las podremos encontrar componiendo numerosas propuestas.

El primer tipo lo hallaríamos en el proceso seguido en la acción *"Lo que queda de la idea de Dios"* (II.34) (en el desarrollo seguido en su realización -que comenzaría desde la ocupación de la ciudad y terminaría encerrándose en un pequeño habitáculo), en la acción *"El Nido"* (II.15) (por el sentido de desposesión material que busca un encuentro con su propia esencia, desvinculándose de los residuos materiales y remitiéndonos claramente a la desposesión y aislamiento con lo externo), o en *"El Pissoir"* (1993) (concretamente en la circularidad seguida para reunir en un sólo punto común a diferentes personajes).

Este recorrido que estructuraría éstas y otras propuestas, marcaría la línea de interioridad que busca un encuentro con la esencia humana, despojándose de lo

[236]Ver La creación artística como cuestionamiento, op. cit. pág. 65.

material y de los vínculos externos -como sucedería en el caso de Derviches Giróvagos- y cuyos orígenes podríamos establecer en la concepción oriental. Pero también la implosión podría ser el primer paso que definirá el proceso de exclusión del mundo y de lo colectivo, en el que el individuo se intenta situar en un submundo en que poder hallarse e identificarse, alejándose de todo vínculo exterior.

El segundo tipo de circularidad, que se encontraría articulando *"A gothic song"* (donde se nos propone la idea de pulsión como elemento dispersor) o la acción *"Carrying"* (II.19) (en la que se intenta conectar con otros ámbitos de la vida diferentes a la experiencia artística -como más adelante veremos y que nos remitirán claramente a las acciones realizadas por Act Up-, y en las que la unión con lo externo, con los demás miembros o con el universo es primordial). La expansión también podría ser asociada a la línea de exteriorización que busca un dominio del hombre sobre el mundo y sobre los demás -o al menos un reconocimiento-, por lo que estaría más en consonancia con la tradición occidental. Este sería el segundo paso que compondría el proceso que Espaliú experimenta, en el que desde la exclusión y aislamiento busca un contacto y una interdependencia con lo externo. Pero no por ello debemos pensar que estos momentos son sucesivos. Si bien es cierto que en la presentación de este trabajo hemos diferenciado entre un momento y otro, como hemos podido observar en la obras aludidas, éstos se pueden dar indistintamente.

c) El fluir del deseo.

Ante la imposibilidad de la pulsión por alcanzar el objeto de identificación, la circularidad podría ser entendida como metáfora del continuo fluir del deseo. Éste fluir -que no llega a reconocerse en espacio alguno- que no cesa de aparecer, se presentaría como un elemento que no atiende a los límites sociales. Desde este punto de vista, estaríamos hablando no de un cuerpo sólido y orgánico, sino de un cuerpo pulsional que quedaría definido en la destrucción de los propios límites corporales, mostrándonos

que aquello que de él sale, no sólo son flujos sino deseos inatrapables.

Esta idea de la pulsión aparecería en obras como la realizada en 1989 sin título (Il.69) o en *"Four provisional suicides"* (1989) (Il.39), donde las líneas de algodón blanco se deslizan por las aberturas del metal, traspasándolo como si de una prisión se tratase; idea que reforzada por los nudos que la tela posee y nos remiten a las cuerdas utilizadas para escapar. Esta obra nos pondría en relación nuevamente con la obra **Un canto de amor**[237] de J. Genet, donde el deseo fluye a través de las celdas y de los hierros de la prisión. Y es que el deseo atraviesa y huye sin poderlo atrapar, como sucediera con los residuos que el río Urumea transportaba (Il. 46). Sólo sustituyéndolos y representándolos se lograrían asir.

También en la acción *"Pissoir"* (1993) el fluir del deseo aparece como hilo conductor. En esta ocasión su fuerza llevará a diversos individuos anónimos a trasladarse hacia un punto de encuentro, en el que focalizar su pulsión.

Este sentimiento será la temática que unirá en *"Un secreto fluir"*[238] - exposición que Espaliú comisarió- artistas tan dispares como Bárbara Ess, Julio Romero de Torres, Rosemarie Trockel y Cristino de Vera. Bajo ese secreto fluir del deseo del otro y de la necesidad de *"en ese bosque perdido de tu mirar, encontrar el camino perdido que lleva a casa..."*[239], Espaliú nos presentará una visión de la ocultación del deseo bajo formas diversas.

Si la pulsión no tiene objeto dado, ni su conocimiento no es probable, no nos ha de extrañar que Espaliú no encuentre tampoco objeto en el que reconocerse ni en

---

[237]Ver al respecto las reflexiones de J.V. Aliaga en **Conciencia de un singular deseo**, op. cit. pág. 298.

[238]Ver catálogo, "Un secreto fluir", La Máquina Española, diciembre 1991 - enero 1992, Madrid.

[239]Pepe Espaliú, texto de presentación del catálogo de la exposición "Un secreto fluir", op. cit.

el que identificarse. Pensemos nuevamente en la serie *"Pinocho"* (1988) (Il.6). En ella ya dijimos que existía cierta relación entre la falta de identidad y la sexualidad. En esta serie las figuras se deformaban, se metamorfoseaban quizás ante la mutabilidad del objeto de deseo que le hacía imposible hablar de una identificación. Podríamos decir que el ser sobre el que reflexiona el discurso de Espaliú, aparece sin identidad y sin posibilidad de alcanzarla ante la mutabilidad del objeto en el que reconocerse. Este hecho le lleva a una continua búsqueda de dicho objeto, a un continuo girar sobre un mismo punto; como sucederá en su obra *"Con o sin ti"* (Il.47), en la acción *"Pissoir" o "El Nido"* (Il.15) -todas de 1993-.

El objeto de deseo siempre permanece a oscuras o entre tinieblas, siempre oculto como se nos indica en las obras sin título de 1990 (Il.52), donde una materia negra construye un espacio sobre una oquedad. Un espacio sobre el que se coloca una pequeña campanilla a modo de indicador, o un barra de madera cuyo movimiento giratorio -citando claramente los molinillos utilizados por M. Duchamp- construiría este espacio. Lugares ocultos y reservados y cuerpos aludidos mediante máscaras, al igual que nos propone la alegoría.

La pulsión, la problemática del cuerpo pulsional y la desaparición de ésta en cuanto que deviene en objeto, volverá a centrar la exposición *"Pulsió"*[240]. Bajo este título psicoanalítico J.V. Aliaga presentará junto a las obras de Pepe Espaliú, las propuestas de Louise Bourgeois y Alison Wilding.

El territorio del cuerpo se nos mostrará seccionado, fragmentado, deshecho y deformado, en tres trayectorias artísticas que -aunque bastante diferentes formalmente- comparten puntos de enlace: la escisión y la oquedad; el interior obsesivo y desafiante; la sombra y el doble; la contundente presencia de fragmentos punzantes e hirientes como lugar donde plasmar las angustias y tensiones personales y el arte como

[240]Ver catálogo de la exposición "Pulsió", Fundación "La Caixa", Barcelona, 1991.

mecanismo de defensa y antídoto.

Las propuestas de Bourgeois nos presentan cuerpos amorfos, ambiguos pero erotizados, cuya identidad se desconoce. Formas amenazantes que engendrarían los fluidos corporales sobre los que A. Wilding reflexiona. Líquidos que traspasan un cuerpo construido como oquedad y vacío: puro enigma y misterio de la oscuridad.

El discurso propuesto en esta muestra proviene desde la exclusión, del lugar de la otredad: dos mujeres que hablan del deseo junto a la visión de Espaliú mostrada a través de las imágenes femeninas cortadas y decapitadas.

2.3.4 La experiencia artística en la exclusión social.

"Para quién el rigor es 'rigor mortis' y la creación
una forma, la única, de vivir y resucitar"[241].

Aunque la experiencia artística se convertirá con la aparición de la enfermedad corporal en la estrategia que le permitirá alcanzar una relación con el otro, al analizar las propuestas realizadas desde la exclusión de lo real, desde la enfermedad social, observamos que la creación se va perfilando como un sistema que le garantiza la supervivencia.

Anteriormente habíamos expuesto que las formas jurídicas y la producción cultural se presentaban como unas de las estrategias que garantizaban la construcción de la identidad, en tanto que -nos referíamos a la segunda- posibilitaban la construcción del ser-autor. Pero ya analizamos cómo las formas jurídicas eran uno de los aspectos

[241]Pepe Espaliú, **En estos cinco años**, op. cit. pág. 50

en los que Espaliú no se reconocía. En su caso no garantizaban construcción ni identificación alguna.

Sólo nos queda la producción cultural -y más concretamente la producción artística- como aquello que le posibilita una definición en cuanto que ser creador. Pero su intención ya dijimos que era dialéctica y no impositiva, requiriendo de la respuesta como garantía de la existencia del otro.

Pero antes de posibilitarle dicha realización, la creación artística vendrá a configurarse como el espacio de reflexión intermedio entre el ser y lo social -en cuanto que externo-.

En este primer momento de exclusión social, en el que la huida es decisión propia, no existirá una verdadera identificación por medio del arte. Éste se perfilará como único medio de relación posible, y de transmisión de su angustia. Dicha identificación habría supuesto -por parte de Espaliú- la creencia de una voz anterior a la creación, propia del discurso patriarcal. Una palabra cuyo fin sería incidir en lo externo, sin ser consciente aún de la necesidad de la réplica.

Mientras que al observar la totalidad de su producción podremos decir que será la producción artística la que le permite la existencia -él será la consecuencia de su creación-, al detenernos a matizar las implicaciones de la experiencia artística en este aislamiento, sólo podremos decir: *"la creación es un alibi"*[242], en el que Espaliú creerá poder configurar un submundo en el que habitar.

En estos momentos la creación se presenta como consecuencia de la relación del individuo con lo externo. Es puro resto resultante del conflicto entre el ser y su entorno. Pero aún no nos nombra al individuo creador, sino al contrario. Espaliú

[242]Pepe Espaliú en "Entrevista con Pepe Espaliú", realizada por J.V. Aliaga y J.M.G. Cortés en **La creación artística como cuestionamiento**, op. cit. pág. 61.

necesita creer que es él quien configura su habitáculo, para poder reconocerse en algún objeto y para analizar la propia situación reflejada en la obra.

En estos momentos, el arte se presenta como la única estrategia para instaurar su propio mundo, la maniobra que configura un submundo en el que reconocerse ante la carencia existente con lo real. Pero al pretender instaurar su propio hábitat, no estará sino oyendo su propio eco; no es consciente del hermetismo al que somete su producción, que no admite los susurros del otro.

Su producción es pura queja, puro testimonio. Es *"un imaginario en el que hacer posible todo lo que en lo real sería imposible. Es pues como una pantalla de sala de cine en la que siendo consciente del engaño te recreas en la evasión que supone"*[243].

"El arte no es un lenguaje de ocultación como práctica. Es lo que te permite seguir viviendo, soportándote"[244]. Efectivamente, no es que trate de ocultarse bajo su creación, sino más bien siente la necesidad de reconocerse -aunque de forma ficticia- en algún objeto. Sus obras funcionan como espejos envejecidos en los que a duras penas puede evidenciar su soledad y cuyo reflejo le permite tener constancia de su supervivencia. Alejado de lo real y aislado del mundo, su producción se convierte en pura sombra: único testimonio al que agarrarse.

"Algunos creen que el arte es una forma de entender el mundo. En mi caso, siempre fue la manera de no entenderlo..., de no oírlo.

Comencé haciendo del arte una topera en la que sobrevivir en el subsuelo, manteniéndome ajeno y protegido de una realidad que siempre vi como insoportable.

---

[243]Pepe Espaliú en **La creación artística como cuestionamiento**, op. cit. pág. 61.

[244]Pepe Espaliú, "Negro sobre negro", op. cit. pág. 79.

El arte ha sido mi gran coartada... Un estar fuera de algo que siempre me fue extraño, anclado en parámetros que nunca compartí"[245].

Partiendo del sentimiento de huida de lo real propio del individuo contemporáneo, Espaliú encuentra en la creación un lugar en el que sobrevivir a la experiencia de un mundo que no le concierne. Su producción no sólo funciona como estrategia de identificación, sino que reflexiona sobre sus propios miedos y problemas. Intenta definirse en un juego de identidades que sabe ficticias y efímeras; va configurando su discurso sobre la (su) identidad humana a partir de la práctica del arte.

Ésta le permite ir formalizando un discurso compuesto de claves personales, en ocasiones con referencias autobiográficas, en el que "*sólo el arte* (le) *ofreció la posibilidad de crear una silenciosa mentira que se convirtió en* (su) *única verdad, último reducto de lo real*"[246].

Siguiendo como estrategia de supervivencia la creencia de que para comprender el mundo -como afirmara Albert Camus- a veces es necesario apartarse de él, Espaliú engendrará un discurso primario que pronto permitiría y demandaría la presencia del otro.

La experiencia artística se convierte de este modo, no sólo en una coartada ante la exclusión de un mundo que no le concierne, sino que se transforma en una apariencia de garantía ante la definición y búsqueda de la identidad, que irá configurándose a lo largo de su producción.

Espaliú comenzará apropiándose de la máxima duchampiana de que uno nunca

---

[245]Pepe Espaliú, "Retrato del artista desahuciado", op. cit. pág. 13.

[246]Ibidem. pág. 14.

es lo que hace sino tan sólo el que lo hace[247]. Ésta afirmación -que ratifica la imposibilidad de respuesta- será cuestionada más adelante, ya que en su posterior producción uno será consecuencia de lo que hace -hecho que le permitirá la aparición de la autoría compartida-.

Espaliú va definiéndose en cuanto "hacedor de imágenes", en cuanto autor y sujeto generador -como acostumbra a decir- de preguntas, de reflexiones y de acciones. En un principio éstas no admitirían objeciones, pero en realidad no es lo que aún persigue.

En ellas poco a poco trata de romper con el mito del artista conocedor del mundo -como hiciera Mallarmé al borrarse todo vestigio de su persona en su lenguaje-, evidenciando una primera ruptura con el concepto de sujeto dominador. El artista conocedor impone su visón del mundo, lo nombra y se autodefine a la vez.

Espaliú, todo al contrario, no trata de someter lo externo, sino de cuestionarlo. Su creación evidencia una relación traumática con el mundo y consigo mismo, sólo que en su caso esta producción le posibilita un reconocimiento de sí en un objeto externo. Mientras que el artista conocedor se cree unificado y singular, Espaliú sabe de su escisión y de su necesidad: no puede nombrar el mundo.

La creencia en un sujeto anterior a la creación será el paso necesario y primero, que le llevará a interrogarse posteriormente en cuanto que creador.

Espaliú se sitúa en el lugar del cuestionamiento continuo sobre la condición del ser humano y del papel del arte en esta tarea. Para ello interroga al ser -y a sí mismo- sobre aquello que constituye su identidad(es), sobre aquello que la fundamenta o que lo excluye. Pero no para dar una respuesta dogmática acerca de ello, sino como

[247]Ver **La creación artística como cuestionamiento**, op. cit. pág. 62.

estrategia para hacer más soportable y comprensible la existencia: *"insisto en que mi obra no creo que cuestione en modo alguno mi existencia, más bien la evidencia, la hace soportable y en ese sentido la mantiene"*[248].

La dialéctica cada vez más se perfila como la mejor maniobra de resistencia. Es en este sentido, cuando la práctica artística, lejos de ser considerada como una metáfora de la realidad, será entendida como la forma que un individuo determinado tiene de enfrentarse al mundo, es la consecuencia de la relación del individuo con el exterior. Retomando al personaje de Caín[249], la experiencia artística es el residuo que va dejando tras de sí en su huida: puros despojos.

Y es que Espaliú pasará de cierto desapego y distanciamiento de su obra, considerada mera producción, a reconocer que es la creación la que le define como creador. Por lo que la autoría podrá quedar asumida por un grupo de creadores: el arte definirá no sólo un ser creador sino que posibilitará la aparición de seres creadores, permitiendo la convivencia del otro. *"Nunca pintas tú, la pintura siempre es de otro..."*[250]. Mientras tanto, la experiencia artística le permite configurar una topera en la que resistir a su marginación:

> *"Para aquel que se revela en lo que hace; estilo imposible*
> *de una identificación ruinosa e indefendible pero que,*
> *aun así, es lo único que lo sostiene... Compromiso del*
> *artista que es pura ilusión, un delirio establecido*
> *para no volverse loco, abierto al abismo entre lo que eres*
> *y lo que haces"*[251].

---

[248]Pepe Espaliú, **La creación artística como cuestionamiento**, op. cit. pág.61.

[249]Pepe Espaliú, "Libro de Caín. Un cuento para artistas", op. cit. pág. 90.

[250]Pepe Espaliú en José Antonio Chacón, "Espaliú, con Marx Ernst en el bolsillo. En España no se sabe hacer traición", Diario 16 Andalucía, 31 de enero de 1987.

[251]Pepe Espaliú, **En estos cinco años**, op. cit. pág.61.

2.4 LA ENFERMEDAD CORPORAL

"Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo"[252].

Aunque la aparición de la enfermedad corporal no supuso un cambio en sus planteamientos, que nos llevase a proponer dos etapas diferentes, lo cierto es que la presencia del sida precisó de un nuevo modo de concebir la creación artística y posibilitó una nueva estrategia de enfrentarse a lo real. El hecho de presentarlo en este trabajo por separado, responde a una necesidad de analizar tras la aparición del sida el desarrollo de algunos aspectos meramente insinuados y el afianzamiento de otros apenas antes intuidos -que quedaron perfectamente entrelazados-.

El hecho de que no supusiera un cambio decisivo en los planteamientos no quiere decir que no afectara -incluso tambaleara- sus principios. Como dijimos al referirnos a la crisis de la presencia, las consecuencias no tienen por que ser visibles externamente. En el caso de Espaliú la aparición de la enfermedad no supuso una transformación en los fundamentos de su discurso.

Pero no sólo aparentemente, en realidad la inclusión de la enfermedad corporal en su discurso artístico, sirvió para afianzar un posicionamiento que ya se venía gestado; le otorgó un mayor sentido, tanto a su obra posterior como anterior, sin necesidad de redefinir sus intereses. Y es que, como él afirma, siempre había rondado ese límite existencial que ahora abrazaría.

---

[252] Pepe Espaliú, "Retrato de un artista desahuciado", **En estos cinco años**, op. cit. pág. 15.

2.4.1 La estrategia seguida.

Espaliú se encontraba habitando un submundo que él mismo había configurado. Un espacio alejado de lo real que para él se presentaba inhabitable: aislado e incomunicado.

En esta gruta subterránea aparecerá el sida. Una enfermedad que -como toda enfermedad- quedará en parte definida por sus implicaciones sociales. Este acontecimiento venía a suponer una mayor marginación, un nuevo no reconocimiento en lo social y una negación de la palabra; una exclusión definitiva: la verdadera muerte.

Frente al destino que la sociedad le impone, Espaliú decidirá recorrer el camino inverso al hasta ahora seguido. Cansado de huir de aquello en lo que no se reconoce, sintiendo que sus causas de exclusión -ahora aumentadas con la enfermedad corporal- son producto de la sociedad, opta por enfrentarse directamente con aquello que produce el malestar.

No es la enfermedad la que produce sufrimiento, sino el sentido dado por la colectividad supuestamente sana, y la imposición de normas que no atienden a las necesidades del individuo. Frente a la exclusión Espaliú optará por la inclusión.

El primer paso que seguirá en esta estrategia será manifestar la enfermedad: decir el sida. Proponer un discurso sobre la enfermedad es un modo de darle una forma, unas fronteras y unos límites; es una forma de darle consistencia para poder mejor atacar sus causas.

Este discurso se produce en dos direcciones: a nivel privado exige un continuo coloquio consigo mismo, un no dejarse de oír, no renunciar a escuchar al organismo, un diálogo con su cuerpo. A nivel social requiere provocar los mecanismos necesarios

para producir un discurso: devolver a lo social sus propias construcciones, sus propios miedos. Pero ahora si necesita de la respuesta y de la réplica del contrario para favorecer una transformación.

"El dolor es privado, el Sida es un problema público, las opiniones en torno al Sida se generan en el ámbito público, y es aquí donde pueden alterarse"[253].

Será aproximadamente a partir de 1990 cuando la enfermedad que habíamos denominado social -entendida como sustituto de la relación con el exterior- se convierta en enfermedad corporal. Una dolencia que afectará no sólo a su relación con lo externo, sino que cuestionará -y esta es la parte novedosa- su propia organicidad e integridad.

Si hasta ahora Espaliú logra sobrevivir en el aislamiento del mundo, la aparición del Sida consigue volver a insertarlo en lo colectivo y en lo público, como único mecanismo de defensa ante la nueva marginación experimentada.

Su vuelta a lo real es "urgente"[254] y sus manifestaciones públicas necesarias. Recordemos que es ahora cuando Espaliú hace pública su condición de homosexual y su situación de enfermo de sida. Su discurso creativo se presenta por primera vez no como la forma en la que evidenciar el aislamiento, sino como el único modo posible de relacionarse con el exterior. Ya no persigue reconstruir un hábitat en el que sobrevivir, al negarle la sociedad su propia subsistencia, su discurso busca mostrar, evidenciar y ofrecer al mundo sus propios miedos y su propios monstruos. Si antes su producción se convertía en un espejo en el que intentaba reconocerse para garantizar

[253] Alberto Mira, en **De amor y de Rabia**, op. cit. pág. 154.

[254] Espaliú afirma en el video realizado con motivo de la acción "Carrying" en Madrid, que el hecho de que ese día lloviera acentuó aún más este carácter de urgencia, de rapidez, que de otra manera quizás no se hubiera advertido. Ver Documentación videográfica de la acción. Arteleku, San Sebastián.

la supervivencia, ahora será un espejo que le devuelve a la sociedad su mirada.

En esta dialéctica con lo social, la enfermedad le proporciona el mecanismo más acertado de enfrentarse al mundo: en verdaderos "términos de realidad"; en sus propios términos y en su mismo espacio: el público.

La enfermedad es el lugar más adecuado para desmontar y desorganizar la propia cultura y mostrar lo que ella produce.

Desde la marginación y la exclusión tratará de destruir definitivamente el concepto de individuo. Lejos de permanecer aferrado a la espera de una identidad -que en él se presentaba dividida y escindida- luchará por una constante necesidad y sujeción del otro. Sólo en la dependencia y en el amor podrá sobrevivir el individuo contemporáneo condenado ideológicamente a la soledad y a la incomunicación.

Un abandono que se afianzaba en la creencia de un cuerpo sólido, en la existencia de una identidad inmutable. Esto aseguraba y permitía una clara diferenciación con respecto a lo externo. Pero al evidenciar la enfermedad la inconsistencia de los límites corporales, la fugacidad de la identidad se impone. Sólo en el reconocimiento del otro nos sería ya posible sobrevivir. En definitiva, la enfermedad propiciará el derrumbamiento del concepto de individualidad ante la apertura de sus propias grietas.

Si este sentido dado a la identidad ya aparecía en su anterior producción, la presencia del sida vendrá a reformar su postura y su talante, y ante todo, una nueva forma de actuar.

2.4.1.1 La inclusión del enfermo: Otros aspectos de la enfermedad.

"El sida es ese pozo por donde hoy escalo ladrillo a ladrillo, tiznando mi cuerpo al tocar sus negras paredes, ahogándome en su aire denso y húmedo... Y sin embargo, es este sórdido túnel el que de forma súbita y violenta me ha hecho volver a la superficie. El sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí"[255].

Tras un intento por rechazar la enfermedad (*"caminar horas y horas sin parar. Recorrer calles de arriba abajo, de abajo arriba [...] no podía creer que me estaba sucediendo a mí [...] Intenté olvidar, olvidarme de todo, me fui [...] huir no sirve de nada y opté por lo contrario"*[256]), es indispensable para Espaliú asumirse en cuanto que ser enfermo. Esto le permitirá una reconciliación con su propio cuerpo, como paso indispensable para mantener un continuo diálogo con la enfermedad.

Espaliú llegará a reconocerse en el lugar del otro -recordemos que para la sociedad la otredad era lo diferente, lo desconocido, lo enfermo-; terminará identificarse con lo excluido, con la enfermedad: Espaliú afirmará *"el sida también soy yo", "estoy en el sida, estoy con el sida"*[257].

La reconciliación con su cuerpo y con su destino, le hace ver que la enfermedad no es ajena al individuo sino parte de él. Su discurso se perfila como una reflexión desde el interior de la enfermedad: si existe el sujeto-creador, éste será un sujeto-enfermo. Sus propuestas artísticas no sugieren la enfermedad, sino que la dicen, la nombra y la hacen suya: *"Carrying, una acción en el sida" (Il.19), "El Nido: En torno al sida"* (Il.15).

---

[255]Pepe Espaliú, "Retrato del artista desahuciado", op. cit. pág. 15.

[256]Pepe Espaliú, "Testimonio", Vogue, Mayo de 1993, pág. 142.

[257]Pepe Espaliú, entrevista realizada por B. Casani y M. Sentis, op. cit. pág. 58.

El lenguaje es el medio a través del cual transmitimos y creamos la realidad; es decir, la representamos, le damos forma y la dominamos. Por este motivo sus creaciones manifiestan el sida. Ahora no trata de despojarse de la enfermedad a través de la creación, no pretende expulsarla. Sus obras le permite mostrar una identificación con la enfermedad: estar contra el sida es enfrentarse a uno mismo. Si el lenguaje crea la realidad sus palabras evidenciarán la fusión: estoy en y con el sida.

Lejos de rechazar la nueva enfermedad Espaliú la asume y la inserta en su vida y en su discurso artístico. No se trata de estar contra, sino de aprender a vivir con ella.

Combatirla sería la maniobra seguida por medicina tradicional; cuyas consecuencias -aún en una supuesta curación- producirían cambios moleculares irreversibles que alterarían aún más el organismo[258].

La estrategia de la medicina tradicional tiene siempre por objetivos atacar los síntomas visibles (fiebres, erupciones cutáneas, etc.), sin llegar a interesarse por su verdadero problema. Algo que tampoco nos extraña si recordamos que la cultura occidental se ha basado en la visibilidad, en lo tangible y en lo axiomático, es decir, en lo real.

Este nuevo camino propuesto por Espaliú traerá consigo que la lucha contra la enfermedad "social" no quede desplazada. Todo al contrario, es en lo social donde radica la causa del sufrimiento de la enfermedad. Por ello sus manifestaciones se intensifican e inciden directamente en la construcción ideológica de la enfermedad.

Su reacción no sólo se diferencia de la seguida por la ciencia, sino en parte de

[258]Nos referimos a la campaña seguida -hasta hace poco- por los estados, que consistía en combatir el sida con una única terapia: el AZT; que dentro de sus efectos secundarios se encontraban cambios moleculares irreversibles, que no serían subsanables ni en el caso de encontrar la esperada vacuna, trastornos psíquicos (inseguridad, amnesia, vértigo, etc), a los que habría que sumarle los de la propia enfermedad: cansancio, fiebre, pérdida de peso, mareos, sudores, etc.

la seguida por él mismo hasta ahora. Frente al alejamiento y la huida, Espaliú promueve la permanencia y el acercamiento, el bombardeo continuo contra los mecanismos de exclusión. Este es el principal motivo por el que Espaliú agradece al sida el haberle vuelto a la superficie: a lo real.

Esta vez, lejos de volver a ser marginado forzosamente -y lejos de promover una lucha contra la enfermedad, pues estar contra ella es estar contra uno mismo- defenderá una inclusión del enfermo en la sociedad, en la colectividad, en el imaginario y en lo real.

"Es patético ver cómo la imagen del enfermo está excluida de esa especie de inconsciente colectivo que forman la publicidad y los medios audiovisuales. La imagen que se vende es la del chico o la chica jóvenes, altos, rubios, blancos y sobre todo enormemente sanos, como en los anuncios de jabón"[259].

2.4.1.2 Políticas de la representación.

Está claro que la enfermedad es en parte un producto social. Del mismo modo que los ideales de belleza, de salud, de amor, etc. varían en cada época, la enfermedad alcanzará significaciones diversas atendiendo a la situación social, política y cultural.

Proponer un discurso sobre la enfermedad sería analizar cómo cada época confiere un sentido distinto a ésta, atender a las variaciones y nuevas significaciones otorgadas y examinar el sentido dado a la muerte, pues la significación adjudicada a la enfermedad depende de la asociación enfermedad=muerte.

La sociedad confiere a la enfermedad un sentido determinado y una imaginería

[259]Pepe Espaliú, ver entrevista realizada por J.M. Fajardo, op. cit. pág. 140.

concreta, busca delimitarla verbal y visualmente. De este modo conseguirá aislarla para proceder a un rápido y fácil dominio y control -destinado siempre a la exclusión-. La imaginería evidenciada y difundida por los medios de comunicación, reflejaría a la perfección la respuesta dada por cada sociedad a la enfermedad.

Pero quizás lo más importante en la elaboración de la imaginería del sida es que la sintomatología de éste se exterioriza. Sus síntomas se manifiestan externamente y son perceptibles a la vista, por lo que su localización y control resulta más rápido y fácil.

El caso del sida ha sido definido como una enfermedad de transmisión sexual, cuando su descripción exacta sería enfermedad vírica. Este desvío en la significación dada al sida ha contribuido, sobre todo en la sociedad norteamericana e inglesa[260], a un reforzamiento de la idea de nación y de familia como elementos claves para la salvación. Ello lleva a creer que el sida, considerado como una enfermedad extrajera y un castigo moral, podría evitarse con barreras en las aduanas y siguiendo las normas morales dictadas por el estado de poder.

La representación social de esta enfermedad se ha caracterizado[261] por dos elementos esenciales:

a) Es considerada como una enfermedad sexual, lo que conlleva una estigmatización de: sexo = vicio = perversión.

b) En los comienzos es vinculada a determinados grupos considerados como moralmente desviados e insanos. Por ello el sida es la consecuencia de una vida

[260]Ver Juan Guardiola Román, "Arte y sida: La fotografía de la enfermedad", en **El papel y la función del Arte en el siglo XX**, op. cit. pág. 253

[261]Ver **De amor y de rabia**, op. cit. pág. 95.

inmoral.

En definitiva se culpabiliza de la presencia del sida a todo aquello que de alguna manera no siga al pie de la letra las normas morales dictadas.

Esta enfermedad -junto a la significación dada por la sociedad- ha llevado a una modificación de las costumbres y los hábitos de comportamiento. Algunos de estos cambios provienen de las propias características del sida, otros sin embargo responden a los requisitos de la colectividad.

A partir del siglo XVII[262] los componentes científicos y médicos fueron ganando terreno a los religiosos y los espirituales que hasta ahora explicaban las enfermedades. Sin embargo con la aparición del sida los razonamientos moralistas han vuelto a aparecer buscando explicaciones de carácter ideológico.

El sida ha puesto de manifiesto que aún seguimos cuestionando los argumentos científicos y médicos con la aparición de fenómenos incontrolables, que aún es vigente el miedo hacia determinados comportamientos moralmente reprobables y que aún sigue siendo la imposición de conductas, de comportamientos y de valores, la manera más eficaz de control social.

2.4.1.3 El discurso marginal.

"No existe una conciencia de ayuda, sino de marginación"[263].

Si tenemos presente que la sociedad tiene por norma luchar contra la enfermedad como si se tratara de algo ajeno, extranjero y diferente, excluyéndola de

[262]Ver **De amor y de rabia**, op. cit. págs. 94 y 95

[263]Pepe Espaliú entrevistado en "La fuerza del sida", op. cit. pág. 56.

su vida y apartando a los enfermos, no es de extrañar que exista una conciencia de marginación entre individuos.

La misma definición de individuo es la que posibilita y justifica lo marginal. Pero aunque "*...hoy los médicos nos dicen que la única vía es aprender a convivir con la enfermedad, yo creo que lo primero y más difícil es cambiar nuestra actitud frente a lo social que, cada vez con más fuerza, tiende a convertir a los individuos en islas relacionadas entre sí por jerarquías interesadas de competitividad, protagonismo, egoísmo. Aprender a convivir con el sida es, sin embargo, romper con esta atomización, recuperar ideas como ayuda, solidaridad, amor o entrega*"[264].

Estas ideas quedan recogidas en la acción *"Carrying"* (II.19), en la que Espaliú juega con la utilización de esta palabra por parte de los hispanos estadounidenses. *"Carrying"* que significa literalmente "transportando" es confundida por éstos con "caring" que expresa el acto de cuidar: cuidando. *"Carrying"* es una acción de ayuda y solidaridad frente a la marginación.

El concepto de marginalidad entra de lleno en el discurso de Espaliú desde sus comienzos. Lo marginal y lo periférico se presentan como elementos combativos contra lo central y lo establecido. Del mismo modo que la ausencia ha de entenderse como elemento sobre el que se reflexiona y como método de trabajo, lo marginal no sólo define su posición, sino que nos aporta las claves para entender algunas de sus propuestas.

En sus propuestas los elementos periféricos alcanzan una tremenda significación. Desde los límites articulan y componen la obra. Este sería el caso de la aparición de los pies descalzos en *"Carrying"*.

---

[264]Nota extraída del dossier realizado por el centro Arteleku, San Sebastián, 1992, op. cit.

Este gesto -que perfectamente podría pasar desapercibido dentro de la magnitud de la obra a la que pertenece- viene a retener y simbolizar muchas de las claves de esta obra. El hecho de despojarse de los zapatos, de lo material, nos estaría evidenciando una desposesión de aquello que lo protege -como sucediera con la máscara-. Desprenderse del calzado nos posibilitaría volver a tocar la tierra, volver a unirnos con la naturaleza de la que nos separamos. Pero este contacto se llevaría a cabo sin protección -racional- posible por lo que estaríamos indefensos y desarmados.

Pero sus pies nunca llegarán a tocar el suelo, por lo que estaríamos asistiendo a un aislamiento definitivo con respecto al mundo. Un aislamiento similar al que él experimenta en cuanto que enfermo de sida.

Esta incomunicación reflejada en un retraimiento del suelo, simboliza una imposibilidad de acceder al espacio público, a la superficie de la realidad. Dificultad que se deriva de la distancia que lo separa y de la falta de calzado. Éste podría ser entendido como una metáfora de la razón como herramienta de acercamiento a la naturaleza; instrumento que el progreso nos ha acostumbrado a utilizar. Alejado de la superficie y desprovisto de zapatos -de razón- Espaliú se muestra desamparado.

Un enfermo incomunicado que atraviesa la ciudad levitando, y que en caso de entrar en contacto con el suelo no tendría protección alguna. Los pies descalzos nos remiten a su vez al baile de los derviches giróvagos, en el que Espaliú se basa para realizar ésta y otras obras de 1993 (*"El Nido, (Il. 15-53) "Rumi", "El paseo del amigo"* (Il.12), etc.) Una danza que persigue la pérdida del control mental, la desposesión material del cuerpo y alcanzar una fusión con el amado. Los derviches entran en trance y creen levitar, abandonando por unos momentos la superficie del mundo.

Los pies descalzos son una de las imágenes pertenecientes a uno de los

recuerdos que posee de su madre[265]: andando descalzo entre las rocas y sobre la tierra... Un recuerdo que evidenciaría la seguridad y la unión con ella, de la que se sentía prolongación y de la que nada le apartaba, ni siquiera el calzado.

Pero descalzarse es un gesto que nuestra sociedad considera del ámbito de lo privado. Nos descalzamos en la casa o para algunos rituales. Espaliú nuevamente enfrenta lo privado y lo público, para hacer ver que la enfermedad, destinada al espacio íntimo, no es sólo un asunto privado, sino público y social.

Siguiendo con el proceso contra la marginación, intenta a toda costa eliminar del lenguaje aquellas palabras que reafianzan aún más el aislamiento. Él nunca plantea -como decimos- al hablar de su trabajo, un discurso contra la enfermedad, sino en la enfermedad, en el sentido de asumir la enfermedad como algo propio del ser humano.

2.4.1.4 La negación de la palabra

El discurso propio del individuo contemporáneo era aquel que se convertía en monólogo. Éste no necesita ni permite repuesta alguna. La palabra es negada al otro: al marginado, al loco, al enfermo o al preso. La sociedad silencia la voz del enfermo y de la otredad en general[266].

La palabra se presenta como una de las estrategias que permiten el acceso a lo público. Hacerse oír es reclamar la propia existencia y demandar la presencia en los sistemas de representación: lo que no se habla no existe.

---

[265]Ver "Libro de Andrés. Un cuento del ayer", op. cit. pág. 97.

[266]En este sentido recordar el caso de la negación de la palabra a la mujer, relegada durante siglos al silencio. Ver Luce Irigaray, **Yo tú, nosotras**, op. cit. pág. 104.

En este sentido debemos entender la continuas manifestaciones de Espaliú en cuantos medios tiene a su disposición o la aparición en el espacio público de su confesión de enfermo de sida.

El otro es relegado al mundo del silencio. Pero no pensemos que es destinado a los márgenes de lo establecido sin más. La sociedad ha creado lugares concretos, perfectamente delimitados, para acoger y recluir al enfermo, al loco o al preso: el hospital, el manicomio y la prisión.

Si las demandas de Espaliú se caracterizaban por solicitar una inserción del enfermo en el espacio colectivo -imaginario o real-, la subsistencia de estas superficies contradice sus peticiones.

Espaliú desechará rápidamente estos lugares de aislamiento. Sobre todo cuestionará la significación última de la construcción ideológica de hospital. Para él la creación de estos centros es sinónimo de incomunicación. Es una parcela apartada de la colectividad cuyo fin parece ser la negación de la palabra, y no de curación.

Los enfermos terminales son desterrados a las unidades de vigilancia intensivas a la espera de su propia muerte. Pero la enfermedad no puede estar situada en un lugar alejado de lo cotidiano, como si hubiera que apartar a la población de ella. Si la enfermedad forma parte del ser, su lugar debería localizarse en la plaza, en el parque, en los medios de información y en los órganos de decisión y no en hospitales, residencias o centros de acogida. El hospital se presenta -como ya nos avisara Foucault- como violencia y marginación institucionalizada.

Espaliú será uno de los primeros enfermos en romper el silencio, un sigilo acentuado por el suave flujo de voz propio de los enfermos de sida -debido a la neumonía (Pneumocystis carinni o NPC) que en gran porcentaje padecen-.

Frente al silencio Espaliú colapsará los medios de información. Durante al menos una semana, coincidiendo con la acción *"Carrying"* de Madrid (1992), periódicos y televisiones se hicieron eco de sus peticiones. Espaliú se convierte en portavoz de su propia enfermedad. Su presencia en certámenes nacionales e internacionales, sus cursos, sus obras, etc. reflexionan y preguntan al asistente sobre el sida, sobre la enfermedad.

"Como otros muchos enfermos, parto de la idea de que es necesario romper, a nivel social, el silencio, la ocultación, que hay en torno al sida. Ocultación y silencio que, por otra parte, producen reacciones de lo más insospechadas"[267].

Espaliú se niega a estar obligado a callar su muerte. Si la sociedad pretendía relegarlo al hospital, compadeciéndose de su fatal destino, Espaliú optará por ocupar los centros de arte, las aulas de las universidades, los talleres de los centros, los museos y la propia calle.

"El sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí"[268].

2.4.1.5 Ruptura de límites.

"El individuo supuestamente sano que eras anteriormente, reconoce al enfermo actual que hay en ti y con el cual ha de convivir..."[269].

El sida es una enfermedad corporal, aunque tiene que enfrentarse a las continuas amenazas sociales. Es una enfermedad que ataca al sistema inmunológico del

---

[267]Ver "La fuerza del sida" op. cit. pág. 56.

[268]Pepe Espaliú, "Retrato del artista desahuciado", op. cit. pág. 15.

[269]Pepe Espaliú, entrevista realizada M. Sentis y B. Casani, op. cit. pág. 57.

cuerpo. Las defensas de nuestro organismo, cuya función es protegernos del desarrollo de virus, bacterias, etc., son destruidas. La enfermedad en general -y el sida en particular- viene a manifestar claramente el derrumbamiento de nuestras barreras, de nuestros propios límites. El cuerpo se presenta vulnerable y amenazado.

Estamos asistiendo a la mutación ideológica del cuerpo. Un organismo cambiante que intenta sobrevivir, hacerse hueco en una época dominada por el culto a un cuerpo falso, artificial y reconstruido. Una sociedad devota del cuerpo sano, limpio y con medidas pre-establecidas, al que ni siquiera se escucha. Porque el cuerpo debe permanecer en silencio, sin hacer el menor ruido ni movimiento. Sólo nos acercamos a él cuando intenta susurrarnos sus dolencias, cuando la enfermedad hace presencia. Lejos de pararnos a comprender sus peticiones, lo devolvemos al más profundo de los letargos por medio de toda clase de medicamentos:

"DUERME, amigo, duerme, / para no ver cómo "pequeña muerte
baila con Dios en la punta de mis dedos; / duerme, Gèrard, duerme,
mientras me quemo despacio / devorado en los fantasmas
que mi humo dibuja en el aire. / Duerme,
No te creas el día, / duerme"[270].

La veneración al cuerpo atlético, joven y sano es quizás aún más acentuada entre la minoría gay. En ella esta adoración queda entremezclada con la ruptura simbólica del arquetipo homosexual-femenino.

La presencia de la enfermedad viene a destruir -tanto en esta minoría como en el resto de la población- no sólo la consistencia de los límites, sino que hace caer y tambalearse incluso algunos de los pilares que fundamenta ciertas identidades y ciertas minorías.

---

[270]Pepe Espaliú, **En Estos cinco años**, op. cit. pág. 23.

A. Cardín nos decía que la cultura gay se basaba en ciertos comportamientos sexuales y estos quedan modificados con la aparición de la enfermedad. En cierto modo podríamos decir que el sida estaría atentando contra la identidad del individuo. Si una de las columnas que construyen la identidad gay se basa en ciertos hábitos, la modificación de éstos requerirá de una rápida respuesta y de la elaboración de unos nuevos fundamentos. De lo contrario una de las facetas de las identidades homosexuales[271] peligraría.

El sida impone -queramos o no- nuevos hábitos de comportamiento social, que cambian la forma de manifestarse del individuo en lo público.

También sabemos de la marginación a la que se sienten sometidos los enfermos de sida (sidosos o sidáticos) -no creemos necesario exponer ninguno de los nefastos ejemplos existentes-. Pero parecemos olvidar que esta enfermedad ya de por sí conlleva cierto cansancio y debilidad, reforzada por los efectos secundarios que produce la terapia seguida en España hasta hace poco del AZT[272]: vértigo e inseguridad. Estos síntomas los llevan a aumentar el sentimiento de incomunicación y aislamiento del entorno aún mayor. Un sentirse flotando en el mundo, creer que no tocan ni rozan el suelo o el exterior. Esta situación nos llevaría a reforzar los síntomas esquizofrénicos propios del individuo contemporáneo, que intenta defender sus límites del contacto y de la mirada de lo externo, y que pone de manifiesto la dificultad de la unión con el otro.

Esta es una de las claves para entender la serie *"Carrying"* (Il.19) -en la acción, un enfermo atraviesa la ciudad sin tocar el suelo; en las esculturas (Il.55), unos

---

[271]Conscientemente decimos identidades homosexuales, pues no existe un solo tipo de homosexualidad. Su propia idiosincrasia es plural y diversa. Ver **Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España**, op. cit.

[272]Terapia seguida en España hasta 1997, año en el que por fin se introdujo la combinación de varios fármacos, cuyos resultados estaban dando óptimos resultados hacía ya algunos años en otros países.

cuerpos pesados de hierro flotan en el aire-, *"Rumi"*, *"Luisa"* (Il.26), etc. donde podemos observar la altura que alcanzan las jaulas, la utilización de las muletas para no apoyarse en el suelo, o las alusiones al baile de los derviches giróvagos, que tiene como consecuencia una perdida de orientación y un sentimiento de levitación.

Además, el contacto con el enfermo no ha de entenderse como un riesgo para el individuo supuestamente sano, sino como una amenaza para el enfermo de sida, ya que sus defensas han sido debilitadas y que corren el riesgo de ser infectados por innumerables virus localizados en el supuesto organismo saludable.

Una idea la del contagio -que ya años atrás se presentaba en la homosexualidad considerada como una enfermedad que se contagiaba- que Espaliú adaptará a su discurso como estrategia de trabajo. Es decir, una de sus premisas será -como más adelante analizaremos- contagiar todos los ámbitos posibles de lo social (instituciones estatales, museos, festivales, etc.) como mecanismo en esta lucha contra la marginación y desde la enfermedad.

La demanda del enfermo de sida se debate entre la unión y separación con el otro. Aunque el contacto con el otro le haga infectarse con los virus que nuestro organismo a inmunodeprimido, Espaliú requiere la presencia de la ayuda y de la solidaridad. Frente al aislamiento propio del individuo él propone la fusión, la conexión, la dependencia, como vemos en la serie de dibujos de 1993 (Il.22-25): dos hombres unidos por el pene, dos muletas enganchadas por un cordón, dos telas de araña que comparten el mismo hilo, etc.

2.4.2 El sida en el arte: Propuestas artísticas desde la enfermedad.

El sida ejemplifica perfectamente la idea que tenemos de la enfermedad en nuestra época; corrobora el lugar de la enfermedad en el individuo contemporáneo: en

la naturaleza y en el resto de los seres.

S. Sontag[273] lo describe perfectamente: el sida es un invasor. Un agresor que lo transmite otro ser humano, luego ese ser humano -o grupo de seres- son portadores del invasor y por tanto son enemigos de la población: son lo otro.

Pensándolo de este modo, no resulta extraño que en las fronteras se pidan certificados médicos para no permitir que entre el enemigo. La otredad (los enemigos de la población) ha acogido a todo aquel que no sea blanco y heterosexual, a todo aquel que tome drogas o realice prácticas sexuales alejadas de las leyes establecidas.

La población tampoco hace una clara distinción entre estar infectado y estar enfermo. Al infectarse todavía no se está enfermo, han de pasar unos meses -e incluso años- hasta que la enfermedad se manifieste. Estar infectado sólo significa que el virus ha entrado en el organismo, del mismo modo que el resto de la población puede caer enferma, pues el cuerpo cobija y se infecta de cientos de virus y muchas infecciones cada día, sin que tengamos conocimiento de ello.

Son muchos los matices que la población ignora y sin embargo refuerzan la idea de aislamiento. Frente a ello nada mejor que deshacer este retraimiento con la necesidad y dependencia del otro. Es justamente en este sentido, en el que planteamos la incorporación de unos planteamientos sociales, en los que el cuestionamiento del concepto de individuo se convertirá en hilo conductor.

Espaliú propone un individuo unido al otro, ayudado, mantenido y definido en relación a los demás. Es éste el proyecto que subyace en la mayoría de las obras de los últimos años: la idea de la dependencia, de la necesidad o del aislamiento compartido.

---

[273]Ver, Susan Sontag **El sida y sus metáforas**, op. cit.

La podemos reconocer en las acciones *"Carrying"* (1992) (Il.19), donde un enfermo es sostenido y transportado literalmente por una pareja; en *"Luisa"* (1993) (Il.26), donde unos mismos hierros sirven para crear y componer dos jaulas unidas; *"Rumi"* (1993), donde el espacio individual que encierra cada una de las cuatro jaulas es compartido por las demás; en los *"Carrying"* escultóricos (1992) (Il.54), donde la idea de aislamiento queda definida por la cerrazón del espacio negro cegado al exterior, pero al que se unen unas barras que posibilitan ser transportado por los demás; en la serie de dibujos de 1993 (Il.23), donde las muletas se yuxtaponen, se unen, comparten el peso, o donde las siluetas de cuerpos quedan unidas por hilos o por alguno de sus miembros.

"El Sida me ha enseñado casi todo lo que sé sobre la rabia, miedo, verdad y amor. Para mi el Sida ha sido un regalo que, sin haberlo pedido me ha dado fuerza al quitarme la fuerza, me ha dado esperanza al destruir mis esperanzas, me ha hecho amar al quitarme mis amores y ha abierto mi vida al amenazarla gravemente"[274]

2.4.2.1 La identidad compartida: La necesidad y dependencia del otro.

"Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien"
Luis Cernuda.

Al proponer la dependencia del otro y la necesidad de compartir el aislamiento, no sólo se rompe la idea de individualidad, sino que se resuelve parte de la problemática de la identidad. Ésta sólo parece posible en el discurso de Espaliú en la idea de ayuda, de participación y de dualidad.

[274]Pepe Espaliú, entrevistado por Javier San-Martín, op. cit. pág. 15.

Entre los distintos ejemplos que nos ayudarían a comprender la utilización de la identidad compartida en sus propuestas, podríamos retomar en primer lugar la relación madre-hijo. La temática de la maternidad no es ajena a su discurso, la vinculación que existe entre ambos, en la que los cuerpos son compartidos, configurando uno sólo, enlaza perfectamente con nuestra idea.

Recordemos que este es un sentimiento experimentado por Espaliú, y que se presentaba como una de las causas de exclusión del mundo.

"... desde niño quise ser una simple prolongación de ella, miraba por sus ojos, tocaba con sus manos [...] Era un cubículo hermoso y cerrado rodeado de su aroma, de la suavidad de su piel, del calor de su voz, y de su extrañeza"[275].

En su obra *"Maternidad"* (1990) (II.28), se nos presenta una figura sentada, de la que podríamos decir que casi se metamorfosea en silla. Ésta aparece sin cabeza, sin rostro desmembrada por tanto de toda identificación. Sólo posee una cuerda, un hilo que le sale del pecho y que queda depositado y enrrollado -a modo de feto- en sus piernas. La identidad individual -negada al carecer de rostro- cede a favor de la unión y de la dependencia.

La identidad y el cuerpo compartido -manifiesto en esta temática- enlazaría también con el tipo de relación existente en el sadomasoquismo y la mística. Y es que el Cristianismo es uno de los fundadores de la convicción de la renuncia del yo, en favor de un yo compartido.

Otra de las imágenes utilizadas en sus propuestas para reflexionar sobre esta vía de supervivencia es la de los hermanos gemelos. Esta imaginería nos llevaría

[275]Pepe Espaliú, "Libro de Andrés", op. cit. pág. 96.

inevitablemente a la película *"Dead Ringers"* (Inseparables) de David Cronenberg[276]. El eje conductor en ella es la identidad compartida por dos hermanos gemelos que al separarse -dirá Espaliú- el sujeto resultante aparecerá desgarrado; un estado éste similar a su propia situación.

Un sólo cuerpo para dos vidas diferentes o dos cuerpos para una misma identidad, es la historia de estos hermanos; pero también era el caso de Juan y Jesús[277] o la imagen que articularía otras muchas obras donde la identidad compartida queda puesta de manifiesto en la utilización del doble.

Lo encontramos en *"La lealtad del verdugo"* (1986); en la serie sin título de 1990, donde aparecen los cuerpos de niñas superpuestos y sin cabeza (II.21); en algunas obras de las jaulas, *"Luisa" (II.26), "Para los que ya no viven en mi"*, etc.; en serie de dibujos de 1993 (II.23) donde las muletas o figuras humanas aparecen repetidas y unidas por una especie de cordón umbilical; en la instalación sin título de 1990 (II.44), donde dos cuerpos femeninos aparecen divididos y escindidos, colocados de espaldas (la parte frontal de su cuerpo no aparece) y suspendidos en el aire sobre los que una barra amenaza su estabilidad; en *"Alientо"* (1992), en los *"Carrying"* escultóricos (II.9), donde el doble queda situado tras un muro, como si de un espejo se tratase; en *"El hijo pródigo"* (1992), donde dos maletas quedan unidas y fusionadas (forma que se repetirá en la obra que realizó para el taller *"Lo que queda de la idea de Dios"* (1992) (II.34) donde presentó dos linternas soldadas, enfrentadas y proyectando la luz una sobre la otra), y un largo etcétera que englobaría tantas otras obras en las que un elemento es repetido como signo de perduración y amenaza.

---

[276]En la exposición realiza por el Museo de arte contemporáneo de Barcelona en 1997, junto a las obras expuestas se proyectaban un serie de películas que habían influenciado a Espaliú. Entre ella estaba "Dead Ringers" (Inseparables) de David Cronenberg.

[277]Nuevamente encontramos en uno de los escritos de Espaliú, un ejemplo claro de identidad compartida. Nos referimos en este caso al "Libro de Juan. Cuento del hijo pródigo", ver catálogo de la exposición realizada por la Junta de Andalucía, **Pepe Espaliú: 1986 - 1993**, op. cit. pág. 122.

"[...] Dos vigías custodian una herida de luz que sólo del dentro hacia fuera se hace, como flujo y reflujo de una misma manera y en absoluta quietud hablan del amor, porque ya no lo hacen, hablan de la esperanza, porque ya no la tienen; hablan de la vida porque ya no viven... y así uno junto al otro, hablándose sin mirarse, se inventan el alma [...]"[278].

También en este sentido podríamos rescatar la utilización de la sombra como presencia del doble. La sombra[279] nos llevaría nuevamente a las pinturas de los años ochenta (II.10), a la serie de dibujos del 1993 y a la serie *"Santos con sueño en perfil"* (1988) (II.27). Pero la dualidad aludida por la sombra aparece también en el reflejo. La repetición de la imagen la podemos encontrar en la acción *"Pedro"* (1992) (II.48) -realizada en la iglesia St. Paul´s de Londres para Edge'92- donde el agua desparramada por el suelo permitía aparecer el reflejo tanto de los cojines sobre escayola, como el reflejo invertido de las vidrieras de la propia iglesia, ofreciéndonos la visión de los santos bocabajo.

El reflejo también aparece como desencadenador de otra serie de obras -en este caso pictóricas- como *"Rey, dama, valet"* (1987), donde tres de los cuadros colocados en la parte superior poseen otros en la parte inferior que actúan a modo de reverberación: una figura femenina que en su parte inferior se metamorfosea en un extraño aparato genital con un sólo ovario, con una figura en forma de pene en su interior; una vasija se proyecta en formas ovaladas que nos aluden a extrañas formas orgánicas, etc.

El doble nos remite tanto a la idea de desdoblamiento del cuerpo como a la escisión del mismo, a la alteridad. El doble nos devuelve nuestra propia imagen, y con

---

[278]Pepe Espaliú, "Parábola del vigía", **En estos cinco años**, op. cit. págs. 82-83.

[279]La sombra, en cuanto que idea monocroma recortada sobre fondo, nos remite a Picabia. Pero también podemos encontrar conexiones con Le Groumellec y Daniel Tremblay, en cuanto al artificio del que es producto la pintura.

ella nuestro propio miedo, nuestro destino y nos hace observarnos. Pero éste trae también consigo la idea de muerte: el anuncio de nuestro final.

La imagen del doble y la repetición de elementos han sido utilizados desde los pueblos primitivos como medida de seguridad. La creación del doble como medida de protección, la clonación en definitiva. Aunque desconcemos si Espaliú tuvo en cuenta esta significación, también el retrovirus del sida sigue como estrategia convertirse en un doble del ADN del linfocito T4, ya que el ARN se transforma, copia la estructura genética de la célula en cuestión, llegando a confundirse con ella hasta llegar a dominar su propia información y funcionamiento.

Pero la convivencia de una dualidad bien podría ser entendida como la cohabitación entre contrarios que necesitan el uno de la existencia del otro para sobrevivir. Desde el psicoanálisis, Freud ya nos demostró que con frecuencia lo que se nos aparece como contrarios, en el inconsciente aparecen como un todo unido.

Esta idea de la convivencia de los contrarios fue puesta de manifiesto también por J. Beuys en las acciones donde intenta reconciliar simbólicamente "*lo intuitivo con lo racional, lo frío con lo caliente, el hombre y la naturaleza, lo masculino con lo femenino, lo orgánico con lo inorgánico, la tierra y el agua, la materia con la anti-materia, el tiempo con el no-tiempo*"[280]. Pero también en las obras de Espaliú los opuestos se encuentran, se definen mutuamente y se presentan inseparables de forma paradójica.

Desde la caída y la ascensión (serie de muletas de 1993 (Il.12)), el aislamiento y la comunicación (serie "*Carrying*" de 1992 (Il.9)), la inamovilidad y desplazamiento (acción "*Carrying*" de 1992 (Il.19)), lo orgánico y lo inorgánico ("*Aunque bajo el temor*" de 1990 (Il.40)), lo convexo y lo cóncavo (obras realizadas con caparazones

[280]Jorge López Anaya, op. cit. pág. 94.

de tortugas de 1989 (II.8)), hasta la ausencia y la presencia, el evidenciar y el insinuar, el dolor y el placer, lo sagrado y lo profano, lo divino y lo terrible. Sin olvidar incluso la utilización del blanco y negro a lo largo de toda su obra: los grafismos sobre superficies del papel, hierro esmaltado sobre paredes, máscaras sobre marcos, el algodón sobre la superficie esmaltadas, etc.

"Contradicción en la que intento dar a entender el eje principal en torno al cual gira mi trabajo"[281], por lo que no es de extrañar que Espaliú retomará la idea de los contrarios de Heráclito, para el taller realizado en Arteleku en el verano de 1992[282], titulado *"La voluntad residual. Parábolas del desenlace"*. Y es que en cierto modo su discurso artístico se convertirá en pura parábola, en cuanto que suceso fingido del que se deduce una enseñanza moral o una verdad importante.

Doble podríamos considerar también la utilización del nombre otorgado a la cosa, al objeto. Pero del mismo modo vimos cómo nombrar el mundo era una medida que asegura su dominio (la tradición occidental ha dotado de nombre incluso a aquello que desconoce como medida de seguridad).

En este sentido, podríamos encontrar una explicación al por qué la mayoría de la obras de Espaliú no poseen título: en cuento que el gesto de otorgar nombre simbolizaría un dominio y una imposición sobre el objeto, cuando sus propuestas requieren de la respuesta y de la implicación del espectador.

---

[281] Pepe Espaliú en **La creación artística como cuestionamiento**, op. cit. pág. 63.

[282] Para Heráclito (500 a.c.) todo es un continuo devenir, "todo cambia y nada permanece", pero esta transformación no es irracional ni caótica, según él respondía a un logos, una especie de leyes o razón intrínseca al devenir, que rige el universo en una lucha tensa de contrarios, pues todo existe en cuanto que posee contrario y posibilita la transformación. Todas las cosas se mueven y nada está quieto, y comparando las cosas existentes con la corriente de un río, sería imposible sumergirse dos veces en el mismo río.

2.4.2.2 El cuestionamiento de la individualidad.

"Todo hombre por el hecho de serlo está abierto a lo otro, a lo que él mismo (aún) no es, a lo trascendente, lo desconocido, el 'más', ya se entienda como lo divino, una divinidad, una simple capacidad de proyección o lo que fuere"[283].

Podríamos resumir la aparición de la identidad compartida diciendo que Espaliú pretende reconciliar al individuo contemporáneo con su otredad, que en su caso era la naturaleza y -sobre todo- el resto de seres que forman la especie humana, como única posibilidad de soportar la existencia. Una necesidad de la presencia del otro que paradójicamente surge ante la dificultad de relación del ser con su semejante.

Un ejemplo bastante claro lo encontramos nuevamente en las versiones de *"Carrying"* (1992) (Il.54-55). Tanto en las esculturas como en las acciones, el supuesto pasajero está literalmente en las manos y en los brazos del otro en su viaje.

Pero será en *"Autorretrato"* (1987) (Il.5) donde quedará aún mejor reflejado. En esta obra pictórica -sobre un fondo compuesto de cortinajes que remitirían a la idea de ilusión teatral- aparecen dos superficies recortadas en blanco de unas manos contrapuestas y enfrentadas. Sus gestos son conscientemente exagerados y artificiales, remitiéndonos a la idea de pose y de imagen congelada. Cada una contiene en su interior la mitad de una vasija rota, cuyos bordes coinciden con el perfil del rostro de Espaliú. Positivo y negativo de un rostro que permanece separado y escindido. Sólo la unión de ambas manos -que simbolizaría la ayuda-, la combinación de ambos cuerpos recompondrían y formarían la vasija. Pero a cambio el perfil del autor -la identidad- que se nos muestra en un principio escindida y rota, formada por los contrarios cóncavo-convexo, desaparecería. La reconstrucción del cuerpo requiere la pérdida de la individualidad. Espaliú se observa y se sabe un ser dual a la espera de

[283]Raimon Panikkar, "Religión y cuerpo", op. cit. pág. 16.

la unión con el otro.

Un propuesta que contrastará con las declaraciones realizadas al final de su vida donde Espaliú nos describe cómo realizaría su autorretrato: *"Si me obligaran a pintar mi autorretrato, entregaría una página en blanco. Creo que es lo más vital. Sobre un papel en blanco todo es posible, todo puede ser escrito. Me gustaría que lo que me queda de vida fuese así, como un papel en blanco sobre el cual se pueden trazar un sinfín de historias. Si tuviera la oportunidad de volver a dibujar mi vida, no rectificaría ni un trazo, volvería a repetir la andanza. Estoy feliz. Si hay algo de lo que estoy absolutamente orgulloso es de hacer lo que he hecho y de cómo lo he llevado adelante. Si tuviera la oportunidad de volver a trazar mi vida, seguiría siendo honesto conmigo mismo. Siempre hay que ser fiel a la verdad, aunque esta vaya variando conforme lo haces tú"*[284].

En realidad será la aparición del sida la que le ayude a definir este tipo de identidad compartida. En sus últimas propuestas sólo quedará definido en relación al otro. Ya no cabe pensarse dividido sino instaurar la unión: el deseo del otro[285]

La enfermedad corporal, forzándole a excluirse definitivamente del mundo, sólo logra provocar la reacción contraria: intentar generar en los demás un estado similar al que él experimenta; es decir, que el otro se identifique con él, se contagie.

Su estrategia consiste en liberar al individuo contemporáneo, no tanto de toda identidad como de las leyes impuestas. Espaliú propone un enfrentamiento directo a la identificación pre-establecida, un cuestionamiento del por qué hemos llegado a ser como somos. Por ello reflexiona sobre otro tipo de identidad. En ella la individualidad

---

[284]Pepe Espaliú en "Cinco años y un día" de Rafael Sierra, La Esfera suplemento de El Mundo, sábado, 15 de mayo de 1993, pág. 2.

[285]Bajo este lema "Thinking of you" se celebrará la muestra realizada en el Konstmuseum de Göteborg.

experimentaría el lugar del otro y se reconciliaría con sus orígenes.

En ese intento por reconciliar al individuo con la otredad [que al fin y al cabo sería la parte excindida por la tradición occidental, que con sus intentos por dominar y separarse de la naturaleza, mediante el posicionamiento racionalista y empiricista, no consigue sino crear un individuo escindido] una de las consecuencias aparentemente inmediatas sería la conquista de la armonía: la reconstrucción de la vasija.

Pero una armonía que ha de entenderse como la compensación de aquello que se necesita; una reconquista de la carencia y de la falta; una armonía que supondría un respeto y una reconciliación con el entorno y no su dominación; una solidaridad con el otro; un regreso de donde fuimos apartados.

Frente al tipo de relaciones hasta ahora expuestos (sadomasoquismo, maternidad, misticismo, etc.) en los que de la fusión se desprendía la supremacía de una de las dos partes (como en el caso de Jesús y Juan), o el abandono de la vida ante la búsqueda del otro; la armonía se propondría como un tipo de relación igualitaria.

Una relación semejante a la expuesta por Luce Irigaray[286] entre la mujer y el feto. El cuerpo de ésta, lejos de combatir con el nuevo organismo, favorece su desarrollo y permanencia. No se trata de una relación en la que la mujer se subordina a las exigencias del embrión ni intente dominarlo (aunque su cuerpo se defienda, y cree la placenta como barrera a sus ataques), sino de un respeto y tolerancia.

En sus propuestas podemos encontrar algunas alusiones a esta armonía: la utilización del número ocho -que simboliza la armonía universal- en la acción *"El Nido"* (1993) (II.15), en la que colocó una plataforma octagonal, a la que ascendió vestido con ocho prendas y sobre la que giró ocho veces durante ocho días

[286]Luce Irigaray propone una convivencia de respeto y no dominadora en "A propósito del orden materno", **Yo, tú, nosotras**, op. cit. pág. 35.

consecutivos; la sincronización presente en las acciones *"Este río es este río es este..."* (II.46) y *"Pissoir"*.

Pero este intento por conseguir la armonía también queda puesto de manifiesto en su intención por reconciliar al cuerpo con la enfermedad -y en consecuencia con la muerte-; en su deseo por acercar al excluido a lo social; por su aspiración de otorgarle la palabra al marginado; en la continua confrontación y unión de contrarios; o por intentar restituir lo temporal y el devenir en la fotografía, como lo demuestra en la acción *"Este río es este río es este..."* (II.46), en la que a la imagen congelada y extasiada -parada en el tiempo- se devuelve al fluir del agua, a la naturaleza y a su destino.

2.4.2.3 El reencuentro con lo excluido.

Espaliú busca la reconciliación con lo excluido, con lo diferente, lo olvidado y lo reprimido. Todo aquello que quedó relegado en el proceso de separación del ser.

Existen otros discursos que también nos muestran diversos mecanismos para romper con esta concepción de la individualidad. Entre ellos quisiéramos extraer el caso de Ana Mendieta, y más en concreto algunas de sus acciones *"Silueta Works in México"*, realizadas entre 1973-77. En ellas Mendieta intenta ocultarse en la superficie rugosa de un tronco, en el suelo entre las hiervas, o dejando su propia silueta en la tierra, su propia huella. No busca sino una identificación plena con el entorno, una ruptura de los límites corporales que la separan y la excluyen, y una reconciliación con un origen abolido por la tradición occidental.

Otro de los mecanismos mediante el cual el individuo contemporáneo puede quebrar y producir una abertura en el aislamiento que la razón occidental ha generado, desmenbrándolo de la naturaleza y del resto de la especie, podría ser a través de las

drogas. Éstas se presentarían como estrategia para romper los límites ideológicos impuestos, y más concretamente en el caso de los contornos de la percepción. Éstas producirían nuevas experiencias cognitivas y -en consecuencia- nuevos modos de experimentar el mundo, en términos ajenos a la realidad.

"Descubrir en un sueño químico
como la evidencia estalla
ahogándote en su eco
y como, la ciega materia
confunde tu brillo y la nada"[287].

Algo similar al proceso cognitivo de los alucinógenos sucede con los mass-media. Éstos nos están haciendo alejarnos de la naturaleza, percibiendo el mundo de modos inimaginables, hasta el punto que la naturaleza tiende a imitar a la cultura.

"Si con la multiplicación de las imágenes del mundo perdemos el 'sentido de la realidad', como se dice, no es a fin de cuentas una gran pérdida"[288].

Pero podemos encontrar en este mismo sentido otras vías dentro del discurso de Espaliú. Nos referimos a las prácticas religioso-espirituales. Para R. Panikkar la religión será *"aquel proyecto que intenta religar al hombre a toda la realidad para liberarlo de su solipsismo estableciendo vínculos liberadores, que empiezan consigo mismo"*[289]. Una *"religación"* que buscaría la fusión entre los seres de la misma especie y con la tierra -en cuanto que externa-; y que tendría por primera misión sanar la herida producida por la escisión entre alma y cuerpo.

---

[287]Pepe Espaliú, fragmento del poema publicado en la revista Spacio Umano, Marzo de 1987, pág. 102.

[288]G. Vattimo, op. cit. pág. 16.

[289]Raimon Panikkar, "Religión y cuerpo", op. cit. pág. 15.

Si es cierto que la religión juedo-cristiana favorece un acercamiento al otro, nos interesaría ahora resaltar la vía de los Sufís.

Se cuenta que Rumi queda perplejo al conocer a Shams al-Din, un derviche errante nativo de Tabriz y de origen artesano. Éste lo comparaba con la imagen perfecta del Divino Amado, cuyo gozoso amor que infunde produce una intensa mística con Dios. Ambos viven en el retiro una intensa aventura amorosa, comparable en las propuestas de Espaliú a la relación de Jesús y Juan. Totalmente ausentes del mundo exterior, en la que Rumi recitaba poesía.

Rumi dice de Shams al-Din que eclipsa al sol y la luna. Sultán Valad -hijo de Rumi- compara la absorbente comunión entre su padre y este "santo oculto" con el viaje de Moisés en compañía de Khadir -el misterioso guía que le condujo a la fuente de la Inmortalidad-. Pero los celos provocados en sus discípulos son la causa de su huida a Damasco. Hacia 1247 Rumi manda buscarlo, y tras una breve estancia desaparecerá sin volver a dejar rastro, supuestamente asesinado, bajo el conocimiento de los hijos de Rumi. Hecho tras el cual quedó irrecuperable, racionalmente hablando.

"Cuando un pez ha conocido el mar, ¿cómo regresará a la tierra?"[290]

Se dice que para simbolizar la pérdida y búsqueda de su amado, Rumi inventará la danza de sus derviches Mevlevis -orden que él mismo fundó en Konia-. Siendo en esos momentos de orgía mística, cuando Rumi improvisaba versos y largos poemas que sus discípulos recogieron, resultado del estado de trance -del mismo modo que Caín según los cuentos de Espaliú produjo pinturas, esculturas y poesía-. De este modo su poesía ha de entenderse como los despojos de su mente, hecho que le asemejaría a la producción de J. Beuys.

---

[290]Jalalud-Din Rumi, **El Masnavi. Las enseñanzas de Rumi**, Col. visión Libre, Dirigida por Carlos A. Pietschek, Edicomunicación, S.A., Barcelona, 1990, pág. 10.

Rumi -al igual que como veremos en Espaliú- desprecia su poesía en cuanto que obra residual de un proceso mental *"Por mí, no me importa nada la poesía, y no hay nada peor en mis ojos que ella"*[291].

Pero lo que en este momento nos interesa resaltar es la danza mística como modo de experimentar lo real, y la necesidad y dependencia del amado.

"Si a mi señor le place matarme, entregaré mi vida sin adversión, pues esta vida de alejamiento de él que estoy llevando ahora es lo mismo que la muerte, y librarme de ella sería la eterna felicidad. Regresaré a Bokhara y caeré a los pies de mi señor, y le diré, "¡Haz conmigo lo que quieras, pues no puedo resistir por más tiempo tu ausencia, y la vida o la muerte en tus manos es igual para mí!"[292]

Dependencia del amado similar a la que encontraremos en otro místico español: San Juan de la Cruz:

"Descubre tu presencia,
y mátame tu vista y hermosura.
Mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura"[293].

Si atendemos a las diferentes fases o vías que dentro de la mística se han analizado hasta la unión definitiva con Dios, podremos observar ciertos paralelismos con algunos aspectos ya comentados:

---

[291]Jalalud-Din Rumi, **El Masnavi,** op. cit. pág. 12.

[292]Jalalud-Din Rumi, **El Masnavi,** Historia XVII "El Vakil del Príncipe de Bokhara", op. cit. pág. 185.

[293]S. Juan de La Cruz, Cántico Espiritual, **Poemas de amor divino**, Ed. Mondadori, Madrid, 1999, pág. 15.

a) Vía o fase purgativa: sería el momento de desposesión y aislamiento del mundo. Se caracterizaría por la necesidad imperiosa del otro, motivada por su ausencia y por haber sido arrebatados de él. Este sería un estado similar al experimentado por Espaliú al sentirse excluido.

b) Vía o fase iluminativa: sería el momento en el que se experimenta el mundo ajeno a todo saber racional. Fase similar a la situación de la enfermedad social.

c) Vía o fase unitiva: sería el momento en el que la unión con el otro -en su caso con Dios- se da y en la que la individualidad queda relegada en favor de una dualidad. En nuestro caso serían las propuestas de dependencia del otro expuestas por Espaliú.

2.4.2.4 La experiencia artística como sistema de reconciliación.

Hablar de la enfermedad supone insertarse directamente en el espacio público, hacerse de los medios necesarios para planear estrategias que tengan como fin llegar al otro.

Es aquí donde la experiencia artística adquiere su verdadero papel. Si anteriormente habíamos dicho que la producción cultural -artística concretamente- se presentaban como la estrategia que le posibilitaría y le garantizaría la aparición de la identidad -en tanto que potenciaba la construcción del ser creador-, en las últimas propuestas la autoría quedaría compartida. En la producción de los noventa y sobre todo en las acciones, la creación será simbólicamente asumida también por el receptor. Éste tendrá la posibilidad de participar en primera persona en la obra. La experiencia artística definiría de este modo no sólo un sujeto creador, sino que facilitaría la aparición de seres creadores.

Al formar parte de la acción, los espectadores podrían identificarse con ella y con su autor. La obra aceptaría la réplica, la participación y la intervención del otro. De tal manera que la producción artística consolidaría la aparición de una identidad (identificación) compartida.

Las propuestas artísticas creadas desde la enfermedad corporal quedaran definidas como medios eficaces para inferir cambios en lo real, como verdaderas estrategias de cuestionamiento y como medios de comunicación. Pero no una comunicación como fin en sí misma, que implicaría simplemente la expresión de un enunciado sin esperar resultado alguno, sino comunicación con responsabilidad enunciativa que necesita saber de la respuesta del que escucha. Comunicación como relación dialéctica que busca provocar en lo real unas determinadas reacciones. Y lo real estaba formado para el individuo contemporáneo por el resto de individuos.

Con ello no se pretende una negación tajante del concepto de autor -hecho que desde el feminismo ya se había realizado- sino una modificación en los privilegios otorgados. Si el autor imponía su visión al receptor, ahora éste tiene la posibilidad de participar en la enunciación.

La creación definiría entonces no a un sujeto creador sino a creadores plurales. Éstos se convertirían en co-autores y en receptores de unos enunciados en los que han participado, posibilitando la identificación con lo expuesto y lo creado.

El hecho de que el espectador asuma comportamientos propios del autor, es una de las claves que encontramos en *The Carrying Society*[294]. En este grupo -formado por Espaliú- los receptores no sólo asumen la obra sino que son ellos los únicos que la realizan. El fin que se propone con ello -provocar en los demás un estado similar y promover una responsabilidad en lo social- se consigue. Los espectadores se

[294]En el apartado dedicado a las manifestaciones artísticas sobre sida en España se realiza un análisis más pormenorizado de este grupo.

identifican con la obra y con las propuestas del autor, apareciendo por tanto una identificación plural, una identidad compartida.

En sus propuestas anteriores podíamos analizar la convivencia de dos estadios. Espaliú se definía como aquel que se pronunciaba en sus obras, es decir, se precisaba en cuanto que autor. La creación se presentaba como mecanismo de supervivencia en el submundo que habitaba. Pero también Espaliú promovía el anonimato en sus obras como un mecanismo de defensa. Al no evidenciarse explícitamente en lo que uno hace -como afirmaba- se aseguraba la protección frente al exterior.

En cambio ahora, sólo en la asunción de la obra se presenta como sistema garante de identidad; No sólo por parte de una sola persona, lo cual nos llevaría a hablar de un yo, sino por parte de un colectivo, que nos permitiría decir nosotros.

En las anteriores propuestas la producción artística se presentaba como único lugar en el podría re-encontrarse, en el que identificarse. El arte se intuía como doble, como lugar donde observar su propia imagen. En las obras posteriores sigue dándose esta posibilidad, pero en esta ocasión la creación artística será el lugar de encuentro y de identificación de un número indeterminado de personas. El hecho de que el discurso construya al sujeto enunciante hará que Espaliú demande -junto con los participantes- este modelo de autoría.

"El sida ha introducido una nueva conciencia en los lenguajes artísticos, que durante los años 70 y 80 insistieron en utilizar códigos cada vez más herméticos, más fuera del mundo, una especie de onanismo absurdo, de falta de implicación social, de contacto con la vida"[295].

Pepe Espaliú en cierta medida no es ajeno totalmente a este cambio. Al

[295]Pepe Espaliú en "La fuerza del sida", op. cit. pág. 58.

contrario, Espaliú se convertirá en el ejemplo claro de esta metamorfosis de conciencia; pero ello no supondrá transformaciones en sus planteamientos. El verdadero cambio se produce a nivel de concienciación de algo sobre lo que ya venía reflexionando. Como él afirma, ahora *"mi hacer como artista tiene un sentido pleno..."*[296].

Si en sus anteriores propuestas la serie *"Santos"* (1988) (II.16) podría ser considerada como ejemplo de los consideraciones planteadas, en estas otras podría ser la acción *"Carrying"* (II.45) la que tendría en sí los principales presupuestos planteados.

Pero tanto en una como en otra la experiencia artística tendría varios aspectos en común:

a) La creación se presenta como estrategia de relación con lo real. En la primera serie se posibilita la instauración del submundo. Habría sido metáfora de la relación de un individuo con el mundo; y en su caso de la supervivencia en un mundo apartado. La creación artística se presentaba como la única vía de contacto con el exterior -que se le presenta incomprensible-.

Será en la segunda propuesta donde la experiencia artística posibilite llegar directamente a lo real, a la colectividad y provocar unas determinadas reacciones en ellos.

b) En ambas situaciones la enfermedad propicia la plataforma y el espacio adecuado para reflexionar sobre la construcción del individuo. La enfermedad ha de mostrarse, de tratarse y ha de ser llevada a todos los ámbitos para generar discurso y un mismo estado y sentimiento: el estar enfermo.

---

[296]Pepe Espaliú, "Retrato de un artista desahuciado" op. cit. pág. 15.

Un discurso en el que hacer comprender que todos somos enfermos, que ésta no es un estado en el que algo ha dejado de funcionar correctamente, sino que es condición inmanente al individuo estar enfermo. Uno no es diferente a los demás por su dolencia sino que, lejos de ser algo que nos separe y nos diferencie -pues ya hemos visto que son siempre los demás los que poseen la enfermedad-, nos une, nos identifica y nos hace iguales.

La enfermedad no es sólo individual, sino colectiva y social. Por ello es en el ámbito de lo público donde hay que tratarla: devolver a la sociedad aquello que ella ha producido. La enfermedad no es sólo orgánica, pues -la significación dada a cada dolencia por la sociedad- modifica la relación con los demás y nos obliga a adoptar nuevas pautas de comportamiento con el resto de seres y con lo externo.

Nos hemos acostumbrado a negar la enfermedad, como si con ello negáramos la muerte. Y negarle la enfermedad al cuerpo, -y no decimos al sujeto o al individuo- es ocultarlo y callarlo: es negar el propio cuerpo.

Luego *"¿quién sabe? Con la enfermedad, de un estado de no existencia el cuerpo empieza a existir"*[297]. El cuerpo tiende a representar la idea que de él tenemos, se deforma y se recompone para asemejarse a la imagen publicitaria donde el enfermo está excluido.

"Curiosamente, es a partir de algo tan terrible como ha sido la aparición de esta nueva enfermedad cuando ha surgido en nosotros esa nueva conciencia de cambiar el mundo"[298].

En un comienzo veíamos cómo la producción artística le servía de topera en un

---

[297]J. V. Aliaga y J.M.G. Cortés, **De Amor y de Rabia.** op. cit. págs. 297-298.

[298]Pepe Espaliú en la entrevista realizada por Javier San Martín, op. cit. págs. 4-7.

intento de alejamiento de la realidad. Pero en sus últimas manifestaciones las consideraciones al respecto son diferentes. Al intentar romper con el aislamiento del individuo, una de las consecuencias que traerá consigo será una ruptura del aislamiento del arte con la realidad. La reflexión artística ha de insertarse en lo real, en lo social.

"El artista es una paradoja, pues configura la mirada de los otros para continuar él mismo en una completa ceguera"[299].

[299]Pepe Espaliú, "Retrato del artista desahuciado", en **Estos cinco años**, op. cit. págs. 14-15.

2.5 LA ESCULTURA SOCIAL

"Ser hombre es, quiérase o no, vivir bajo el dominio de la política"[300].

Sin llegar en ningún momento a convertirse en un artista panfletario, es ahora cuando aparecen los primeros trazos con implicaciones sociales. Un arte social y político que se empapará de los planteamientos beuysianos, y estará en consonancia con las manifestaciones artísticas seguidas en EE.UU. frente al sida.

Si tratásemos de bucear en su obra para poder mostrar unos comienzos en esta nueva estrategia, no deberíamos detenernos en las primeras acciones realizadas ya en la década de los noventa. Tendríamos que adentrarnos hasta mediados de los ochenta para reencontrar las primeras claves de esta escultura social, e incluso si se quiere, hasta finales de la década de los setenta.

No debemos olvidar que si por algo se caracteriza la producción y los intereses de la mayoría de los jóvenes creadores españoles en estos años, es justamente por la falta de compromiso social, al menos aparentemente[301]. Frente a la politización del arte en las épocas anteriores su reacción quedará marcada por una aire frívolo y jovial, premeditadamente alejado de toda ideología. No se trata de una negación de las implicaciones sociales cuanto de una ausencia de los valores y los ideales precisos que los inciten hacia estos derroteros.

Manifestaciones como las realizadas por Espaliú: *"Para mi la práctica del arte*

---

[300] Ver catalogo de Joan Brossa, en la exposición realizada en La Máquina Española, Madrid, 1988.

[301] En el apartado dedicado al análisis de la situación española expondremos algunas de las causas de esta falta de compromiso social. Lo cierto es que en estos años se dieron cita una infinitud de tendencias que poco a poco encontrarían eco en las propuestas españolas.

es necesaria como práctica, no como función de lo social"[302]; contrastan con el interés demostrado hacia discursos internacionales con claros componentes políticos y sociales.

Por este motivo decimos que en realidad se trata de la primera evidenciación de unos planteamientos sociales que ya desde mediados de los ochenta conocía.

Este hecho vendrá nuevamente a poner de manifiesto que en la producción de Espaliú, muchas de las líneas desarrolladas posteriormente residían en su discurso durante los primeros años, aunque éstas no fueron apreciables externamente; permanecían ocultas, retenidas y silenciadas, pasando más tarde a articular y servir de plataforma para otras obras.

"*¿Hay algún tipo de arte que, consciente o inconsciente, no sea político, es decir, ideológico, al situarse en un contexto o negarlo?*"[303].

2.5.1 Las influencias de Joseph Beuys.

"*La vida no depende del arte, y eso lo sabemos todos, el arte no cura el sida, pero el arte si tiene que depender de la vida, ser su expresión y decirla. Este cambio del que hablo debe empezar por nosotros mismos dentro de una radical autoconciencia que nos revalide frente al mundo y nos reinvente como artistas*"[304].

En el número sexto de la revista Figura -presentada en el otoño de 1985- Espaliú realizará un dossier dedicado a Bernad Lamarche-Vadel. En él se publicarán

---

[302]Pepe Espaliú, "Negro sobre negro", op. cit. pág. 82.

[303]J.V. Aliaga, **De amor y de rabia**, op. cit. pág. 186.

[304]Pepe Espaliú, "El arte como acción", La esfera, op. cit. pág. 7.

unas entrevistas realizadas a Joseph Beuys en Agosto de 1979 y en Noviembre de 1984, respectivamente[305]. Este dossier no tendría nada más en particular, si no fuera por que en él encontramos ya algunas de las claves que posteriormente utilizará Espaliú para sus propuestas sociales.

Sin tratar de establecer un inventario de las influencias más decisivas de Beuys, diremos que ante todo Espaliú se nutre de la idea de escultura social propuesta por él. Una concepción artística donde no se establece separación alguna entre el arte y la vida, donde la creación sirve de medio y de vehículo -como muestra la obra *"Is it about a bicycle?"*- para la reflexión sobre aspectos tan aparentemente diferentes como: la economía, la política, la antropología, la historia o la cultura. Pues Beuys no concibe su trabajo como obras de arte, sino que es a través de lo visible y lo racional -propio del pensamiento occidental contemporáneo- el modo en el que su obra es asimilada como obra de arte.

Es sobre todo este sentimiento el que Espaliú rescatará: la utilización de la experiencia artística como medio de intervenir en la sociedad, como modo de *"apelar al impulso de libertad del hombre para transformar la sociedad, la totalidad de la sociedad, el mundo"*[306]. El arte es un medio, un vehículo de acción en el que el apego tradicional a la apariencia formal desaparece, en favor de la utilización de la palabra o de la reflexión.

Aunque el desapego formal no es nuevo en el discurso de Espaliú, pues ya desde mediados de los ochenta -tanto G. Paneque como él- pone de manifiesto que la pintura -lenguaje utilizado en esos momentos- es simplemente un medio para mostrar

---

[305]Ver Dossier compuesto por "Decir de Lamarche-vadel", "Joseph Beuys", "Entrevista a Joseph Beuys" y "Is it about a bicycle? (Vechicle art). Entrevista a Joseph Beuys", en Rev. Figura, nº6, Otoño de 1985, págs. 103-119. Este dossier fue realizado tras conocer Espaliú las entrevistas en el catálogo que la galería Beaubourg de París realizó a principios de 1985.

[306]Harald Szeeman, Catálogo de J. Beuys, Museo centro de Arte Reina Sofía, Marzo-Junio, 1994, pág. 8.

una visión del mundo: *"la obra es tan sólo el soporte de una forma de pensamiento"*[307]; si es cierto que la concepción del arte como vehículo de interacción es ahora cuando se lleva en sus acciones hasta sus últimas consecuencias.

Tanto en Beuys como en Espaliú -salvando las diferencias- al hablar de la escultura social no podemos retenernos sólo en los objetos producidos como consecuencia de las acciones. El termino escultura social implica acercarse a todas y cada una de las manifestaciones provocadas, mediante las cuales se ha intentado llegar al fin pretendido. Un objetivo que en el caso de Espaliú no es otro sino el intento por intervenir en lo social, en su entorno y por provocar en los demás un estado reflexivo en torno a la problemática de la enfermedad.

Al referirnos a la escultura social no deberíamos imaginar que nos encontraremos sólo con una obra física. La belleza formal no es sino una característica implícita en todo residuo y en todo resto -que serían los objetos-.

Para Beuys -quien se resiste a interpretar su trabajo como un lenguaje simbólico[308]- tanto los grupos, los talleres, como los partidos creados por él, han de entenderse como figuras a través de las cuales intenta esculpir. Por ello en el caso de Espaliú, desde la inclusión del sida en sus propuestas, deberíamos considerar cada una de las manifestaciones, cada curso impartido, cada expresión pública, cada grupo formado, como parte de este discurso mayor.

Con lo expuesto anteriormente no tratamos de decir que en Espaliú se perciba un desapego del objeto. Pero lo que reclamamos -aunque desde el comienzo del trabajo indicamos la importancia que objeto posee en nuestra experiencia artística- es la

---

[307]Guillermo Paneque en "Guillermo Paneque: Mi obra es sólo el soporte de un tipo de pensamiento", de Sergio Vila San Juan, en La Vanguardia, 27 de abril, 1988, pág. 39.

[308]H. Szeeman, op. cit. pág. 10.

atención sobre otras manifestaciones no tenidas en cuenta, y que desde los primeros párrafos de esta investigación venimos reclamando. Es decir, considerar las manifestaciones, las declaraciones, las acciones extra-artísticas, etc. como parte integrante del discurso artístico.

En la experiencia artística de Espaliú resulta bastante complejo superar el objeto físico. Si por una parte la escultura social nos facilita el camino de desapego objetual, por otra es sólo a través de la formalización de éste como Espaliú propone la identificación. Pues aunque sus propósitos se alejen cada vez más del perfeccionamiento técnico, la presencia del resto objetual sigue siendo parte necesaria e imprescindible para facilitar el reconocimiento; incluso posee versiones objetuales de las acciones efímeras (*"Carrying" (Il.19), "El Nido" (Il.15), "Pissoir"*, etc.).

La única modificación que se observa en su discurso se referirá a la estrategia a seguir. Ésta se basará en el acceso a la palabra negada al excluido y al marginado, y se definirá en el poder otorgado al discurso como modo de manifestación en el espacio colectivo: en lo público.

La escultura social partirá de un principio básico: el artista se reconoce como individuo en la sociedad, perteneciente a una población.

Pero esta premisa tan básica no siempre existió en el caso de Espaliú. Solo ahora demanadará una inserción en la colectividad. Una vuelta a la superficie, en cuanto que reconoce que el ser y sus dolencias son producto de la sociedad.

Si ésta se presenta como causa última de su situación de exclusión y de su malestar, será hacia la modificación de sus fundamentos a donde destinará sus energías. Si no es la enfermedad, sino su significación pública la que provoca un no reconocimiento en sus modelos religiosos, políticos o publicitarios, será la esfera pública la que se convertirá en objeto de reflexión.

Y para promover estas transformaciones, para introducirse en el espacio público -como si de un virus infeccioso se tratara- nada mejor que infiltrarse en las arterias principales: los medios de comunicación.

Ávidos de información, los medios de masas se presentan como una excelente abertura. De los espacios finales reservados a la cultura, Espaliú saltará a primera página. Poco a poco sus manifestaciones públicas, no sólo se suceden y aumentan, sino que se tienen en cuenta como parte fundamental del proceso artístico.

El acceso al espacio público le permite hablar en primera persona y no a través de otros, pues ello seguiría indicando la negación de la palabra. Sus declaraciones no tienen como fin último imponer y dirigir la mirada de los demás, sino crear los mecanismos necesarios para que los otros cuestionen la estructura social.

Como afirmara Foucault *"el trabajo del intelectual no consiste en modelar la voluntad política de los demás; estriba más bien en cuestionar, a través de los análisis que lleva a cabo en terrenos que le son propios, las evidencias y los postulados, en sacudir los hábitos, las formas de actuar y de pensar, en disipar las familiaridades admitidas, en retomar la medida de las reglas y de las instituciones y a partir de esta re-problematización (en la que desarrolla su oficio específico de intelectual) participar en la formación de una voluntad política (en la que tiene la posibilidad de desempeñar su papel de ciudadano)"*[309].

Estas premisas las encontramos en J. Beuys, para quien *"pensar es escultura"*. Lo social se convierte en la materia con la que trabajar, en cuanto que realidad, visible o invisible.

Por estos motivos J. Beuys propone la superación del arte, reducido a variantes

[309]M. Foucault, **La Hermenéutica del sujeto**, op. cit. pág. 9.

estéticas. Pero también la superación de la política, disminuida al control social de un determinado sistema ideológico. Ambas concepciones encerrarían la supremacía de un único punto de vista independiente de los demás. El objetivo de transformación social requiere de la puesta en cuestión de todos aquellos niveles que conforman la sociedad. Una transformación artística desligada de lo político se convertiría en mera nota a pie de página.

El ejemplo más evidente de la importancia de la evidenciación en el medio público, lo encontramos en la infraestructura necesaria para *"Carrying"* (II.19) -realizada el día 1 de diciembre de 1992-. A la realización de la propuesta artística se le sumaría la producción de camisetas, de panfletos, de carteles, de ruedas de prensa, etc.

Creemos -sin miedo a equivocarnos- que esta obra puede ser la acción artística que más difusión obtuvo en los medios de comunicación en las últimas décadas en España. Televisiones nacionales y regionales le dedicaron espacios exclusivos, los periódicos se hicieron eco en numerosas páginas.

A partir de ahí Espaliú conseguiría abrir un debate en torno a la enfermedad y su problemática[310].

Es justamente en esta fusión donde alcanzan sentido las demandas sociales realizadas en el discurso de Espaliú. Cada una de las denuncias y de las peticiones que realiza, han de entenderse también como parte de sus objetivos, y por tanto pertenecientes a su discurso artístico. Ahora ya no es posible plantear una separación entre arte y vida cuando las demandas son sociales. Son sus problemas en cuanto que

[310]"Es necesario estar en portada y olvidarnos del habitual e inoperante lugar que nos ha sido asignado en secciones de cultura siempre perdidas en secciones de periódicos y revistas, lo que evidencia a todas luces cómo nuestra actividad se ha ido desplazando (...) quedando reducida a una triste conversación entre "especialistas" sin ninguna conexión con lo que es y lo que pasa." Pepe Espaliú en "El arte como acción", op. cit. 28 de noviembre de 1992.

individuo enfermo y marginado los que fundamenta su discurso; y es la experiencia artística el medio por el cual efectúa sus demandas. *"Por una vez, tu arte y tu vida son una misma cosa"*[311].

El objetivo de sus acciones -como dijimos- no es la comunicación. Sus obras se convierten en mensajes en cuanto que permiten la reflexión del receptor. Las acciones realizadas tienen una voluntad terapéutica. Pero no sólo para el autor como modo de manifestar y despojarse de sus miedos, sino en cuanto que están orientadas a una sociedad espiritualmente enferma y se pretende una transformación en ella.

Este sentido chamánico y de sanador, fue uno de los argumentos por los que participaría en *"Rites of passage"*[312], junto a J. Beuys, R. Gober, Jana Sterbak, Louise Bourgeois, etc. Una muestra que giraba en torno a las ceremonias que marcan momentos decisivos en las vidas -a nivel individual y colectivo-. En ella se pondría de manifiesto la necesidad de una transformación, en la que los artistas se presentan como encargados de preparar el tránsito.

Por ello sus acciones artísticas podrían ser entendidas como rituales artísticos, en cuanto que precisan de la transformación del espectador, de su disposición activa y de su deseo de implicación y contagio.

"Estamos en un estado de emergencia. El artista en esta crisis tiene el deber de actuar. Sabes que tu acción puede contribuir a cambiar las condiciones en que la estructura social agrede al enfermo de sida... ¡Hazlo! Creo, como Beuys, en un arte concebido como utopía concreta"[313]

---

[311]Pepe Espaliú en la entrevista realizada por J.M. Fajardo, op. cit. pág. 140.

[312]Ver catálogo de la exposición **Rites of passage: Art for the End of the Century.** Tate Gallery, London, 1995, comisariada por Stuard Gordon y Frances Morris.

[313]Pepe Espaliú, "El arte como acción", op. cit. pág. 7

La problemática de la enfermedad y de la muerte tenía un lugar primordial también en el discurso de Beuys. Desde la presencia de la sangre, las prótesis, las cruces, los animales muertos o el predominio del negro, de los grises, y del color sanguinolento de los coágulos, etc. Unas tonalidades que encontraremos repetidas en las obras de Espaliú; desde la utilización del blanco sobre el negro hasta el los tonos tierra y rojizos predominantes en sus comienzos.

Al analizar algunas de las influencias de J. Beuys también encontramos una clara discrepancia. Mientras que Beuys entiende rotundamente que sus creaciones pueden ser entendidas como autorretratos -*"el retrato de un conjunto de ideas que son mías, pero en las que participa muchos individuos entre los cuales no soy más que un actor"*[314]- Espaliú se debate en sus acciones entre el singular y el plural.

Si en los comienzos sólo la justificación singular permitirá una reconciliación con el objeto externo, en las obras de los años noventa necesitará del plural como medida de identificación. En estos momentos adquiere importancia la idea de colectivo en la que el receptor adopta el papel de ejecutor. Sin embargo a la acción *"Carrying. Una acción en el sida"* -utilizado en el taller realizado en Arteleku en septiembre de 1992- se le añadirá *"Una acción de Pepe Espaliú"* al ser realizada en Madrid en diciembre[315]; cuando en realidad esta acción debería de considerarse producida ya por *The carrying society* -grupo fundado anteriormente y promotor de la acción-.

Si en cierto modo este hecho nos evidencia resquicios de una posible jerarquización, sobre todo vendrá a poner de manifiesto la necesidad de enfatizar la presencia del enfermo de sida como argumento unificador de la obra. Como dirá

---

[314]B. Lamarche-Vadel, Rev. Figura, nº6, op. cit. pág. 120.

[315]Para esta consideración no sólo nos referimos al título, sino que recogemos algunos de los problemas que existieron en la realización de esta acción en Madrid, según algunos de sus participantes.

Espaliú: *"No me siento protagonista, sino generador de una acción"*[316].

2.5.2 Presencia de otras influencias.

Si la importancia J. Beuys es fundamental para entender las propuestas de Espaliú, no quisiéramos olvidar que también incidieron en su discurso otros planteamientos y autores.

Serán numerosas las relaciones con artistas de un marcado carácter político, y abundantes los grupos activistas con los que en la década de los noventa entrará en contacto en New York[317].

Entre todos ellos podríamos señalar la influencia de Joan Brossa en los comienzos de su producción. Aunque sus resonancias son menos decisivas que las mostradas en J. Beuys, ambas se caracterizarán por ser los primeros vestigios de implicaciones sociales y por la prontitud con la que aparecen en su discurso.

A finales de la década de los años setenta será cuando Espaliú conozca la producción de Brossa. En una Barcelona marcada por un ambiente de cambio político, económico y social, que en aquellos años vivía España. Una metamorfosis que no sólo se venía deseando, sino que se venía fraguando en el caso de Barcelona, una ciudad en contacto con lo que ocurría fuera de las fronteras españolas.

Ésta era en palabras de Espaliú una ciudad de euforia, *"una euforia que hoy ya ha terminado, a sabiendas que muy pronto todo volvería al orden de siempre, y que,*

---

[316]Pepe Espaliú entrevistado por Margot Molina en "Espaliú Plural", Rev. Guía, nº 18, febrero-marzo, 1993, pág. 46.

[317]En 1989 Espaliú se instalará en New York gracias a la concesión de una beca por parte del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano, para estudios en el extranjero.

Franco muerto, una nueva idea de país, y de Estado, haría todo cambiar. Pero también las ilusiones. Un país de ilusión es siempre mejor que un país de 'Realidades'. Eran días en la calle, discusiones interminables, hasta horas imposibles en bares que no cerraban al calor de un café y una ensaimada, intentando cambiar el mundo, como si eso nos compitiera. De eso nos hemos dado cuen... ego mucho más tarde"[318]. No es de extrañar -teniendo en cuenta este ambiente politizado que existía en Barcelona- que Espaliú afirme que conoció antes al activista político, al defensor de los derechos humanos y del catalanismo que al Brossa artista[319].

Por este motivo Espaliú verá siempre en la obra de Brossa, no sólo un residuo político, sino una fusión entre sus demandas sociales y sus propuestas artísticas.

Bajo estas circunstancias tomará contacto con Brossa, por quien sentirá una gran admiración el resto de su vida, recalcada en la exposición organizada en la galería La Máquina Española[320] en 1988.

Brossa le aportará sin duda la capacidad que la experiencia artística proporciona para ocultar e insinuar determinados conceptos, la relación existente entre la demandas sociales y las propuestas artísticas y la capacidad subversiva del arte como sistema para intervenir en lo real, sin llegar a convertirse en un artista panfletario.

"Un arte, una literatura panfletarios sin más, pasan de moda cuando los hechos que los motivan dejan de ser vigentes"[321].

---

[318]Pepe Espaliú, "Libro de Andrés", op. cit. págs. 97-98.

[319]Ver catálogo de La Máquina Española. op. cit.

[320]Ibidem.

[321]Ver entrevista realizada por Pepe Espaliú a J. Brossa en el catálogo de la exposición de La Máquina Española, op. cit.

Esta capacidad del arte para incidir en lo real aparecerá -algunos años más tarde- en otro de los grupos por los que Espaliú sintió especial interés. En su estancia en París re-encontrará en el grupo *Support-Surface*[322] este sentimiento de transformación. Pero la aportación más interesante de esta corriente sería proponer una reconciliación con la pintura como método válido para interceder en las estructuras de lo real.

Junto a estas apariciones puntuales la huella decisiva será la dejada por el grupo estadounidense Act Up en la lucha del sida -el caso que más nos ayudará a entender sus acciones-.

Espaliú tomará contacto con el grupo Act Up *(Aids Coalition to Unleash Power)* -y en especial con Jon Greenbergm- a partir del conocimiento de su enfermedad en New York.

Act Up es una organización de carácter político, cuyo objetivo principal es *"acabar con la crisis del sida"*[323]. Para ello sus esfuerzos se centrarán en sacar a la luz el problema de la enfermedad, forzando a las autoridades a tomar las medidas necesarias para mitigar el estado psicológico de crisis que el sida causa, y romper con la imagen pública de la enfermedad.

Las manifestaciones serán los mecanismos a través de los cuales encauzarán sus peticiones. Éstas funcionan promovidas por dos clases de objetivos. Los objetivos externos persiguen alcanzar la máxima difusión en los medios de información. Para conseguirlo, siguen determinadas estrategias que consisten en intentar incurrir en algún aspecto ilegal para así poder ser detenidos. La infracción de la ley es un aspecto

---

[322]Ver catálogo **Los años Supports Surfaces en la colección del Centre Georges Pompidou**, Galería Nacional de Jau de Paume, Centro Cultural Conde Duque, octubre-diciembre, Madrid, 1998.

[323]Ver dossier de "Carrying", realizado en Madrid, 1 de diciembre de 1992, pág. 12-18.

importante en sus procesos, ya que -como el propio nombre indica- tratan de ser molestos e incómodos para las autoridades; dándoles la oportunidad de reprimirlos y detenerlos, ya que de otro modo no hubieran podido hacerlo por miedo a la reacción pública. De este modo del poco interés de los mass-media por una manifestación se pasará al entusiasmo de los medios de comunicación por la infracción legal y la reacción estatal.

Los objetivos internos consisten en proporcionar a las personas las estructuras y las oportunidades necesarias para salvar el miedo, expresar públicamente la furia y lograr "apoderamiento"[324]. Las manifestaciones se conciben como una especie de terapia, donde intentan liberar al participante de su furia y de sus fantasmas.

Pero también tienen como propósitos reunirse con las autoridades en diferentes comisiones e informar a la población sobre los acuerdos y decisiones tomadas por el estado. Y junto a las manifestaciones, también deberíamos destacar el Proyecto de Tratamientos Alternativos[325], que tiene como objetivos atender e intentar financiar los estudios de terapias para el sida.

J. Greenberg afirma que Act Up actúa siguiendo los parámetros estructurales del espectáculo y del teatro. Se necesita de la difusión informativa, de un colectivo numeroso, de un proceso laborioso de preparación (captación de fondos, reuniones, materiales, etc.), pero el público sólo verá el resultado final: la función.

De nuevo será la acción *"Carrying"* (II.19) y los trabajos del grupo *The*

[324]Jon Greenberg explica que este término viene a significar una toma de poder por parte del participante, no un poder sobre si mismo o sobre los demás, sino en el sentido de hacer ver al participante que puede conseguir unos objetivos por medio del colectivo. Uno de los objetivos principales es enfrentarse al miedo. Ver dossier de "Carrying", op. cit.

[325]En 1999 se han creado el I Premio "Pepe Espaliú" sobre investigación del sida, cuyos objetivos principales son el reconocimiento de la labor realizada por distintos estamentos o instituciones en la propuesta de proyectos y experiencias en torno a la prevención del sida, así como intentar su máxima difusión. Con lo que estaríamos en una clara referencia a los planteamientos alternativos de Act Up.

Carrying Society donde encontraremos los ecos de las manifestaciones de Act Up.

Si en Beuys encontrábamos unas influencias más conceptuales e ideológicas que fundamentarían sus propuestas, en Act Up hayamos unas influencias más formales y procesuales.

Este tipo de manifestaciones requieren de la colaboración de numerosos individuos, de la creación de unos ideales y unos objetivos conjuntos, etc. Pero este tipo de activismo -propio de la década de los noventa- choca de lleno con el aislamiento e individualidad defendidos en la década pasada. Sobre todo en el terreno artístico donde el concepto de genialidad parecía volver a implantarse, que combinado con el nomadismo, la ausencia de prejuicios, etc. daría como resultado unos discursos subjetivos y personales.

"El concepto de movilización tuvo una enorme importancia en los años 60 y 70, pero en los 80 la perdió completamente. En la década pasada ha habido entre todos nosotros una especie de descrédito absoluto respecto a la posibilidad de que desde la calle se podrían conseguir cosas"[326].

Máxime en España donde la despolitización del arte supuso un abandono de todo tipo de intereses colectivos. Por ello, el caso de Espaliú vendrá a poner de manifiesto este nuevo sentir, en el que arte y sociedad volverán a vincularse públicamente. No se trata de una nueva categoría dentro de la experiencia artística sino de una concienciación de que toda experiencia artística se inserta en la práctica social y como tal posee una dimensión política.

La idea de un arte despolitizado y fuera del espacio de lo social no lleva sino

[326]Ver entrevista de Pepe Espaliú realizada por Carlos Jiménez, op. cit. 6 de diciembre de 1992.

al ensimismamiento individual y a la perduración de una serie de principios excluyentes[327]: autonomía y universalidad del arte, genialidad del artista, etc., que hace que el artista sólo realice reclamaciones de su ámbito, pues éste se siente desvinculado de las problemáticas contemporáneas y preocupado sólo en aspectos estéticos -por supuesto ahistóricos-. Todo ello convierte la voz artística en ilegítima para solicitar cambios sociales.

2.5.3 Análisis de las acciones realizadas.

"Beuys decía que el artista sólo puede actuar a partir del punto en el que se encuentra, a partir de premisas que sean las suyas y en los ámbitos que han generado la situación... Ese punto o lugar es para muchos de nosotros hoy el sida; somos ante y sobre todo afectados por el VHI, y toda nuestra vida está condicionada y determinada por ese hecho"[328].

Realicemos un análisis en el que podamos ver de qué modo son llevadas a la práctica estas demandas sociales, centrándonos exclusivamente en las acciones públicas.

Comenzaremos por señalar la existencia de una serie de acciones realizadas en Barcelona a finales de la década de los setenta. En ellas merece la pena observar cómo algunos de los recursos utilizados serán desarrollados y constantes en la producción posterior, por lo que estas propuestas evidencian nuevamente la existencia de implicaciones sociales desde sus comienzos.

Éstas acciones fueron realizadas al integrarse en el grupo de artistas del distrito

---

[327]Ver M. Expósito "Algunas reflexiones a propósito del par arte (vs.) poder", Boletín del Museo d´Art de Girona, nº 27, invierno, 1997, pág. 3.

[328]Pepe Espaliú, "El arte como acción", op. cit. pág. 7.

V de Barcelona. De algunas de ellas tan sólo conocemos -al igual que sucede con parte de la producción de esta época- la documentación fotográfica y en otras es la propia fotografía la que es manipulada. Esta carpeta fotográfica fue presentada en la exposición que el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona le dedicó en 1997[329]. La carpeta de acciones públicas no sólo pone de manifiesto el interés de Pepe Espaliú por la experiencia artística social, sino que deja constancia de su hacer artístico mucho antes de lo que hasta hace poco se pensaba.

Tenemos que pensar que estas experiencias públicas en torno a la intervención espacial a finales de los setenta se realizaron en Barcelona. Quizás el único lugar -junto al foco de Madrid- donde estas acciones -con claras influencias de las tendencias internacionales- eran posibles.

Nos referimos a la importancia que el arte Conceptual tuvo en Barcelona; donde ya en los setenta se realizaron los primeros contactos con artistas conceptuales -como ocurrió con la obra de Kosuth- y donde destacaría el grupo Treball, Balcells, etc.

Las obras presentadas en esta carpeta pueden ser analizadas en tres tipos: fotografías para proyectos, fotografías manipuladas y fotografías documentales de acciones realizadas.

a) Como decimos, una parte de ella podrían ser entendidas a modo de proyectos. Aunque desconocemos en realidad si llegaron a realizarse, en éstos existen

[329]Quisiéramos aclarar que el dossier fotográfico presentado en la exposición que el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) le dedicó a finales de 1996 a Espaliú, nos muestra algunas de las primeras experiencias que Espaliú realizó a finales de los setenta en Barcelona. El interés que estas obras posee es mostrar cómo Espaliú venía interesándose desde estos años por la experiencia artística y mostrar de qué modo fueron numerosos los caminos que trabajó.

Este dossier ha adquirido quizás una importancia excesiva. Si es cierto que nos muestra pequeños gestos plásticos que más tarde Espaliú utilizará en otros trabajos -nos referimos sobre todo a las costuras- su valor no se excede mucho más. Esta carpeta fotográfica -que pertenecía a la familia- fue rescatada por el galerista José Cobo, que junto a la comisaria de la exposición, Gloria Picazo, la presentaron por vez primera en esta exposición.

unos trazados para intervenir el espacio público. Este es el caso de la serie fotográfica sobre ventanas, en las que aparecen impresiones gráficas superpuestas e indicaciones de manipulaciones cromáticas. Son transformaciones formales de las fachadas y de sus vanos (Il.60).

Si tratamos de identificarlas con la lectura que venimos haciendo, estas imágenes son diseños de transformación de las aberturas al exterior de un espacio privado. La fachada como máscara que encierra y esconde un espacio traumático.

b) El segundo tipo consistirá en una serie de imágenes manipuladas. En ellas -como en las anteriores- las fachadas serán los espacios fotografiados, apareciendo algunos de los recursos que más tarde hallaremos en sus dibujos y esculturas, hasta formar parte de su vocabulario. Nos referimos a las costuras, que en esta propuesta coinciden con los diferentes espacios de la fachada lateral de la iglesia de San Agustín Nou (Il.60).

Las portadas de los edificios son tratadas del mismo modo que el espacio corporal. Éstas son las zonas identificativas de espacios interiores escindidos y malheridos, como rostros cicatrizados y reconstruidos a base de costuras y de remiendos.

c) Las fotografías que hacen referencia a dos acciones públicas. En la primera de ellas aparece un rastro de materia -¿orgánica?- que asciende por una escalera. Este residuo está colocado justamente en la línea divisoria de la misma. Aunque no se aprecia claramente el material utilizado -podría tratarse perfectamente de cera o parafina-, está dispuesto como si de una secreción corporal se tratase; práctica que encontrará resonancias con algunos de los planteamientos que posteriormente trabajaría Espaliú. Los despojos corporales se funden en la arquitectura como si se tratase de un intento por relacionarlos: la arquitectura como residuo de la existencia del ser.

En la segunda acción Espaliú colocaría en una callejuela estrecha de Barcelona (II.38), dos cúmulos de esponjas alargadas y enfrentadas entre sí. Su forma totalmente orgánica -como si se tratase de tentáculos- obligará al paseante a rozarse con ellas, a acariciarse y a entrar en contacto. De lo contrario el visitante tendría que modificar su rumbo y su conducta; afectando directamente al distanciamiento requerido por el individuo contemporáneo.

Desde la realización de estas propuestas, tendremos que esperar hasta la década de los noventa para volver a encontrarnos con acciones en el entorno público.

En esta relación de acciones trataremos de incidir en las características principales que componen cada una de ella: el modo de llevarlas a cabo, los recursos utilizados, etc.; atendiendo a su vez a las resonancias significativas que las obras poseen. Uniremos el contenido propuesto por Espaliú con la lectura y la interpretación que en nuestro recorrido obtendrían.

En el taller realizado en Arteleku -bajo el título *"La voluntad residual. Parábolas del desenlace"*[330]- Espaliú junto a alumnos e invitados -entre los que se hallaban J.L. Brea, M. Clot, A. Searle, C. Iglesias, J. Muñoz, F. Guzmán, etc.- proponen y realizan tres acciones diferentes como resultado de las reflexiones del taller. Éstas habían girado en torno al concepto de *"resto"* como paradigma sobre el que producir; por ello éste articulará y subyacerá en las tres acciones:

a) La primera de las propuestas concebidas fue: *"Este río es este río es este..."*[331] (II.46). Fue realizada en julio de 1992 en el río Urumea junto al recinto de Arteleku. La acción trata de metaforizar -según Espaliú- el interrogante de "qué

[330]Ver dossier realizado por Arteleku, op. cit.

[331]En esta acción participaría junto a Espaliú: Juan Albín, Ander AlKorta, Mª José Anguiano, Xabier Arribas, Mikel Bergara, Yolanda Forcada, Jorge González, Gema Intxausti, Belén Moreno, Manu Muniategiandikoetxea, Josu Sarasua y Julián Bravo.

hacer".

Es una acción sin meta exacta, fundamentada en la idea de la compulsión de repetición, donde proceso y fin son una misma cosa. Cada uno de los participantes seleccionaría un objeto que se desplace sobre la superficie del río para fotografiarlo. Una vez obtenida la copia, ésta -imagen reproducida del objeto- se vuelve a depositar nuevamente en el río ocupando el lugar que antes poseía el objeto, para volver a ser fotografiada; y así sucesivamente. Cada uno de los momentos se realiza de forma sincronizada por todos los participantes.

Esta acción obsesiva viene a simbolizar el gesto gratuito del artista, es decir, intenta evidenciar la imposibilidad del decir y la confusión en el intento de establecer un vínculo utópico entre la representación y lo representado.

En esta acción el concepto de *"resto"* venía a manifestarse bajo el aspecto del residuo, del objeto abandonado. El *"resto"* se equiparaba a la imagen reproducida, en cuanto que trata de suplantar al objeto en cuestión mediante su impresión residual. La representación es concebida como una construcción a base de restos, de huellas que convencionalmente aluden a un objeto ausente.

"...Gloria al Espíritu de negación que se filtra en lienzos y poemas, obstinado en hacer palpable su imposible ilusión..."[332]

En esta acción se evidenciará el afán del ser humano por elaborar el conocimiento a través de meras presencias de lo ausente, y la concepción del arte como el intento por llegar a sustituir lo real, como si con ello lo tradujese a un dialecto más dominable. Un deseo que se basará en la supremacía del sentido de la vista, en el que ver y reproducir visiblemente será sinónimo de atrapar, imponer y dominar. En su

[332]Pepe Espaliú, fragmento del poema "Gloria Machina Dei", en **Estos cinco años**, op. cit. pág. 72.

intento por duplicar y por reemplazar lo real desde diversos puntos de vista -de forma sincronizada-, la acción estará comprendida por una repetición interminable y sin fin factible.

"Este río es este río es este..." cuestiona directamente la imposibilidad de alcanzar el objeto del deseo. Éste se resiste a ser subyugado por un instrumento -la cámara fotográfica- que intenta congelar y extasiar el devenir y la mutabilidad. La imagen residual es devuelta al fluir del tiempo en un intento por reconciliar la fotografía.

No existe posibilidad alguna de identificación con el objeto externo a no ser que terminemos imponiendo nuestra razón -nuestra visión- sobre él. El sujeto -al igual que el objeto- camina hacia la deriva sin punto de encuentro y de unión: la soledad se impone y la identidad se resiste.

b) La segunda de las acciones realizada en el mes de agosto fue *"Lo que queda de la idea de Dios"* (II.34), concretada en tres momentos diferentes. En esta propuesta el concepto de resto viene a manifestarse bajo la apariencia del recuerdo: pura huella transformada y mediatizada subjetivamente. El recuerdo entendido como elemento constituyente del conocimiento.

"Lo que queda de la idea de Dios" está inspirada en un convento de clausura de la ciudad mejicana de Puebla, donde una de las habitaciones estaba dedicada al santo patrón del mismo. Este habitáculo contenía diferentes reliquias del santo: en la cabecera de la habitación se encontraba un resto de la cabellera, en los lados izquierdo y derecho se hallaban falanges de las manos, en la parte sur, falanges del pie y en el centro del habitáculo, el corazón.

Entre los participantes[333] se asignaron "por azar"[334] diferentes partes del cuerpo sobre las que trabajar. Su tarea consistía en hacerlo aparecer de la forma que considere oportuna. Para ello cada participante debería crear un sistema de representación, es decir, disponer una serie de asociaciones -en las que irremediablemente el recuerdo y la memoria harían presencia- a través de la cuales se conciba la reproducción del objeto.

De nuevo la reproducción se basa en asociaciones subjetivas, en la disposición de vínculos entre el objeto y su sustitución. Pero lo más novedoso en esta ocasión será que el cuerpo derivado será el resultado de la combinación de diversos modos de sustitución. Un cuerpo reconstruido a base de diferentes sistemas de representación: una invención múltiple definida en la diversidad y la marginalidad de sus elementos.

Otra de las características de esta acción es la idea de implosión, establecida al dividir el proceso en tres fases: en una primera se trazó una silueta del cuerpo humano sobre el mapa de la ciudad (estructura antropomórfica) de San Sebastián, considerando el río como columna vertebral y situando la cabeza en el norte, los pies al sur, etc.

Cada uno de los participantes tendría asignado un lugar concreto para hacer aparecer el fragmento del cuerpo de forma sincronizada. La misma operación se realizó después en el edificio de Arteleku, al que nuevamente se dividió por partes al colocar la silueta sobre los planos. Y por último, se reunieron todos los fragmentos en una sola habitación, precintada y a la que sólo se puede acceder a su interior por una mirilla.

Así desde la dispersión a la unificación, de lo exterior a lo interior, de la imagen múltiple a la imagen única, de fuera a dentro, de cuerpo supuesto a un cuerpo

---

[333]A esta acción se sumaron a los anteriores participantes: Iñaki Berea, José Ramón Amondarain, Txoro Fontalba, Federico Guzmán, Kepa Landa, Leopoldo María Panero, Adrian Searle, Oier Villar, Pedro Pertejo, Santiago Eraso, Julian Bravo, Joaquín Cera y Asier Laspiur.

[334]Tanto "por azar" como "por la gracia de Dios", alude al milagro de reaparecer.

real, es decir, un proceso claramente de implosión.

En estos tres pasos se reproducirá la construcción del hábitat atendiendo a las disposiciones del entorno: la edificación y traducción del mundo a través de los accidentes naturales. El cuerpo se presenta como sistema de medición, como la única unidad de relación posible con lo externo. La reconstrucción del hábitat responde a las imposiciones y necesidades corporales.

Pero la recomposición del cuerpo mediante diversos sistemas de representación, mediante la aparición de diferentes vínculos de asociación, sólo será perceptible al final del proceso a través de la mirilla. Como si de un cuadro con marco se tratara -similar a *"Étant Donnés"* de M. Duchamp- el espectador sólo podrá contemplarlo desde un punto de vista dispuesto e invariable, que imposibilitará poder introducirse y vivenciar el proceso.

La imagen nos es dada y las asociaciones serán omitidas: se nos impone la imagen congelada de un procedimiento desconocido.

La acción no sólo hace referencia a los residuos religiosos sino que encuentra en la división y fragmentación el cuerpo su espacio para reflexionar. La construcción corporal queda definida como el resultado de una imposición ideológica compartida, en la que la unicidad de éste es sólo una convicción transitoria.

Espaliú trabajará sobre el fragmento de la pierna. Ésta será construida mediante la unión -soldadura- de dos linternas enfrentadas y encendidas. Dos fragmentos inorgánicos ligados y unificados por la luz, la cual se desparramará -como si de sangre se tratase- por la abertura dispuesta. Nuevamente su obra evidencia la división y escisión corporal. Más que referirse al miembro en cuestión parece habernos ofrecido un espacio herido.

"La herida es una enfermedad de la piel
como si sólo lo que hay no bastara para hundirnos
y construir la poesía como una enfermedad de la piel"[335].

c) La tercera -y última- de las acciones realizadas en este taller sería *"Carrying"* (Il.19) en el mes de septiembre de 1992, coincidiendo con el Festival de Cine de este año.

Tanto la coincidencia con el Festival de Cine de San Sebastián, como posteriormente, con el Día Internacional del Sida, en Madrid, han de entenderse como estrategias seguidas para conseguir una mayor difusión en los medios de comunicación. La simultaneidad con eventos de distinto carácter, ha de entenderse como líneas de fuga dentro del desarrollo de la acción. Éstas pretenden establecer una clara relación, implicación y contagio con otros estamentos de lo social como parte del proceso de la obra. En este sentido remitimos a las acciones realizadas por Act Up, de las que encontramos claras influencias en estas acciones.

"Carrying" es una acción simbólica que significa literalmente transportando, sosteniendo o aguantando[336] -en este caso lo insoportable-. Nace como metáfora de las actividades humanitarias -llamadas *"Buddying"*- que distintas personas realizan en New York, y que consisten en asistir a enfermos terminales de forma voluntaria para ayudarlos. La ayuda será significado añadido a esta acción que proviene de la utilización del término *"carrying"* por parte de los hispanos de New York, transformado en *"caring"* que significa "ayudando".

---

[335]Leopoldo María Panero, Dossier realizado por Arteleku, op. cit.

[336]Es significativa la utilización del gerundio que evidencia una acción que se está desarrollando, en plena acción, siempre en tiempo presente.

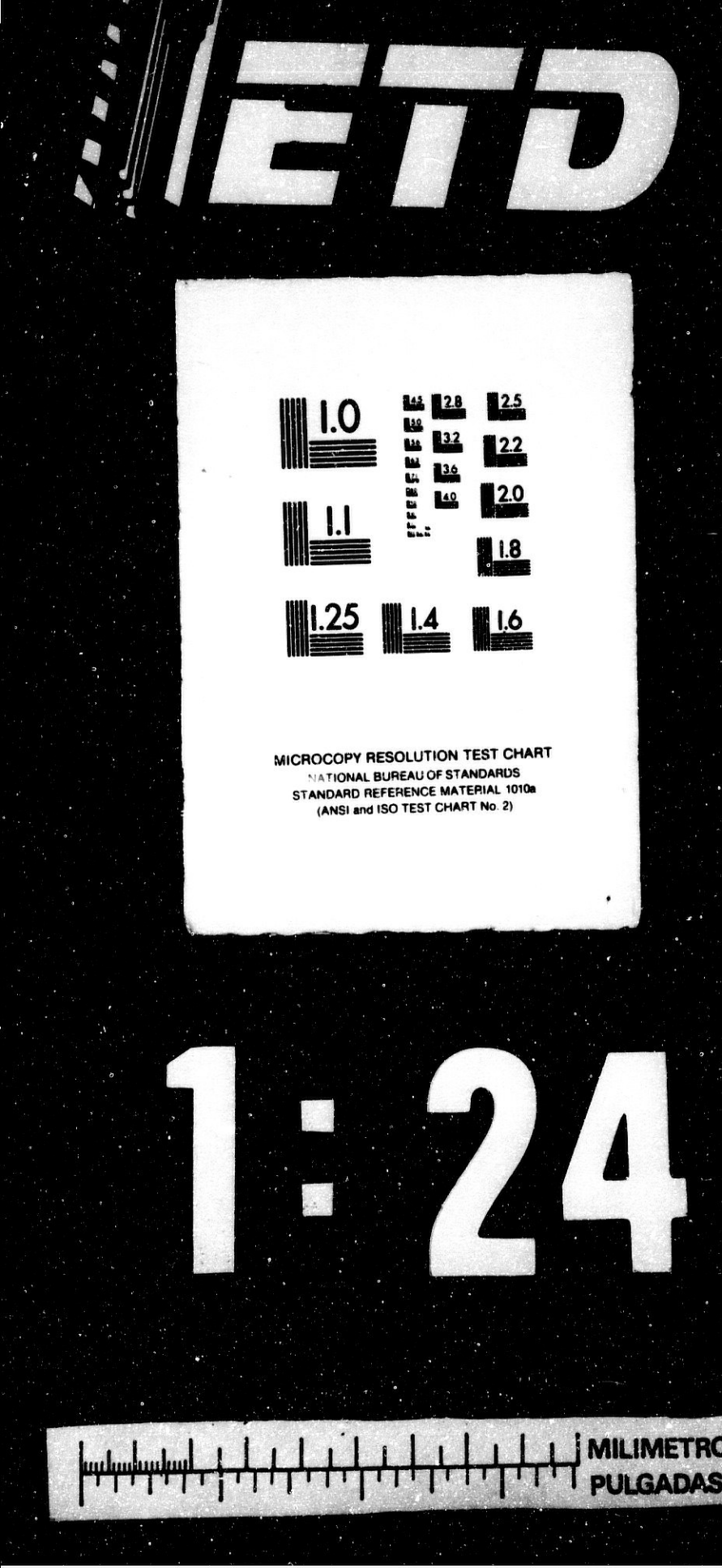
La acción consistía en que diferentes parejas de participantes[337] transportaran por la ciudad de San Sebastián a un enfermo de sida por un recorrido pre-establecido y segmentado en distancias iguales. El enfermo iría pasando de mano en mano, a modo de cadena humana, sin que en ningún momento tocase el suelo -hecho que evidenciaba la necesidad del otro-.

La acción *"Carrying"* es a su vez la interpretación de la serie *"Carrying"* escultóricos, en los que se nos presenta una serie de palanquines herméticamente cerrados, cuyo peso imposible de soportar, no afecta a que éstos den la sensación de levitar en el aire.

Acuñando la premisa propuesta por J. Beuys, de que *"la única manera de progresar y quizás sanar, es tomar conciencia y mostrar tus heridas"*, estas acciones se sitúan a medio camino entre la terapia -con reminiscencias de las manifestaciones de Act Up - y el ritual chamánico -con claras implicaciones del discurso beuysiano-. *"Carrying"* se presenta como una acción pública que quiere evidenciar a la sociedad la problemática del sida. Haciéndola cosa de todos y manifestando que es un problema que hay que sobrellevar -*"carrying"*- entre todos; enfrentándose claramente a la marginación de los enfermos en esta sociedad.

---

[337]El número de participantes de esta acción aumenta considerablemente. A partir de aquí los participantes serán anónimos, sobre todo en la acción de Madrid. En esta acción, a los participantes de las anteriores acciones realizadas en San Sebastian se sumaron: Gabi Calparsoro, Maite Sagarzazu, Javier Balda, Pepe Calvo, Ricardo Catania, José Luis Brea, Mireia Sentis, Fernando Luna, Joaquín Espaliú, José Miguel Cortés, Itziar Urtasun y Cia., Gorka Eizagirre, Iñaki Rodriguez, Manel Clot, Juan Vicente Aliaga, Miguel Fernández Cid, Mª Fé, Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Dirk Eicken, Heike Klupman, Ute Wriss-Leder, Salah Saouli, Roswitha Paetel, Ute Hofritz, Javier San Martín, Act Up, Nekane Elizondo, Miguel López, Pello Mitxelena, Josume Mateos, Jordi Riba, Juan Carrasco, Jaun Fco. Murillo, Aitor Bergara, Prudencio Irazabal, Maitena Garbizu, Alberto Acha, Act-Ua, Luis Inza, Koko Rico, Koldo Aginagalde, Oscar Agüesa, Pepe Cobo, Frank Iturbe, Ismael Mantarola, Aigi Aizpurua, Ricardo Torre, Áibaro Bazaco, Javier Lizaur, Jose Gorrixo, Silvia Sánchez, Izaskun Insausti, Fer Azpitarte, Julen Atorrassagasti, Jon Mickel Uribarren, Ander Hormazuri, Esti Esteiber, Xabier Laka, Ros Garrido, Aitzpea Iribar y Ros Segues, junto a caras conocidas como Pedro ALmodovar, Alaska, Loles León, Bibi Andersem, Manuel Bandera, Rosi de Palma, Juan Echanove, Marisa Paredes, Soledad Lorenzo, etc.


ETD
1.0
1.1
1.25
1.4
1.6
2.8
3.2
3.6
4.0
2.5
2.2
2.0
1.8
MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)
1:24
MILIMETRO
PULGADAS

La acción consistía en que diferentes parejas de participantes[337] transportaran por la ciudad de San Sebastián a un enfermo de sida por un recorrido pre-establecido y segmentado en distancias iguales. El enfermo iría pasando de mano en mano, a modo de cadena humana, sin que en ningún momento tocase el suelo -hecho que evidenciaba la necesidad del otro-.

La acción *"Carrying"* es a su vez la interpretación de la serie *"Carrying"* escultóricos, en los que se nos presenta una serie de palanquines herméticamente cerrados, cuyo peso imposible de soportar, no afecta a que éstos den la sensación de levitar en el aire.

Acuñando la premisa propuesta por J. Beuys, de que *"la única manera de progresar y quizás sanar, es tomar conciencia y mostrar tus heridas"*, estas acciones se sitúan a medio camino entre la terapia -con reminiscencias de las manifestaciones de Act Up - y el ritual chamánico -con claras implicaciones del discurso beuysiano-. *"Carrying"* se presenta como una acción pública que quiere evidenciar a la sociedad la problemática del sida. Haciéndola cosa de todos y manifestando que es un problema que hay que sobrellevar -*"carrying"*- entre todos; enfrentándose claramente a la marginación de los enfermos en esta sociedad.

---

[337]El número de participantes de esta acción aumenta considerablemente. A partir de aquí los participantes serán anónimos, sobre todo en la acción de Madrid. En esta acción, a los participantes de las anteriores acciones realizadas en San Sebastian se sumaron: Gabi Calparsoro, Maite Sagarzazu, Javier Balda, Pepe Calvo, Ricardo Catania, José Luis Brea, Mireia Sentis, Fernando Luna, Joaquín Espaliú, José Miguel Cortés, Itziar Urtasun y Cia., Gorka Eizagirre, Iñaki Rodriguez, Manel Clot, Juan Vicente Aliaga, Miguel Fernández Cid, Mª Fé, Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Dirk Eicken, Heike Klupman, Ute Wriss-Leder, Salah Saouli, Roswitha Paetel, Ute Hofritz, Javier San Martín, Act Up, Nekane Elizondo, Miguel López, Pello Mitxelena, Josume Mateos, Jordi Riba, Juan Carrasco, Jaun Fco. Murillo, Aitor Bergara, Prudencio Irazabal, Maitena Garbizu, Alberto Acha, Act-Ua, Luis Inza, Koko Rico, Koldo Aginagalde, Oscar Agüesa, Pepe Cobo, Frank Iturbe, Ismael Mantarola, Aigi Aizpurua, Ricardo Torre, Álbaro Bazaco, Javier Lizaur, Jose Gorrixo, Silvia Sánchez, Izaskun Insausti, Fer Azpitarte, Julen Atorrassagasti, Jon Mickel Uribarren, Ander Hormazuri, Esti Esteibar, Xabier Laka, Ros Garrido, Aitzpea Iribar y Ros Segues, junto a caras conocidas como Pedro ALmodovar, Alaska, Loles León, Bibi Andersem, Manuel Bandera, Rosi de Palma, Juan Echanove, Marisa Paredes, Soledad Lorenzo, etc.

A esta acción se sumaron algunos espontáneos, lo que terminó por caracterizarla como una propuesta abierta. Cientos de personas boquiabiertos observaron desde los autobuses y coches a decenas de participantes corriendo con un hombre en brazos, como si de una ambulancia humana se tratara, en una situación dominada por el contraste del silencio y los aplausos.

Al finalizar la acción -bajo la iniciativa de ACT-UA- se extendería una sábana blanca con la inscripción "No olvidamos", sobre la que se escribiría los nombres de amigos o familiares muertos por el sida.

Pero existe otro juego significativo dentro de esta acción. Como sabemos su origen arranca de los *"Carrying"* escultóricos. Pero también están inspirados en una exposición de los carruajes de la casa de Alba. Las sillas de transportar pone en juego y en relación al enfermo y al aristócrata, evidenciándolos como dos formas de vida y destinos diferentes, no entre sí, sino con el resto de personas -ya que en ambos se observa esa separación y no contacto con el resto de la especie-.

Esta acción realizada el 22 de septiembre, se volvió a repetir el día 1 de diciembre en Madrid[338]. Si en San Sebastián se hizo coincidir con el Festival de Cine, en Madrid el recorrido partiría del Palacio de las Cortes -implicación directa del Estado-, pasando delante de las puestas del Ministerio de Sanidad y terminando en el Museo Centro de Arte Reina Sofía[339] -antiguo hospital para desahuciados- como símbolo de la institucionalización del arte; cuyas puertas cerradas por descanso, fueron

[338]Posteriormente, la acción se ha repetido en otras ciudades de la mano de distintos grupos. Junto a la realizada en Pamplona, ya por personas ajenas al ámbito artístico, destacar la realizada por el grupo ACT-UP de Barcelona que realizaría un réplica de "Carrying" en esta ciudad, el 21 de mayo de 1996, en los alrededores de la cárcel modelo de la ciudad, bajo el lema "Cárceles, Centros de exterminio", manifestando las condiciones inhumanas a que son sometidos los presos con VIH-Sida.

[339]María Corral, Directora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, declaró al finalizar la acción: "Espero que con acciones de este tipo se termine de una vez por todas con el fariseismo que hay en torno al sida". Ver "El color de la solidaridad", de Rafael Sierra, El Mundo, Miércoles 2 de diciembre de 1992, pág. 51.

abiertas por los pies descalzos de Espaliú, contagiando este espacio con la problemática social.

En esta ocasión el número de asistentes fue asombrante. Entre ellos las personas anónimas se mezclaron con diversos personajes de la cultura y la política española[340]. También sorprendería la preparación de la acción, en la que se incluyó ruedas de prensa[341], cartas a los medios de comunicación, octavillas con distintos lemas, camisetas con la imagen de las manos que transportarían a Espaliú[342], *pins* realizados en plata por la joyería de la familia Espaliú, etc., obteniendo un eco en los medios de comunicación sin precedentes.

d) La siguiente acción titulada *"Peter"* (II.48) sería realizada en la iglesia de St. Paul's (Londres), para la exposición Edge'92[343]. En esta ocasión Pepe Espaliú escogió una iglesia vacía de la calle Dock, en Whitechapel, colindando con el Támesis[344]. Esta era una iglesia -dedicada a los marineros- en cuyas paredes existían diferentes placas que recordaba a los desaparecidos.

Espaliú decidió inundar la zona de piedra -donde antes se habría situado el altar- bombeando el agua de la pared de la sacristía. Desde allí el agua fluía por el

---

[340]Muchos de estos participantes fueron invitados directamente, para reforzar la implicación de todos los ámbitos de posible:. Entre ellos destacar, junto actrices, directores de cine, diputados, escritores, poetas, etc. la presencia de Carmen Romero, esposa del Presidente del Gobierno, Felipe González.

[341]Como muestra pude verse la bibliografía.

[342]Es curioso cómo la imagen de las manos unidas es similar a la utilizada por Espaliú en la obra "La guerra secreta"II de 1987

[343]Ver catálogo: **Edge 92: Mundos Artísticos:** Bienal internacional de Arte, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, Mayo; Londres, Junio, 1992.

[344]La imagen del río -entendida como espacio metafórico del devenir del tiempo, de la continua metamorfosis y del fluir del deseo- quedará asociada a distintas propuestas: "Este río es este río es este...", "Lo que queda de la idea de Dios", "Peter", "hacia un Dios desconocido", etc.