

González-Carpio Alcaraz, David.

Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Miembro del Grupo de investigación "El cuerpo humano en el arte contemporáneo: imagen y sujeto." Adscrito al Departamento de Pintura.

Estructuras de lo ausente en la práctica plástica actúa.

Estructures of the absteect in current visual artistic practice.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Liminal, sujeto-objeto, ocultación, otredad, deixes.

KEY WORDS:

Liminal, subject-object, otherness, concealment, deixes.

RESUMEN.

El antropólogo escocés Víctor Turner señala tres características principales en el concepto de *liminalidad*: ambigüedad, invisibilidad y carencia. Una indeterminación que influye en el sentido de identidad del objeto que aborda, disolviéndolo en cierta medida y, en muchas ocasiones, dando lugar a la desorientación.

Para este congreso presento el análisis de una serie de estructuras de creación plástica y visual donde el concepto de: liminalidad, cuerpo y espacio se relacionan conduciendo a una quebradiza y sutil materialización (dudosa) del producto artístico.

En esta ponencia analizo con diferentes ejemplos y referencias, los resortes del proceso creativo-plástico que generan, a través de la práctica artística, un cuerpo y un lugar infinitamente maleable y extraño, donde el mediador o signo representacional es emplazado por uno verdadero y propio, una subjetividad que indica la combinación de exclusiones, donde el no paisaje, la no arquitectura conforma la *deixes*, como denomina Rosalind Krauss, a esa serie de desplazamientos que conforman las estructuras axiomáticas de la propia reconstrucción parcial de un emplazamiento señalado, que es recreado mediante la propia experiencia como si fuese un espejo.

ABSTRACT.

The Scottish anthropologist Victor Turner points out three main characteristics in the concept of liminality: ambiguity, invisibility and lack. An indeterminacy that influences the sense of identity of the object it addresses, dissolving it to some extent and, in many cases, leading to disorientation.

For this congress I present the analysis of a series of structures of plastic and visual creation where the concept of: liminality, body and space are related leading to a frail and subtle (suspicious) materialization of the artistic product

In this paper I analyse, with different examples and references, the means of the creative-plastic process that generate, through the artistic practice, a body as well as an infinitely, malleable and strange place, where the mediator or representational sign is replace by a true and proper one, a subjectivity that indicates the combination of exclusions, where the non-landscape, non-architecture conforms the *deixes*, as Rosalind Krauss calls it, to that series of displacements that

generate the axiomatic structures of the partial reconstruction of a designated site, which is recreated through the own experience as if it was a mirror.

CONTENIDO.

Introducción

Una profunda preocupación marca mi camino como investigador y productor plástico: enfrentarme a la problemática que supone la representación del cuerpo en el contexto artístico actual. Esto ha supuesto la confluencia de intereses conceptuales y argumentales propios que se entrecruzan con una serie de procesos e indagaciones plásticas. Estas preocupaciones, basadas en la necesidad dialéctica de utilizar el espacio físico como un *yo* liminal, atienden a estrategias artísticas donde el cuerpo es entendido como medio de expresión y proyección de procesos.

Esta confluencia plantea un sujeto-objeto que pretende sacudir lo posible y lo imposible de un cuerpo artístico y mediático trasmutado en contenedor de significados. Un intento infructuoso por determinar el dentro y fuera, la presencia y ausencia, nos permite ver este discreto muro del *yo* derrochado, del otro contenido.

Estas estructuras de lo ausente actúan como soporte para que este espectador-intérprete vierta su propio contenido personal. Pero ya no como un espejo, desde la posmodernidad, hemos desplazado el reflejo especular por la transparencia de lo cristalino, como afirma Piedad Solans, “podríamos decir que si el modelo de identidad moderna apuntaba a una construcción del cuerpo físico, en la posmodernidad no hay sino “trasparencias”, “envolvencias”, ausencias: ausencias que se resuelven en presencias simuladas. Cuerpos muertos, ficciones de vida”¹.

1. Origen y desarrollo del concepto LIMINALIDAD

Si partimos de la definición etimológica de liminal, designaremos un concepto que determina el punto, límite o estadio de transición entre dos condiciones o etapas de un proceso. Es decir, aquello relacionado con el punto o umbral, más allá del cual, una sensación se vuelve demasiado débil para ser experimentada.

El concepto de liminalidad es acuñado en un primer momento por sociólogo francés Arnold Van Gennep y desarrollado ampliamente con posterioridad por el antropólogo escocés Víctor Turner en *La Selva de los símbolos*(#) (1980: 102-123).

Turner centra su atención en el periodo liminal dentro de los ritos de iniciación, y propone que es aplicable a los estudios de rituales que marcan el proceso de un estado a otro, aunque estos no estén ritualizados. No obstante, subraya una serie de elementos comunes a todos aquellos procesos liminales, y estos son: la ambigüedad, la invisibilidad y la carencia.

- El primero de los elementos: la ambigüedad, viene dado por la ausencia casi total de atributos durante todo el periodo liminal, tanto del estado pasado como del venidero.
- El segundo elemento: la invisibilidad, no es tanto física como estructural. Turner nos enseña que la mayoría de nosotros, como miembros de una sociedad, “solo vemos lo que esperamos ver, y lo que esperamos ver no es otra cosa que aquello para lo que estamos condicionados, una vez hemos aprendido las definiciones y clasificaciones de nuestra cultura”(#) (105-106). Centrando la importancia del estadio liminal como ese periodo de transición por encima de cualquier estado individual, en el que el sujeto sufre ese estado transicional, provocando la invisibilidad estructural del sujeto.
- Por último, la tercera de las características comunes en el proceso liminal es la carencia. Esta viene definida precisamente por la carencia de estatus, propiedad y distintivos externos, rango o situación; nada que pueda conducir a diferenciación estructural con el resto de las personas de su grupo social. La diferencia precisamente está en la carencia misma de todo lo que ordinariamente sirve para distinguirlo en dicha sociedad.

Estos tres elementos subrayan como periodo liminal a ese estadio indefinido que nos sitúa entre lo uno y lo otro, es decir, “lo que no es ni una cosa ni otra, y al mismo tiempo es ambas.”²

¹ SOLANS, Piedad, *Cuerpo y pantalla en el arte contemporáneo*, Revista Lápiz, nº291/292/293, 2017, p. 163.

² TURNER, Víctor, *La selva de los símbolos*, Madrid: Siglo XXI, 1980, p110

2. Aplicación de lo LIMINAL

La comprensión de estos elementos de indefinición, cambio y mutación que el concepto liminal contiene, pueden darnos claves para entender ciertas estructuras de creación plástica y visual actuales. Estructuras, donde el cuerpo es el campo de batalla, el cual, como ya hemos mencionado antes, será medio de expresión y proyección de procesos artísticos.

Hablar de liminalidad, cuerpo y espacios limítrofes suponen establecer necesariamente un dentro y un fuera, imponernos una frontera. Sin embargo, en esas fronteras es donde surgen los espacios indeterminados, donde lo visible se hace oculto debido a la esencia misma del concepto, condenando al objeto artístico a un antagonismo radical. El profesor de filosofía contemporánea Pier Aldo Rovatti nos dice:

*“Interno y externo son palabras racionales, tan racionales que nadie duda que sean un dentro y un fuera. Bien mirado, toda la historia del pensamiento humano –todos los instrumentos de comprensión de los que disponemos- es deudora de esta distinción razonable. Pero si observamos mejor, los papeles llegan a confundirse”.*³

Al tomar como ejemplo nuestro cuerpo, Rovatti se cuestiona si el cuerpo es un dentro o es, quizás, también un fuera, si pertenece a nosotros o al mundo exterior. Rovatti concluye que por mucho que nos esforcemos, no lograremos trazar una línea clara y concisa, es más, nos insta a que observemos más atentamente y cuestionarnos si quizás el problema real sea el de intentar trazar una frontera.

Esta paradójica posición del ser interno y externo nos fuerza a adentrarnos en un espacio donde los límites son difusos, reflejos y transparencias que carecen de profundidad, y que actuarían como introspectivas en el espacio. De aquí la construcción disímil que supone asistir a un proceso donde la combinación de exclusiones, a la que hacía referencia Rosalind Krauss⁴, se materializa en un producto artístico que es completado a través de los ojos del usuario que experimenta ese objeto.

Lo liminal aplicado a esta serie de cuestiones no afecta únicamente al ámbito de lo conceptual, sino, más si cabe, se imbrica con el hecho de la ejecución plástica y visual. Tanto si esta es producto de una amplia indagación plástica y matérica, como si es resultado de arduos procesos de experimentación en la captura de imagen, a través de procesos fotosensibles.

Los dos ámbitos, el conceptual y ejecución plástica, convergen y se retroalimentan, llegando incluso a establecer una relación de necesidad.

Para entender el concepto de lo liminal aplicado a las estructuras de creación plástica y visual, y, aunque mi campo de investigación engloba una serie de creadores más amplio, vamos a estudiar dos casos paradigmáticos de los cuales me sirvo para apuntalar lo anteriormente desgranado: Francis Bacon y Antoine D’Agata.

3. Lo LIMINAL en Bacon y D’Agata.

Acercarnos a la obra de Francis Bacon supone establecer una mirada a un cuerpo que es traspasable. Según John Berger:

*“La falta de alternativas que entraña su visión de la condición humana se refleja en la falta de un desarrollo temático en su obra. Durante treinta años toda su evolución se ha centrado en el aspecto técnico de enfocar lo peor cada vez con mayor precisión.”*⁵

Esta obstinada preocupación por la representación del cuerpo, no hace otra cosa que conferir una coherencia aplastante a su obra. Sus cuadros muestran un desafío a los límites de lo representable. El cuerpo del hombre deja de ser observado como la guardia donde se encuentra el refugio, para reflejar un cuerpo espeso, denso, derramado en huecas evanescencias de tacto inaprensible.

Esta nueva configuración del cuerpo como huella, pone en cuestionamiento la idea del yo. Por ello, establece esa superficie fantasmal, desdibujada: “Bacon cuestiona la identidad y los valores que se consideraban conformadores del hombre, el cuerpo es deconstruido y sus fronteras traspasadas o superadas.”⁶

³ ROVATTI, Pier A. La locura en pocas palabras. En Cartografías del Cuerpo. Murcia: CENDEAC, 2004, p. 134

⁴ Vid. KRAUSS, Rosalind E. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos, La escultura en el campo expandido. Madrid: Alianza, 1996. pp. 289-303.

⁵ BERGER, John. Mirar, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, pp. 116-117

⁶ CORTÉS, José Miguel G. Orden y caos, *Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 195

Técnicamente la línea en su obra está ahí, pero está tan fragmentada que no delimita ninguna forma concreta, el cuerpo se materializa en un espacio recortado, pero los miembros son retorcidos, fragmentados. No se sabe dónde acaba uno y donde empieza otro, la colocación de sus partes no corresponde con ninguna lógica racional.

El cuerpo humano desnudo entra en un estadio de conversión, y Bacon parece que ha sabido capturar ese proceso de mutación al que ese estado liminal nos interpela. Ese espacio indeterminado es donde el tiempo y espacio se difumina, se expande y se detiene. Como afirma Hans Ulrich Obrist:

“Podríamos decir que en términos de evolución el arte europeo, se enfocó en un principio en la representación, en el Modernismo se convierte en la interpretación y la deconstrucción. Ahora, actualmente, estamos en una fase completamente nueva en la que el arte nos otorga un espacio donde el ser humano, de alguna manera, puede concentrarse en su propio ser, una experiencia subjetiva del espacio-tiempo. En vez de asumirse este como el contexto para la percepción refinada de un objeto, el ser se convierte en objeto en sí. Yo pienso que esto es un nuevo paradigma dentro de la evolución del arte.”⁷

El afamado fotógrafo de la agencia Magnum, el marsellés **Antoine d'Agata**, es considerado como un explorador de los límites más fecundos de una narrativa visual. Como en las obras de Bacon, D'agata retuerce su objeto artístico rizando los límites de su cuerpo.

Las personas que aparecen en sus fotografías -él mismo en ocasiones- son a menudo figuras desdibujadas, movidas, sórdidos espectros en un escenario desolado:

“La abstracción de mis imágenes nació porque empecé a hacer con la cámara lo mismo que hacia sin cámara: vivir la noche y consumir sustancias que alteran la consciencia, prostitución [...] durante muchísimo tiempo hice fotos borrosas, en las que no se distingue apenas nada. Era algo que no podía controlar, con los años aprendí que aquel modo de fotografiar podía convertirse en un lenguaje estético que yo usaba para abrir espacios de percepción nuevos para mí.”⁸

Los seres humanos protagonistas en la obra de D'Agata se convierten en sujetos-objetos. Aparecen borrosos, a veces desfigurados, con ello, busca los estadios liminales, indefinidos, recorriendo el camino hacia lo abyecto.

Este nuevo encuentro de la imagen a través de su fragmentación es sustentado por su aparente indefinición, pero a la vez ese ser-objeto borroso situado ese espacio indefinido, no deja de llevar una pesada carga significativa, sugiriéndonos unos ambientes prohibidos y corruptos...

Nos habituamos así a ese cuerpo roto, encorvado, fracturado... De esta manera, D'Agata nos lleva a un mundo personal, cruel, roto; acercándonos a las estructuras de su propio proceso creativo a través de las miserias vividas.

Estas estructuras ocultas finalmente revelan lo indecible, lo innombrable no hace otra cosa que mostrar la relación que D'Agata guarda con la muerte, una limitación a la que se dirige y contra la que se alza.

“Mi trabajo no consiste en mirar el mundo, sino en buscar un modo de estar en el mundo... A menudo me encuentro con personas que ven mis imágenes y no las entienden, porque incluso en los lugares más oscuros y sórdidos hay espacio para la luz; pero mi visión del mundo es mucho más oscura, y en mis fotografías la luz no tiene cabida. Creo que ese espacio oscuro que yo veo en la gente, no es más que un reflejo de mí mismo.”⁹

Ambos discursos, Francis Bacon y Antoine D'Agata, muestran de manera muy clara en su obra, lo que ya apuntaba José Miguel G. Cortés: “la ambivalencia que resulta de la búsqueda del sí, y el deseo del otro.”¹⁰

Bacon tiene la idea de que la experiencia que el sujeto tiene de sí mismo está determinada por la posición de su cuerpo en el mundo, y por la perspectiva que tiene de él a través de los otros. Manifiesta un claro rechazo a la representación del cuerpo como globalidad, y considera que la mirada del otro -representada y encarnada en la imagen- está claramente fragmentada. Así, el cuerpo es desprovisto de fronteras, forma, entidad y subjetividad.

⁷ OBRIST, Hans Ulrich. *Antoy Gormley*. Catálogo exposición. México: Museo de Arte de Monterrey, 2008, p. 64.

⁸ Vid. FERRÉ, Nuria Gras, *Entrevista a Antoine D'Agata, [en línea] Nikonistas Diciembre 2008, disponible en http://www.nikonistas.com/digital/notices/entrevista_a_antoine_d_agata_2352.php#.WNWOASPhDEU*

⁹ ibídem.

¹⁰ CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 200.

Por otro lado, D'Agata, trabaja en una sola y única dirección, que es la de proyectar una mirada global, coherente, íntegra y justa sobre el mundo en el que vivimos a través de su mirada. Una yuxtaposición de fotografías de cuerpos borrosos y desdibujados en espacios que destilan ambientes sórdidos y prohibidos. Para ello, todas las instantáneas deben coexistir y habitar en un mismo espacio. Pues ellas son reflejo de una comunidad invisible y fragmentada, un mundo paralelo. Una obra tamizada por sus propias vivencias, que intenta ignorar la percepción que los demás tienen sobre ellas.



Ilustración 1: *Lying figure in Mirror* (Figura tumbada en espejo) 1971. Francis Bacon. Foto Museo de Bellas Artes Bilbao.



Ilustración 2: Nuevo Laredo, 2005. Antoine D'Agata. Fotografía tomada de la exposición *Anticorps*. La Termica. Noviembre 2016.

4. Conclusiones.

Mi intención final como investigador y, sobre todo como productor plástico, es la de procurar establecer un sistema de visión alternativo que potencie, a través del cuerpo, la comprensión de la realidad, donde el cuerpo se recupere derruido, fragmentado en una narrativa de la ocultación.

Para ello, transformo lo propio interno como subjetividad abyecta, creando una compleja construcción que el sujeto elabora de sí mismo en relación con su propia imagen y donde el espectador disgrega su identidad y espacio cartesiano. Reflexionando sobre la doble mirada, la de dentro y fuera de nosotros: un doble autorretrato isométrico.

Todo espacio de representación es un espacio ideológico que es justamente el que posibilita una determinada percepción. En ese espacio se narra la ficción sobre el que se apuntalan las ideologías y esto hace elevar a algo, al rango de imposible.

Con la posible aprehensión de un espacio y un cuerpo liminal evitamos su encuentro, y esto supone arriesgar el acercamiento con el sujeto artístico. Ante esta maraña nos preguntamos: ¿Es posible cuestionarse en la actualidad la materialidad del producto artístico si es contenedor de estas contradicciones conceptuales y objetuales que acaban por desmoronarlo?

En el caso de D'Agata ¿son los rincones más sórdidos de su propia experiencia vital, también su producto artístico? ¿Se podría decir que es él quien acaba siendo su propio producto artístico?

Quizá mi respuesta sea abogar por una estrategia que genere un espacio indeterminado o de tránsito para direccionarnos hacia un escenario concreto. En los casos desgranados aquí, nos dirigimos hacia una atmosfera deletérea, situando la parte más oscura que ese individuo-objeto despierta en nosotros. Ese sentimiento y sensación de oscuridad, de horror y desesperanza, son nuestros, únicamente nuestros.

Puede ser quizás la barrera que se establece y separa un concepto y otro la que se disipa y entre en un estado liminal que hacen confundir las propias fronteras a la hora de definir un concepto claro de lo que una práctica artística actual es o qué no es.

FUENTES REFERENCIALES.

BERGER, John. *Mirar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001. ISBN: 978-84-252-1856-9

CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997. ISBN: 978-84-339-0549-9

FERRÉ, Nñuria Gras, *Entrevista a Antoine D'Agata, [en línea] Entrevista en Nikonistas Diciembre 2008, disponible en http://www.nikonistas.com/digital/notices/entrevista_a_antoine_d_agata_2352.php#.WNWOASPhDEU*

KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos, La escultura en el campo expandido*. Madrid: Alianza, 1996. ISBN 13: 978-84-9104-134-4

ROVATTI, Pier A. *La locura en pocas palabras*. En *Cartografías del Cuerpo*. Murcia: CENDEAC, 2004. ISBN: 978-84-609-3020-4

SOLANS, Piedad, *Cuerpo y pantalla en el arte contemporáneo*, Madrid: Revista Lápiz, nº291/292/293, 2017.

TURNER, Victor, *La selva de los símbolos*, Madrid: Siglo XXI, 1980. ISBN: 978-84-323-0389-0