

Desplazamiento, constricción, manifestación.

Bruce Nauman y la fenomenología (II).

Pablo Posada Varela

Université Paris Sorbonne – Bergische Universität Wuppertal

pabloposadavarela@gmail.com

Sumario:

1. *Generación virtual de límites invisibles*
2. *Vértigo y aceleración virtual*
3. *Distancia en lo real. Distancia en lo virtual.*
4. *Desplazamiento y objetivación del a priori de correlación*
5. *Un ejemplo esencialmente parejo, aunque aparentemente opuesto: la maldición del cuadro “Caballero con lienzo” de Michelangelo Pistoletto.*
6. *Criba virtual de movimientos reales.*
7. *La meta-estabilización de la obra desde el indecible englobamiento real - virtual*
8. *A altura de obra: hiperbolicidad y meta-espectar*

Apoyándonos en las enseñanzas de la primera parte de este escrito¹, nos centraremos, en las líneas que siguen, en ciertas instalaciones de Bruce Nauman, y muy en particular, en aquella que será, aquí, nuestro hilo conductor, a saber, la instalación “Pasillo grabado en directo (1970)”². Prestaremos especial atención al modo, peculiarísimo, en que ésta pone en juego, manifestándolos, ciertos límites de la experiencia; límites que conforman su esencia y que, de otro modo – i.e. sin la intermediación de las constricciones y desplazamientos inducidos por la instalación – pasarían inadvertidos. Inadvertidos porque haríamos – como solemos hacer y desde siempre llevamos haciendo – cuerpo con ellos, amparando así tanto la

11

DICIEMBRE
2015

¹ Cf. Pablo Posada Varela. “A contracuerpo. Bruce Nauman y la fenomenología” in *Eikasía* n°66. Septiembre de 2015. <http://revistadefilosofia.com/66-12.pdf>. Como ya comentara en dicho trabajo, hacia el año 1997, durante una visita al museo Guggenheim, tuve un primer encuentro con algunas obras de Bruce Nauman. La visita al Guggenheim tuvo lugar en el marco de un viaje con el curso de Estética de 4º año de filosofía (vaya aquí un recuerdo a mi profesor de estética, Miguel Cereceda). Estas líneas, y las del artículo precedente, algo más introductorio en su propósito, retoman partes de un comentario que entonces produjo, y que he remodelado aquí. De entre las obras de Nauman, fue el pasillo la que más me interesó. He querido recuperar la fuera de *Urstiftung* –que diría Husserl- que tuvo para mí esa experiencia del pasillo. En el esfuerzo por revivir esa experiencia y explicitar lo que de ella me cautivó se ocupa, entre otras cosas, este artículo.

² La obra “Live-Taped Video Corridor”, de 1970, está permanentemente expuesta en el Museo Guggenheim de Bilbao. Para más detalles y una foto de la instalación, el lector puede acudir al siguiente enlace:

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3153>. Por lo demás, los siguientes videos dan una idea más dinámica de la obra:

<https://www.youtube.com/watch?v=VUfwg0bz-Yo>

<https://www.youtube.com/watch?v=9IrxXiqgQBo>

<https://www.youtube.com/watch?v=lkAGrqDESRs>

invisibilidad de dichos límites como su secreto dominio, que ve así su irredento ascendente extenderse, al paio de nuestra nesciencia, desde el pulso sostenido de una voluntad de largo aliento, pasando por el más leve latido de nuestra libertad, hasta englobar, *a fortiori*, el más mísero achaque de gana y capricho.

Pues bien, resulta que de estos límites, de estas constricciones básicas que conforman la experiencia se ocupa también la investigación fenomenológica. La instalación de Nauman se encarga, asimismo, de revelarlos (sin que esta labor apofántica sea, claro está, su primer cometido), pero lo hace merced a ciertos desplazamientos, diferimientos y heterolocalizaciones de esas constricciones consustanciales a la experiencia que, precisamente, la instalación permite, como si esta última obrase una suerte de dramatización de la facticidad transcendental. Efectivamente, cierta experiencia literalmente *alterada* del límite y la constricción – experiencia reveladora – sólo es accesible a través del dispositivo de instalación (siempre que, claro está, el indiscutible talento de un Bruce Nauman sepa disponer esos dispositivos para conferirles su virtud apofántica).

La instalación misma constituye pues – cabría sostener – una suerte de variación eidética *sui generis* que complementa la variación eidética de corte fenomenológico y donde el trance mismo de variación *hace obra*, como si lo errático acabase, mal que bien, urdiendo una coreografía. Efectivamente, prestaremos especial atención al modo en que se metaestabiliza, en el trance mismo de las variaciones desplazadas que la instalación induce, algo así como la proto-unidad de una obra que me asume e involucra, y que suspende el modo natural de situar los dos elementos – vida y mundo – de la correlación fenomenológica. Lo cierto es que el dispositivo montado por Nauman atesora, por sobre la simple y clásica variación eidética fenomenológica, una irrenunciable potencia apofántica, reveladora de estructuras transcendentales profundísimas: efectivamente, consigue, como veremos, una suerte de lúcida puesta a distancia y extraña hetero-localización alterada de toda una serie de estructuras inherentes a lo que Husserl llamaría “archifacticidad transcendental” que, de otro modo, no se manifestarían con semejante claridad y dramatismo.

1. Generación virtual de límites invisibles

Permitámonos recordar algunos aspectos de la instalación de Nauman que hace de hilo conductor, a saber, el pasillo grabado en vídeo (y grabado en directo) de 1970 antes de

abordar su comentario fenomenológico. A grandes rasgos, la instalación consiste en un pasillo alto y relativamente estrecho, pintado de blanco y con dos monitores al fondo, situados en la parte inferior. Al final del primer cuarto de tramo del pasillo hay una cámara que enfoca las restantes tres cuartas partes del recorrido. Por lo demás, es importante destacar la extrema estrechez del pasillo: todo desplazamiento lateral es casi imposible. Acerquémonos ahora la experiencia del espectador (actor) de la instalación.

La experiencia que hace el espectador a lo largo del recorrido del pasillo puede describirse, en primer lugar, como una travesía de ciertos límites invisibles. La particularidad de estas travesías reside en su carácter ilocalizable. Por decirlo de otra manera: fenomenológicamente, y en cada caso, el límite *no ha tenido lugar*. Lo que tiene lugar es nuestro estar de un lado o de otro del mismo. Esta bipolaridad y esta bipolaridad sola, en su mismo carácter disyunto, es lo único que, en propio, se da; dicho de otro modo: el tránsito, como tal, se oculta. Pasar el límite de tal manera que pudiéramos mentar su travesía en gerundio no deja de ser una construcción amparada en supuestos como el continuo del espacio y de la experiencia. Los límites atravesados insensiblemente son reconstruidos a posteriori por un espectador que siempre llega tarde para asistir a su acontecimiento; acontecimiento en el que, con todo – pues cómo habríamos de negarlo – ha tomado parte *físicamente*. En efecto, no podemos negar que *fuiamos cuerpo ahí*, que fuimos cuerpo pasando, cuerpo en tránsito por un pasillo. Pero dicho tránsito está trufado de ausencias. Ausencia de conciencia, vigiliadas imposibles, ausencia fenomenológica del acontecer del límite *al* espectador, que, sin embargo, ha obrado de modo efectivo la travesía *física* de dichos límites. Apenas es esto una leve primicia del descentramiento del sujeto como sujeto trascendental: hay cosas que acontecen a nuestras espaldas y que sin embargo *son*. No vemos todo lo que es. Menos aún todo lo que, invisible, cuenta en el ver y le presta consistencia.

El primer límite que atravesamos como espectadores es aquel a partir del cual nuestra imagen comienza a aparecer en el monitor. Un tramo preliminar del pasillo nos ha servido para reconocer vagamente el espacio por el que transitaremos: dos paredes estrechas rigurosamente paralelas. Valga señalar que el espacio como tal no cambiará, pero se vivirá de un modo completamente distinto a partir de la incidencia, en la instalación, de una realidad *virtual* o de una parte virtual de la realidad: la que proyecta el monitor, y que provocará una desestabilización en el espectador-actor al tratar de coordinarla a su guisa con la realidad

presente del pasillo; la guisa no será ya la suya, la que el espectador-actor imponga. Efectivamente, veremos que la impondrá la instalación; y veremos también que esa imposición manifiesta algo. De esa combinación resultará una vivencia *estética* del pasillo. Conviene pues separar una rigurosa realidad física del pasillo, que no cambia (algo así como la instalación vista desde fuera), y una realidad fenomenológica del pasillo que queda completamente transmutada (la vivencia del pasillo o, mejor dicho, de la instalación del pasillo). Nauman prueba con ello la incidencia de los efectos de constitución sobre la realidad presuntamente objetiva de un espacio. Y prueba con ello la no objetividad (al menos no total) de espacio alguno, y la necesaria remisión de éste al cuerpo que lo habita y penetra. En otras obras (aunque, en cierto modo, también en esta), la simplicidad de la instalación es extrema - extrema hasta el punto de no haberla- y, a pesar de todo, hay un componente virtual que no se cifra en presencia física alguna y que provoca una violenta complejificación de la situación. Complejificación que, con todo, no se desperdiga, sino que hace obra, que sintetiza la proto-unidad de una obra, afanándose también parte de la vivencia del propio espectador.

Una de las obras en que el efecto extra-físico sobre una realidad objetiva mínima se hace más patente es la consistente en las dos grabaciones hechas con autores y tituladas *Tony Sinking into the Floor, Face up and Face Down* y *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up* (1973). Nauman les pide a ambos actores que, tras dejarse caer en el suelo, se peguen a él lo más posible, como si se estuvieran hundiendo, como si la superficie del suelo fuese a engullirlos o, sencillamente, a levantarse por encima de ellos -como es claro en el segundo título- para tragárselos o al menos para relegarlos a un más abajo todavía aún inexplorado, invisible pero siempre presente, una suerte de subsuelo virtual copresente del suelo. Ambos actores coincidieron en lo angustioso de la experiencia, y en la sensación de que quizá no podrían luego volver a levantarse del suelo. En dos personas distintas había producido el discurso de Nauman un efecto parecido. Una de las enseñanzas de la instalación reside pues en el poder de lo virtual para cambiar la información real, y en la labilidad de la información real misma para adecuarse a una intención virtual. No deja de ser irónico que los efectos virtuales, siendo directamente subjetivos, y sólo reales a través de interpretación, produzcan, a la postre, un efecto *objetivo*, un efecto, en suma, compartido por dos subjetividades diferentes. Algo del *sensus communis* kantiano late ahí; o de lo que Richir llama interfacticidad transcendental, y que es algo así como el soporte transcendental de la tesis de no-solipsismo de la intersubjetividad transcendental.

La experiencia de estos dos bailarines que ejecutaban la performance diseñada por Nauman, la recoge Paul Schimmel en su artículo *Pay Attention* (que refiere a su vez a una obra de Nauman en que interpela al espectador con un letrero en el que se lee “Poned atención hijos de puta”). Paul Schimmel introduce así las palabras del propio Nauman³ (que citaremos después):

“In 1966 Nauman had made a photograph. *Failing to Levitate in the Studio*. This time, however, he attempted the reverse experiment: to get Tony to sink into the floor or to get the floor to rise above Elke. One should not think of these as humorous exercises; to Nauman, they are serious and logical extensions of his corridors as experiential environments. The year after he made these tapes, he spoke several times in interviews of the shocking outcome of the video experiments”

Efectivamente, después de explicarnos Nauman la idea de que otras personas realizaran la performance, nos dice del par de vídeos que nos interesan:

“It became extremely tense: the guy who was trying to sink into the floor started to choke, and almost got the dry heaves. I got pretty scared, and didn’t know what to do. I didn’t know if I should ‘wake him up’ or what, or if he was kind of sleepwalking. I didn’t know if he was physically ill, or if he was really gasping or choking. He finally sat up and kind of controlled himself, and we talked about it. The tape was running, but unfortunately the microphone did not pick it up, but I wish it had because it was really beautiful—he was really scared. He said, ‘I just tried to do it too fast, and I was afraid I couldn’t get out.’ What had happened was that as his chest began to sink through the floor, it was filled up and he just couldn’t breathe any more, so he started to... to choke... He said, ‘I was afraid to move my hand, because I thought if I moved it some of the molecules would stay there and I would lose it—it would come all apart and I couldn’t get it out.’”

Agrega luego Nauman una información que evidencia una objetividad de lo subjetivo, un volumen cuasi-independiente de sensación que se crea en las instalaciones y que casi se acerca a la objetualidad de las obras clásicas, sólo que en este caso es objetualidad encarnada. Nos dice Nauman:

“Interestingly, the night before, the same thing had happened to the girl in the other tape. She broke out into an incredible sweat, and she couldn’t breathe. It was pretty scary. It was, first of all, amazing

³Encontré el texto inglés original en el catálogo *Bruce Nauman* editado por *Whitechapel*, que contiene el artículo “*Pay attention*” de Paul Schimmel. El pasaje se encuentra en la p.79. He preferido transcribir el pasaje en su lengua original. Posteriormente encontré ese mismo artículo traducido en el catálogo de la exposición sobre Nauman celebrada en el Reina Sofía.

that someone else could do this exercise, that they could even get into it. It was such an intense experience that it was really frightening for both of them to do. As nearly as I can tell, the tapes don't show any of that, which I thought was also interesting.”

Otro ejemplo claro de efecto de la realidad de la imagen sobre la realidad física, y que además está claramente en la línea de las instalaciones de pasillos, es la obra de Nauman *Come*. El efecto de la cámara y del monitor es aquí decisivo pues la cámara, a través del monitor, crea el pasillo mismo. Efectivamente, hay una parte del objetivo de la cámara que está opaca, lo que devuelve en el monitor, situado a distancia del espectador, la imagen de un supuesto pasillo que no existe, de un recorrido limitado. La *performance* subrepticamente manda al espectador que trate de aproximarse al monitor de tal modo que, a lo largo de su recorrido, no se salga de la franja de visibilidad proyectada en pantalla. El efecto es muy parecido al que produce el pasillo, sin embargo, en esta instalación, prácticamente todo es imagen, o imagería pues hay un mero espacio vacío entre el espectador y el monitor, hay pura distancia, no hay, en suma, pasillo real... aunque sí efecto real del pasillo. Ese efecto se crea a través de la interdependencia entre nosotros y nuestra propia imagen de espaldas. La interdependencia se hace efectiva desde el instante en que reparamos en que *somos nosotros* esa imagen.

16

DICIEMBRE
2015

Tanto en *Come* como en *Video Corridor* -la obra que ocupa el hilo conductor de la exposición- se cruza un límite que se localiza en el espacio real pero cuya travesía tiene una repercusión en el espacio de la imagen. Ese límite es en *Come* -donde no hay instalación real, sólo un monitor a distancia- el que genera de golpe el efecto pasillo. En *Video Corridor* representa el comienzo de la contaminación de mi vivencia del pasillo por otro punto de vista. Así, pasados unos metros, resulta que *ya siempre ha* ocurrido lo que, a pesar de todo, esperábamos, pues la monotonía de la geometría⁴ del pasillo nos ha permitido avanzar con los ojos prácticamente clavados en los dos monitores del fondo. Sin embargo, a pesar de nuestra atención, cruzamos inadvertidamente una línea invisible en el pasillo a partir de la cual aparecemos en uno de los monitores. Se trata, efectivamente, de nuestra imagen, pero de nuestra imagen de espaldas y desde arriba.

⁴Hay obras de Nauman en que la geometría es la que ya de suyo produce incomodidad. Pensemos en el cuarto triangular con luz amarilla. El pasillo es, en cambio, un espacio *en principio* perfectamente simétrico. Sin embargo, no podemos negar que produce una sensación de desorientación en el espectador que lo recorre. Ello da una medida clara y definida de lo decisiva que es la intervención de un principio ajeno a la pura presencia física del pasillo: la realidad *virtual* de la imagen.

2. *Vértigo y aceleración virtual*

Hemos incidido en el espacio inerte de los monitores -de uno de ellos- pero no nos hemos visto llegar. Sin embargo, llegados a la pantalla, parece que hubiéramos llegado del todo, porque nos vemos representados en el monitor con una postura ya muy encauzada, ya demasiado determinada y constreñida. La perspectiva que de nosotros ofrece el monitor empieza por mostrarnos como adentrados en el pasillo, completamente adentrados e inercialmente abocados al fondo.

Aparecer en la cámara empieza a desmentir la experiencia real que tenemos del pasillo. Que nos filme de espaldas y desde arriba ofrece la impresión de que nos adentramos en un espacio inclinado hacia abajo. La más ligera de nuestras cinestesis de movimiento real se traduce en el monitor en un movimiento hacia abajo precipitado, acelerado. Cuando apenas hemos empezado a experimentar esta suerte de coordinación imposible⁵ entre la experiencia real del pasillo y una parte de esa experiencia real que es la ventana de virtualidad representada por el monitor⁶, sentimos de manera casi obligada el impulso de contrarrestar esta succión hacia el fondo del pasillo inclinándonos hacia atrás, basculando ligeramente el torso hasta ocupar un momento más el espacio que ya nuestras piernas han recorrido. Exactamente el mismo tipo de desplazamiento del centro de gravedad del cuerpo al que, por precaución, nos obligaría una cuesta inclinada que estuviéramos descendiendo. El suelo real del pasillo ha cambiado cuando a través de nosotros -sujetos fenomenológicos que le prestamos realidad- su *real* estado plano ha sido conjugado con la imagen del monitor.

El propio Bruce Nauman recoge esta impresión en la entrevista concedida a Willoughby Sharp, aunque se refiere al pasillo que construyó para la galería Nick Wider. Sin embargo, creo que la descripción y la experiencia que mienta valen para el caso del pasillo de

⁵Ocurre que al principio queremos reorientar esa imposibilidad, conjugarla con ella misma hacia una reconstrucción consistente del espacio y de nuestro movimiento. No podemos llevarlo a cabo y, poco a poco, esta imposibilidad hecha de tramos de espacio invisibles se va interiorizando en nuestra manera de actuar dentro del pasillo. Esta imposibilidad solidificada delimita una actitud y la convierte en forma, en representación formal.

⁶Que a su vez representa la totalidad de la situación luego, en rigor, la situación real de estar yo mirando el monitor dentro de un pasillo. Hay pues dos visiones totalizantes enfrentadas: mi realidad visual y la realidad del objetivo de la cámara. Hay dos opciones de sujeto absoluto entrecruzadas. Este entrecruzamiento es, a mi juicio, una inteligentísima maniobra de Nauman para objetivar el quiasmo del cuerpo mismo, que al tiempo -señala Merleau-Ponty ya desde *La Structure du Comportement*- es sujeto y objeto. En las obras de Merleau-Ponty se repiten insaciablemente las expresiones referentes al cuerpo y a su inserción en lo sensible que lo determinan como “lo que se toca tocante”, “lo que se ve vidente” etc...

la colección Guggenheim, pues las palabras de Nauman se refieren a uno de los seis pasillos del *Nick Wilder Corridor*, transitable, y de similar construcción. Nos dice:

“El pasillo más accesible tenía 10m. de largo y 65cm. de ancho. Había una cámara instalada delante de la entrada y la imagen se encontraba al otro lado. Había asimismo otra imagen, pero que no tenía nada que ver con lo que nos interesa aquí. Había que andar unos 3m. antes de aparecer en la pantalla del monitor que se encontraba aún a una distancia de más de 6m. Utilicé un objetivo de ángulo amplio -lo que trucaba más aún la noción de las distancias. La cámara se encontraba a una altura de 3m., de modo que una se veía en el monitor tomado de espaldas y de arriba -cosa que difiere con bastante claridad de la manera con que tenemos costumbre de vernos, así como de la experiencia inmediata que uno hace del pasillo. Cuando tomábamos conciencia de nuestra presencia en la pantalla, encontrarse en el pasillo procuraba las mismas sensaciones que al descender de un acantilado o hacia dentro de un agujero.”

Si se incoa en nosotros, por un cierto vértigo, por una extraña sensación de aplastamiento, la tendencia a frenarnos -nada más vernos en el monitor- ante una inclinación de pasillo que no existe, *también* ese impulso de volver atrás el torso⁷ se debe a la experiencia que hacemos de una cierta falta ante algo que quisiéramos recuperar. Llegamos tarde en relación a la imagen del monitor. Nos ha adelantado en un momento inexistente. Entre nosotros mismos y nuestra espalda proyectada se genera una suerte de relación causal. Mis movimientos reales mueven a la imagen. El hecho de que tenga a la imagen delante de mí, pero de espaldas, hace parecer que soy yo mismo el que la empujo y la hundo hacia el fondo del pasillo. La imagen del monitor, y la manera en que refleja mi movimiento me provoca la ilusión de obrar sobre ella un tipo de causalidad real, y no la banal relación de reflejo. La manera en que mis movimientos reales repercuten sobre lo que refleja el monitor no guarda un continuo de medida o de proporción, como sí ocurriría, en cambio, en el caso de mi imagen, proyectada en un espejo. Es un efecto que parece acumulativo, como de aceleración. A medida que avanzo, aunque lo haga con paso regular, parece que empujo y hundo a mi imagen en el pasillo *más y más rápido*. Ello se debe a que me alejo de la cámara que me filma de espaldas, con lo que la imagen mía en el monitor es cada vez más pequeña. Sin embargo,

⁷ Volverlo hacia atrás mientras nuestras piernas siguen clavadas en el espacio, o recorriéndolo. Cosa materialmente imposible. Mencionamos un motivo más de la instalación de Nauman: el campo sensorial está de tal modo dispuesto -monitor incluido- que nos lleva a la experiencia de disgregación de nuestro cuerpo, luego a la manifestación de que ello es imposible, y en última instancia a la unidad real del *Leibkörper*, del cuerpo vivo sentido al tiempo como frustración y límite pero también como una seguridad de fondo, como un *mínimo* de estabilidad o de consistencia ontológica.

cabría decir que esta disminución de mi figura en el monitor se ve de algún modo compensada por mi acercamiento al monitor mismo, en distancia real. Pero lo que por ese acercamiento se agrava es el contraste entre la parte del monitor que cubría con mi cuerpo -al haber acabado de cruzar el límite del pasillo a partir del cual soy grabado- y el enorme espacio de pasillo que veo libre cuando me contemplo en el monitor, una vez llegado al fondo del pasillo.

Hay pues, en esta experiencia de la relación entre mis sensaciones cinestésicas reales y la manera en que incido en la imagen, otra invisibilidad solidificada, una suerte de espacio vacío hecho consistencia por el que empujo a la imagen de mi propia espalda, por el que toco con ella y la hundo aún más hondo de lo que me hundo yo a mí mismo. Al llegar al fondo del pasillo y mirar la imagen de nosotros de espaldas, descubrimos que hay un fondo más insondable que el que ahora vivimos, fondo que no ha servido para hacernos coincidir con nosotros mismos, porque nuestra imagen se ha ido más lejos todavía. Pero ese más lejos todavía no es más que nuestro aquí. Nuestras expectativas de una coincidencia con la imagen de la pantalla se han visto frustradas. Hemos saturado todo el espacio del pasillo y, sin embargo, en el único tramo que nos quedaba por recorrer, el del final del pasillo, encontramos a nuestra imagen del monitor máximamente distanciada. La cercanía con el monitor contrasta con la lejanía de aquello que en él se representa.

3. Distancia en lo real. Distancia en lo virtual.

Aunque ya hayamos tenido ocasión de aludir a ello, quisiera recapitular sintéticamente el juego de distancias que se da en esta obra. Cabe que distingamos varias.

Hay, en primer lugar, dos distancias reales correlacionadas: 1º la distancia que me separa del monitor. 2º la distancia que me separa del objetivo de la cámara. Notemos que antes de haber aparecido en el monitor, estas dos distancias se reducen parejamente, pero luego, a partir del momento en el que, en el espacio real, entramos en el campo que graba la cámara, y en el espacio virtual aparecemos en pantalla, una disminuye -la que me separa de los monitores del fondo- mientras la otra aumenta -la que se extiende de mí a la cámara-. Estas distancias reales tienen una incidencia sobre la distancia virtual.

Esta distancia virtual es la que se da en la pantalla entre el espacio fijo del pasillo y mi cuerpo alejándose hacia el fondo. Es en rigor la distancia creciente entre el principio del pasillo y la imagen de mi cuerpo alejándose de él.

El *quid* de la cuestión está en la conjugación de estos dos géneros de distancia. Los problemas o paradojas surgen de la mezcla de ambas. Está claro que aparecer en el monitor es ya la experiencia de una pérdida, pues ante nosotros tenemos nuestra propia espalda. No nos queda más que avanzar en el pasillo para que acontezca lo que esperamos, esa intimidad imposible con nosotros mismos. Avanzar por el pasillo provoca varios géneros de incidentes en lo real y en lo virtual, así como en la correlación de ambos.

En primer lugar, andar reduce mi distancia con el monitor. Ello provoca fenomenológicamente y en primera instancia el aumento del monitor (como *Bildding*). El monitor -los monitores- obviamente se me aparecen más grandes a medida que me acerco a ellos. En sentido derivado, se agranda lo que en el monitor está proyectado. Pero lo que en el monitor está proyectado son imágenes de dos tipos: móviles y sin movimiento. Móvil es la imagen de mi propio cuerpo. Detenida es la imagen del pasillo. Así, cuando nos acercamos del monitor en el que se proyecta la imagen del pasillo vacío, hemos de conceder que vemos la imagen con más precisión, que podemos reparar en ciertos detalles que desde el principio del pasillo hubieran sido imposibles de ver en la imagen del monitor. La imagen fija nos ha esperado para dejarse ver de cerca. Es la parte inmóvil de la imagen, parte que se va apareciendo poco a poco en el otro monitor, el que nos graba a nosotros, precisamente a medida que nos hacemos más pequeños. Efectivamente, curioso es observar cómo, al llegar al final del pasillo, los dos monitores acaban pareciéndose en lo que representaban, pareciéndose casi como antes de entrar, cuando mostraban exactamente la misma imagen. Al final del recorrido, los dos monitores representan fundamentalmente el pasillo, blanco y vacío; uno completamente, otro casi, con la salvedad de un punto lejano que representa a una persona, al final del pasillo, y observando detenidamente ambos monitores, uno encima del otro, arrumbados en el extremo del pasillo.

El movimiento real hacia el fondo del pasillo que me agranda la aparición real de los monitores, i.e. la *Bildding*, genera, en el *Bildobjekt*, el resultado contrario: la imagen de mí mismo se hace cada vez más pequeña. Si “aumenta”, aumenta en lo que de *Bildding* tiene

también. Aumenta sencillamente porque me acerco a ello; ahora bien, lo correcto sería decir que aumenta en su pequeñez, o que vemos mejor su empequeñecimiento. De hecho, lo que en rigor aumenta exponencialmente dentro del *Bildobjekt* es el contraste entre el espacio -grabado- del pasillo y mi imagen en el pasillo. Avanzando disminuyo mi figura y hago aparecer de nuevo el pasillo en torno, como si sugiriese la coincidencia asintótica de la imagen de ambos monitores, apenas distinta en un leve punto que soy yo mismo, al final del pasillo. Cuando aún contemplo el monitor a lo lejos, mi espalda cubre gran parte del espacio de la imagen en el monitor, que percibo al final del pasillo.

4. Desplazamiento y objetivación del a priori de correlación

Al llegar al fondo del pasillo, hay un instante en el que nos salimos de la obra, en el que dejamos de participar tan decisivamente porque dejamos de mirar al monitor. Nos damos la vuelta y contemplamos el mecanismo de frente. El mecanismo está, de hecho, al descubierto, pero cuando se lo ve, la obra se esconde, y viceversa. Ello ocurre por el sencillo hecho de que cámara y monitor están enfrentados, lo que hace que yo no pueda mirar una sin haber, obligatoriamente, dejado de mirar a la otra. ¿Qué es lo que me impone ese límite? De algún modo hemos respondido ya a esa pregunta mencionando que cámara y monitor se enfrentan. Pero ¿qué es lo que hace que esa disposición espacial tenga sobre nosotros el efecto de generar una disyunción excluyente? Nada más y nada menos que nuestro cuerpo.

La instalación de Nauman nos permite una inusual ampliación del campo experiencial. Sin ir más lejos, hace que tengamos de nosotros mismos una perspectiva que con nuestros medios fisiológicos es impensable tener: algo así como ver delante nuestro detrás. Pero al tiempo que amplía nuestras posibilidades de experiencia, exagera también sus límites, los desplaza y los objetiva. En efecto, en la experiencia normal de nuestra corporeidad, no podemos ver gran parte de nuestro cuerpo⁸. Pero eso que no podemos ver va con nosotros, no es una ocultación distanciada, objetual. En otras palabras, no podemos comparar la ocultación de nuestra espalda con la ocultación del reverso de un tronco de árbol que tuviéramos enfrente. En *Meditaciones Cartesianas* y en otros lugares, describe Husserl la experiencia del cuerpo, y percatándose de la extraña fenomenicidad de algo que sabemos que está ahí con total evidencia pero que no podemos ver o saber cómo es, aporta un interesante par de

⁸Dirá Husserl en *Meditaciones Cartesianas* que el cuerpo es un dato apodíctico -sabemos que está ahí- pero no adecuado -no sabemos *lo que* está, no sabemos *cómo es lo que está*.

conceptos: el de lo apodíctico y el de lo adecuado. Es adecuado aquello que es lo que es en plena transparencia, aquello que sabemos, de parte a parte, qué es. Es el caso de ciertos fenómenos -como el *cogito*- que se agotan en el hecho de aparecer. Lo apodíctico es lo que sabemos que está y que se da, pero que no tiene una fenomenalización adecuada. Se trata, por ejemplo del yo trascendental, y también de la cara oculta de nuestro cuerpo.

El pasillo de Nauman consigue, hasta cierto punto, superponer a lo apodíctico la cualidad de ser adecuado, aunque de un modo extrañamente extrínseco. Nos pone objetivamente *frente* a un ocultamiento que no es objetual. Y extraño es también que no haya una plena coincidencia -si seguimos utilizando estos dos conceptos de la fenomenología de Husserl- entre lo apodíctico y lo adecuado, pues en rigor hemos de admitir que no sentimos el detrás -nuestro- que estamos viendo, pues de hecho lo sentimos como no yéndonos por delante. Esto se completa ineluctablemente con otra negativa: que lo que sentimos de nuestra espalda no es lo que vemos. Nuestros límites somáticos, merced a los cuales incidimos en el mundo, y que siempre llevamos encima, ahora los tenemos *delante* como quien contempla un espectáculo. Nauman ha objetivado un cierto límite de la fisiología humana, y ha desestabilizado ese equilibrio entre apodicticidad y adecuación que constituye la experiencia *normal* de nuestro cuerpo.

Esa objetivación deriva de una modificación. Dicha modificación, como habíamos señalado, era el resultado de una ampliación del campo de percepción. La ampliación del campo de percepción no preparaba sino la variación del contexto en el que se experimenta el cuerpo propio. El contexto variado es, obviamente, el contexto normal. Sin embargo, en el contexto normal de experiencia de nuestro cuerpo, hemos aprendido a no sentirlo como límite, o al menos como límite claramente objetivado y objetualizado. Más bien ocurre que ese límite o resistencia nos franquea una entrada a la realidad del mundo: nos ancla y nos preserva al tiempo que nos abre al mundo. Pues bien, esos límites se encuentran ahora tergiversados, resituados en otro contexto experiencial. Ahora bien, en su núcleo, no pueden verse variados dado que la fisionomía real del cuerpo no ha variado⁹. Sencillamente aparecen de otro modo, que será el de una mayor patencia; tanta que llega a desnaturalizar algo tan natural como es el no tener ojos delante y detrás de la cabeza.

⁹Es éste justamente el límite de toda realidad virtual.

Como veremos más adelante, el recorrido por el pasillo adereza su movimiento sobre la intención imposible de encontrarnos con nosotros mismos, de coincidir con nosotros, de tomarle la delantera a nuestro detrás virtual, que, sin embargo, camina delante de nosotros en el espacio real¹⁰. Por mucho que nos acerquemos, no conseguimos que la propia imagen de nuestra espalda deje de darnos la espalda. Llegar al final del pasillo y volver la vista atrás revela con entera claridad el mecanismo. Hay una cámara filmándonos. Reconstruyendo la experiencia, diremos que mirar a la cámara de frente habrá de suponer salir de cara en el monitor, y acaso conseguir el ansiado encuentro con nuestra faz. Una maldición tan primaria como somática quiere que mirar a la cámara sea darle la espalda al monitor sin poderle rendir la mirada que justificaría nuestra cuita y recorrido: poder vernos de cara, poder ver el delante de nuestro detrás, verlo objetualmente y no sólo *serlo* como de hecho lo hemos estado siendo a lo largo del recorrido.

El momento en el que volvemos sobre nuestros pasos sugiere la realización de esa posibilidad. Al modificar -ampliándolo- el campo de nuestra percepción normal, lo que Nauman ha conseguido ha sido *tentarnos*, azuzar nuestra imaginación, para que piense imposibles fenomenológicos de tipo material que no se piensan en primera instancia como tales. Que no se piensen como tales posiblemente es fruto del hecho de que la mayor de las imposibilidades perceptuales ya ha acontecido: vernos de espaldas, o más precisamente, vernos-delante-de-espaldas. El punto ciego de la fenomenología del cuerpo no sólo se hace presente, sino que aparece en la perspectiva más cómoda y dócil: de frente, como lo está el monitor ante nosotros. En ese momento, nos tienta una posibilidad aparentemente más factible incluso que la ya realizada: aparecer de frente en el monitor. Esta posibilidad, millones de veces vivida en nuestro trato con los espejos, se recodifica, en el nuevo sistema visual que Nauman ha dispuesto, como un riguroso imposible, *exactamente* igual de imposible que la percepción de nuestra espalda en condiciones normales, o con un solo espejo.

Nos lleva un tiempo reconocer que volver sobre nuestros pasos vislumbrando el descaro de un mecanismo completamente a la vista es absolutamente inerte respecto de la instalación: se rompe ahí toda interacción con la obra. Estamos condenados a la humillación

¹⁰Y cuanto más nos acercamos a él, más lo alejamos, porque más nos alejamos nosotros mismos del monitor.

de salir por donde entrábamos sin poder romper los límites que en el recorrido de ida nos han sido impuestos. Nauman dice en la entrevista antes citada:

“[...] la experiencia era bastante fuerte. Uno comprendía lo que pasaba porque el dispositivo estaba, por entero, a la vista. Sin embargo, la experiencia se reproducía cada vez que uno volvía a pasar por el pasillo. Era imposible evitarla”.

“Volver a pasar por el pasillo” es algo que acontece varias veces cuando nos retiramos del pasillo. Hemos dejado el monitor a nuestras espaldas y nos encaminamos hacia la salida. Nos hemos salido de la obra. Estamos materialmente aún dentro de la instalación, pero no formalmente. Sin embargo, no por ello nos atreveríamos a comparar la experiencia de la vuelta sobre nuestros pasos con aquella entrada preliminar en el pasillo cuando aún no habíamos aparecido en el monitor. En el caso del recorrido de vuelta sabemos que estamos incidiendo sobre el monitor, y que probablemente está teniendo lugar en su pantalla el acontecimiento que buscábamos, y que nos dirigía al final del pasillo al tiempo que nos alejaba de su posibilidad: un encuentro objetual cara a cara, un encuentro con nuestro propio rostro. Así y todo, el bulto de nuestro propio cuerpo, interponiéndose, sofoca nuestras ilusiones.

24

Esos recorridos de vuelta¹¹ de los que habla Nauman y en los que, a pesar de saber del mecanismo, nada cambia en el pasillo -seguimos sometidos a las mismas constricciones- acontecen al emprender el camino de salida. De hecho, cada vez que volvemos la vista atrás, incoamos siquiera estáticamente un potencial recorrido de ida, exactamente igual de frustrante que el anterior. Al mirar el monitor *ya* nos vemos de espaldas, *ya* nos hemos escapado de nosotros mismos.

DICIEMBRE
2015

El límite manifiesto es un doble género de límite.

i. Por un lado es un límite abstracto: el del *a priori* de correlación intencional. Esta abstracción nombra un límite fenomenológico necesario: *nada* aparece si no aparece para nosotros, si no se *nos* aparece, toda posibilidad de donación es siempre donación en una experiencia.

¹¹De intento de volver a la obra, de intento de producir un efecto nuevo sobre el pasillo, de no querer reconocer que en el camino de ida se ha jugado ya todo, y nos queda nada más por descubrir.

ii. Este límite abstracto, abstractamente pide la concreción de un *quién* para ese *a priori* de correlación. Este es el momento en que se muestra a las claras que la fisiología o la anatomía (y la topología inherente a esa misma anatomía) desempeñan un papel trascendental -en sentido filosófico- en la configuración de algunas ontologías regionales. La posición de los ojos, su lugar en la cabeza, el envés y el revés del cuerpo humano, configuran la manera en que se rellenan los condicionamientos sobre campos de fenomenicidad que el *a priori* de correlación mentaba en abstracto.

En la experiencia corriente, no tenemos una vivencia dramática o dramatizada del *a priori* de correlación intencional. Es más bien su rigor, su constancia, lo que le ofrece una racionalidad a la experiencia y -decíamos más arriba- un anclaje. No ver las dos caras de un objeto físico que tenemos delante nos indica que se trata de un objeto de percepción, y también nos indica, en negativo, la unidad de nuestro cuerpo, su carácter no disgregado, la posibilidad de investir un *aquí* y la de ser continuamente, i.e, transcendentalmente, *aquí absoluto*, punto cero de la cinestesia. Todo ello, todo ese surtido de límites, es esencial a una constitución normal de la espacialidad. El pasillo, en cambio, no nos hace ver ese límite como anclándonos y positivamente franqueando una entrada al mundo y a la racionalidad de la experiencia. Lejos de dárnoslo como asumido, lo distorsiona para fenomenalizarlo de nuevas: se ocupa de hacernos reaprender su presencia y su patencia. Presencia y patencia del límite es, a través del espacio de experiencia que crea el pasillo, límite presentado y hecho patente en la imposibilidad de ser atravesado. La presentación que acusa una mayor patencia es la que se muestra de frente, objetualmente. Así recreará Nauman nuestro límite. Efectivamente, lo que en la experiencia real es la imposibilidad de ver nuestro detrás -imposibilidad asumida- nos la enseña Nauman enseñándonoslo. En realidad, la imposibilidad de verse en el monitor de frente es la rigurosa transposición, mecanismo mediante, de la imposibilidad real de vernos de espaldas, o de ver desde la espalda. Es la manera en la que, en el espacio de percepción que Nauman ha creado, se redistribuye ese límite fisiológico. Esa imposibilidad se muestra en dos tiempos:

1º El recorrido de ida es el recorrido de una decepción. Vamos tras una imagen que se nos escapa. Nos es imposible verle el rostro. Siempre nos está dando la espalda y - como veremos enseguida- cada vez se aleja más de nosotros, cuando tratamos de tomar su delantera.

2º Pero la experiencia más frustrante del pasillo es el juego imposible que hacemos con la cámara cuando nos volvemos hacia ella y la miramos de frente. En ese momento sabemos que hemos de estar apareciendo en pantalla, de frente, pero no podemos vernos porque no miramos al monitor sino a la cámara. Si nos volvemos súbitamente, siempre llegamos tarde. Nos volvemos a ver de espaldas. Ejercemos, volviéndonos sobre la cámara, una suerte de salida de la instalación, un supuesto examen lúcido de su mecanismo, para intentar incidir en él de otro modo, para levantar en él una posibilidad inaudita. Aun teniendo absolutamente toda la instalación a la vista no conseguimos diseñar una estrategia que nos permita incidir de esa manera en el mecanismo.

El mecanismo que Nauman ha creado dispone de forma especialmente clara algo que ya es el caso en cualquier sistema de grabación en directo. Es la imposibilidad de verse mirándose, de que mis ojos en la imagen coincidan con mi mirada real. Ello se debe al hecho de que cámara y monitor (sobre el que se proyecta lo grabado) no son lo mismo, de que están espacialmente separados. Así, en cualquier experiencia de grabación en directo se ausenta – por mucho que lo vea- mi rostro, y en mi rostro, la mirada, fantasmática, encarnada desde fuera. Este mínimo desajusto queda exacerbado en el pasillo de Nauman.

5. Un ejemplo esencialmente parejo, aunque aparentemente opuesto: la maldición del cuadro “Caballete con lienzo” de Michelangelo Pistoletto.

Este límite es también muy patente en un cuadro de Michelangelo Pistoletto titulado *Caballete con lienzo* (1962-75)¹². El cuadro está pintado sobre un fondo de espejo. Representa un caballete con un lienzo. Cuando el espectador se asoma a ver el cuadro, se ve, naturalmente, reflejado en él. Así, queda nublada su posición de espectador o de parte de la obra, pues, ciertamente, el caballete está más o menos dispuesto a la altura de un espectador de talla media, o, mejor dicho, a la altura del reflejo de un espectador de talla media. Que las proporciones de un elemento externo casen con las que están pintadas en el cuadro son declarada tentación para que el espectador habilite una entrada coherente de su reflejo en la obra, para que quiera ingresar en ella.

Querer ingresar en ella manifiesta la no inmediatez de dicho ingreso. Efectivamente, sólo se da, al principio, a medias: casan las proporciones, el reflejo guarda una proporción

¹²Este cuadro pertenece a la colección permanente del museo Reina Sofía de Madrid.

parecida con el caballete. Esta coherencia entre las proporciones nos impulsa a acomodar aún más nuestra imagen al lienzo. ¿Cómo cabe que lo hagamos? que es como preguntar ¿por qué no estuvimos, desde un principio, acomodados del todo? o dicho de otro modo: aparte de la talla de mi reflejo que sí cumple con las proporciones de lo pintado sobre el espejo ¿qué es lo que quedaría por modificar para que efectivamente llegue a parecer que mi reflejo es parte del cuadro?

Cuando me he terminado de mirarme en el cuadro como potencialmente capaz de pertenecer a su conjunto pictórico, el reflejo que he recibido ha sido un reflejo de *espectador*. Sí, aparezco reflejado junto al caballete que sujeta un lienzo, y, con todo, no consigo engañar al cuadro: mi índole es la de un transeúnte que accidentalmente ha quedado ahí reflejado. Mi actitud choca frontalmente con el conjunto pictórico que se representa en el cuadro. Al principio no es fácil notar el núcleo de lo que falla, de lo que hace que no case con los objetos del cuadro. Descubro entonces que la causa principal de ese descentramiento en la dirección de la mirada de mi reflejo. El reflejo me mira a mí, y no al cuadro. El reflejo no mira *dentro* del cuadro.

Advertimos pues que la coyuntura es la estrictamente opuesta a la del pasillo de Nauman, y precisamente por ello lo mismo se revela en ambas: la manifestación de los límites de la fisiología humana, el de la condición corpórea del sujeto trascendental¹³. Como decía, la tesitura es hasta cierto punto opuesta, pues mientras que Nauman crea un pasillo en el que nosotros mismos nos damos la espalda cuando queremos encontrarnos de cara, ambicionando algo análogo al reflejo dispensado por un espejo, en el cuadro de Pistoletto tratamos de sorprender a nuestro reflejo *dentro* del cuadro, actuando en él, y en él entrometidos, interactuando con los demás objetos pintados, y resulta que nos lo encontramos, en cambio, mirándonos, y perfectamente ausente de la escena del cuadro. Desearíamos que quedara nuestro reflejo inserto en el cuadro, en él olvidado, mientras el *mismo* yo que está reflejado

¹³Kant no llega a pensar que el sujeto trascendental sea corpóreo. El cuerpo es cuerpo del yo empírico. En cambio, en Husserl, el sujeto trascendental sí está encarnado. En Merleau-Ponty el cuerpo tiene una doble entrada en escena: una presencia objetual, auto-objetivada -el cuerpo que veo en el espejo- y una suerte de com-presencia constante y trascendental: la carne, el *soma* o *Leib* en sus múltiples rendimientos intencionales.

disfruta *desde fuera* del cuadro¹⁴, disfruta de la composición pictórica de la que su reflejo ha entrado a formar parte.

Ese reflejo ha de componerse con los demás elementos a través de su mirada, es decir, trabando un contacto, desde la dirección de la visión, con alguno de los enseres del cuadro. Lo más perturbador del efecto de reflejo del cuadro es que los objetos que están pintados en el cuadro son opacos, con lo que el reflejo siempre queda cortado por ellos cuando se interponen. Esto ofrece la impresión de que lo que se refleja, queda siempre por detrás de los objetos que en el cuadro están pintados. Así, dado que el caballete con el lienzo -el más importante de los objetos de la obra- es opaco como los demás objetos, puede quedar mi reflejo cortado por ciertos puntos, lo que significa que tal como está la representación, representaría a un personaje *detrás* de ciertos objetos y, sobre todo, detrás de un caballete con lienzo. Ese personaje ha de haber sido *realidad* para el pintor que lo ha representado. Esa realidad tendría que haber formado parte de una escena real junto a los demás elementos pintados. Habría de haberse representado perdido con ellos, entreverado, entretenido, ajeno al exterior.

El exterior es el mundo del espectador. Los cuadros pintados mantienen una fundamental relación de exterioridad con el espectador que los mira. Primero en un sentido burdamente óptico: no se mueven con el espectador, no cambian según la posición del espectador, están dentro del cuadro, aun en el caso de aquellos que representan a personajes que miran hacia fuera del lienzo, e incluso en el caso de aquellos lienzos con volumen como algunos cuadros de Miquel Barceló, o de determinados cuadros que quieren ofrecer la impresión física de salirse de su marco para ingresar en la realidad del espectador, como algunos de Giacomo Balla cuyo marco está pintado. En ellos, siempre hay un momento de detención, un momento en el que el efecto del cuadro puede detenerse, y el espectador reorganizar y resituar la línea ontológica que le separa de esa realidad, la que confina al cuadro en su estado de cuadro.

Es, si se quiere, uno de los efectos del cuadro en general, su *real* quietud interior (que bien puede provocar una impresión de movimiento), o el hecho de que los elementos de su

¹⁴Esta es, en rigor, una paradoja que anima y estructura la última gran obra de Husserl: *La crisis de la ciencias europeas y la fenomenología trascendental*: se trata del doble carácter del sujeto encarnado que es al tiempo sujeto del mundo (fenomenológico) y objeto en el mundo (físico-natural).

composición, por dispares que puedan parecer, siempre estén más en relación *real* con ellos mismos que con el espectador que los contempla. Pues bien, ese efecto no lo puede lograr el espectador que se contempla a sí mismo reflejado en el cuadro de Pistoletto, pues contemplar el reflejo propio en el cuadro viene a ser ver exactamente al reflejo 1º moviéndose con uno mismo, 2º mirando hacia afuera del cuadro, es decir, mirándome a mí mismo. Está mi reflejo reflejado junto a los objetos del cuadro, pero ausente de ellos, en absoluto comprometido con su presencia. Esta ausencia es a una con la absoluta compresencia que tiene conmigo, o con mis sensaciones cinestésicas, las faciales por ejemplo, por las que una ligera sensación en el músculo de los ojos tiene su correspondencia en la imagen, el reflejo que, literalmente, *no me quita los ojos de encima*. Resulta que no me puedo desmarcar de mi imagen, y ello hace que mi reflejo rebote contra el cuadro y salga de él hacia la realidad.

Es innegable una frustración e incomodidad: por un lado, tener que mancillar un cuadro para presenciarlo, mancharlo con el reflejo de mi bulto, que ha de ponerse necesariamente delante para que el cuadro me resulte visible¹⁵. Por el otro, y ya que no puedo dejar de aparecer en el espacio del cuadro, está la frustración de resultarme *asimismo* imposible que mi reflejo se inserte en él dado que no puedo des-coordinarme de la mirada de mi reflejo si es que quiere, sencillamente, mirar el cuadro. Incomodidad pues, de no conseguir que mi reflejo sea parte del cuadro, que mi reflejo refleje un elemento más del cuadro (en rigor, que *no* refleje, o refleje *como si* no reflejase), y no, en cambio, que devuelva, como inevitablemente sucede, la figura exterior, mostrencamente superpuesta, de un espectador que mancha el cuadro con su presencia, sin contribuir al espacio pictórico del cuadro mismo.

La solución de mi ingreso en el cuadro se cifraría en dejarme tener que ver con el principal de sus objetos, el caballete con el lienzo. De entrada, mi reflejo en el cuadro sugiere que ese caballete, que sostiene un lienzo, está por delante de mí. Así, cabría que yo habilitase el gesto de mi reflejo de tal manera que éste pareciese ser un personaje que mira el lienzo, que lo está pintando, incluso. Pero para ello habría de desmarcarme de la mirada-hacia-mí de mi reflejo. He de conseguir poder mirar el conjunto del cuadro *y dentro de él* poder ver a mi reflejo-mirando-el caballete. Acaso pueda disfrutar de ello otra persona, una persona que se

¹⁵Es un cuadro que no tiene sentido enseñar en catálogo, es un cuadro que necesita -más que la mayoría, si cabe- de la presencia efectiva del espectador. Su estructura de obra de arte, la manera en la que desestabiliza el triángulo artístico - la expresión de Simón Marchán Fiz- es estructuralmente similar a la manera en que lo hace el pasillo de Nauman.

sitúe lejos del campo que el espejo del cuadro refleja, sin dejar que mi propio cuerpo real tape su ángulo de visión. Yo, en cualquier caso, de ningún modo puedo conseguirlo. El *cuadro prometido* nunca acontece. No es *fenomenológicamente dable*, o lo que es lo mismo, está *materialmente allende las posibilidades del a priori de correlación intencional* en lo que toca con la parte de determinación de aquél que tiene que ver con la distribución anatómica de los órganos de percepción, y que se descubren, por ende, como lo que Husserl llamaba “archifactividades”. En ello se cifra la maldición del cuadro de Pistoletto: o bien nos vemos a nosotros mismos en el cuadro, reflejados, aunque mostrencamente superpuestos, sin derecho a permanecer en su interior, o bien torcemos ligeramente la mirada, y miramos *desde fuera* el caballete, lo que hará que el reflejo presente en el cuadro lo está mirando también... sin que nosotros podamos sorprenderlo así, pues si tratamos de ver el ansiado cuadro que con el suplementario añadido de nuestro reflejo *hemos de haber* producido, lo desbaratamos al punto y nos hallamos de nuevo en un extraño cara a cara con nuestro reflejo que despide a éste del cuadro. La excelsa simultaneidad del espejo no nos permite la posibilidad de ejercer el gusto de espectar.

El problema es *fenoménicamente* el inverso al de la instalación de Nauman, aunque *esencialmente* (o *fenomeno-lógicamente*) sea el mismo. Decimos que el problema es *fenoménicamente* inverso porque si en el caso de la instalación de Nauman la imposibilidad yace en la coincidencia de uno consigo, en el caso del cuadro de Pistoletto, la imposibilidad recae en no poder descoordinarse de sí. Y aducimos que el problema es *esencial o fenomenológico* el mismo pues es una y la misma la matriz que genera ambas imposibilidades: los límites que la fisiología excava en todo fenómeno, pues para que se dé fenómeno, luego donación, en sentido absoluto, hace falta un cuerpo, y un cuerpo dotado de una determinada anatomía.

El cuerpo abre limitando. No solemos hacer la experiencia del límite porque la falta de ciertas parcelas de fenomenalidad nos manifiesta que nuestra percepción es normal. Nauman y Pistoletto lo manifiestan. En Pistoletto, de un lado del límite estamos dentro del cuadro, pero no somos espectadores; del otro lado del límite somos espectadores del cuadro, pero nuestro reflejo no es *del* cuadro, sino que nos refleja como espectadores. En la obra de Nauman, de un lado del límite presenciamos el espacio en el que hemos de aparecer, pero se nos manifiesta el riguroso contrario de lo que habría de aparecer porque al mirar el monitor

damos la espalda a la cámara que así nos recoge –de espaldas– en el monitor. Del otro lado del límite, aparecemos como tenemos que aparecer pero no se nos aparece el lugar en el que aparecemos tal como hubiéramos querido ya que le damos la espalda al monitor, a un monitor que presuntamente nos graba de cara. Nauman nos obliga, en suma, a no abandonar nuestra posición de *actores* en y de la instalación. No podemos ser *autores* de la instalación, no podemos hacer de él lo que queramos. La instalación se cifra en la fijación de un determinado modo conjugado de ser actor y espectador.

Reparemos en que lo definida que está la línea de interrelación le da a la obra un cierto volumen, una objetividad en el efecto que produce, y al fenómeno una positividad. Esto es esencial a la difícil consistencia de obra que es el pasillo. En efecto, mencioné esto en el citado anterior trabajo sobre Nauman¹⁶, cuando trataba aspectos generales del tipo de obra que era el pasillo de Nauman, llegando a la conclusión de que la dificultad ontológica de localización de *lo* obra en el pasillo de Nauman era similar a la dificultad de dar una respuesta a la pregunta ¿dónde está una experiencia? Ahora bien, habremos de convenir en que no toda experiencia es obra. La experiencia que producía el pasillo necesitaba asimilarse a los objetos, a los entes, y hacerlo en varios aspectos: en quietud, en objetualidad, en repetibilidad de su aparecer (en poderlos hacer aparecer varias veces). Ese *plus* de objetualidad, el pasillo lo gana solidificando esa experiencia, y más concretamente, la posibilidad de esa interrelación entre actor y espectador, generando esa positividad de obra que le da unidad e individualidad. El defecto ontológico de la obra, su aparente ausencia, su invisibilidad, su coparticipación *en/con* el espectador se palian merced a la *rigidez* de la experiencia que provoca, paulatinamente descubierta, y que parece delimitar desde dentro la posibilidad de su cauce, de un cauce experiencial que se adivina estrechísimo. Este descubrimiento consta de dos momentos diferenciados cualitativamente, aunque procesualmente conectados: 1º experimentamos toda una serie de decepciones fácticas. 2º experimentamos la relación misma, trabada a posteriori, del *a priori* material que generó esa serie de imposibilidades fácticas que ahora se adivinan imposibles *de iure*, y así, con una suerte de *apodicticidad* desplazada o descentrada, aparecen como otras experiencias futuras del mismo tipo igualmente nimbadas de imposibilidad.

¹⁶ Cf. Pablo Posada Varela. “A contracuerpo. Bruce Nauman y la fenomenología” in *Eikasía* n°66. Septiembre de 2015. www.revistadefilosofia.com

El cuerpo es la piedra de toque de la objetivación de la conciencia. Para Nauman se vuelve también la piedra de toque del descentramiento del sujeto. Descentrar al sujeto viene a ser descentrarlo del lugar del que, precisamente, cree ser el centro. El sujeto se halla centrado sobre el mundo. Dicho de otro modo, el sujeto suele aprehender el mundo como siéndole en torno. Contadas son las experiencias en las que se siente descentrado, condenado a un *aquí*, y no pudiendo ser *allá* para *asistir* a una determinada porción de mundo. Esto sucede en situaciones en las que, por ejemplo, se necesita ver algo que no se puede ver o, como bien ha estudiado Kant (y, en la fenomenología contemporánea, Richir en su estela), en espectáculos sublimes de la naturaleza.

Esas situaciones son medianamente complejas. La originalidad de Nauman estriba, en cambio, en la posibilidad de crear este descentramiento en un lugar de una geometría simplísima, y hacerlo a través de la contaminación de ese espacio simplísimo por otro orden de realidad, por un género de realidad virtual que es la proyectada en el monitor. Nauman nos muestra que hay puntos de vista que -tal como discutimos antes- no podemos tener. Pero ese *no poder tenerlos* se hace más acuciante cuando, gracias a una determinada instalación, se nos muestran otros que tampoco hubiéramos podido tener en condiciones normales –verbigracia: nuestra perspectiva de espaldas, tal como señalábamos. La simplicidad del pasillo obliga a una conciencia extrema de esta situación. Sentirse descentrado como sujeto trascendental es saber que algo *es* sin que por ende *me sea*, es saber que está teniendo lugar un proceso al que yo no puedo asistir.

Esta idea es desde luego recurrente en la obra de Nauman. Pensemos en los pasillos diseñados para ser construidos a varios metros de profundidad. Marcia Tucker, en su artículo *PhéNAUMANology*¹⁷ indica la obsesión de Nauman por los alargamientos del cuerpo a través de la técnica, vale decir, por la ampliación del campo de fenomenalidad a través de las cámaras, del telégrafo o del teléfono antaño, de los micrófonos. En una de las obras de Nauman, una cámara fija filma lo que ocurre en un cuarto absolutamente inaccesible, enterrado a varios metros de profundidad. En otra, Nauman introduce un micrófono dentro de la corteza de un árbol para supuestamente escuchar su latido interno. Trata así Nauman de llegar al corazón de las cosas, a ámbitos de percepción a los que el hombre no tiene acceso.

¹⁷ He podido acceder a la traducción francesa del artículo, y que se encuentra en el catálogo titulado *Bruce Nauman*, correspondiente a la exposición que de Nauman se hizo en el centro Georges Pompidou.

Son enseñanzas que nos descentran como sujetos transcendentales. Esta actitud la encontramos en otra obra a la que alude Marcia Tucker en el mencionado artículo. Al parecer, en dicha obra Nauman hace entrar a los espectadores en una sala. Dentro de esa sala hay una cámara que les está filmando, pero lo que se filma se proyecta en un monitor que está en otra sala, ésta, en cambio, inaccesible. En esa otra sala hay, a su vez, otra cámara. Esa cámara filma lo que se proyecta en el monitor de la sala inaccesible, en la que, como es natural, no hay más que ese monitor. La imagen del monitor -que es la imagen de quienes toman parte en la instalación- queda entonces proyectada en otro monitor -conectado a la cámara que está en la sala inaccesible- que sí está en la sala a la que acceden los participantes de la instalación. Así, nos encontramos con el hecho paradójico de que los sujetos allí presentes sólo pueden verse en la imagen de una imagen que se proyecta en una sala inaccesible.

Este vuelve a ser un claro exponente de manipulación del *a priori* de correlación. Se ha de entender para este ejemplo más que para ningún otro que la manifestación del *a priori* de correlación intencional necesita de los ensanchamientos virtuales de la percepción -como indica Marcia Tucker¹⁸ en un artículo al que ya nos hemos referido- pues sólo a través de estos ensanchamientos virtuales del campo fenomenológico podemos saber de nuestro límite. Por eso, no es limitar nuestro campo de percepción lo que Nauman consigue -pues ese límite lo llevamos inscrito en nuestro cuerpo desde el nacimiento- sino más bien poner de manifiesto ese límite inherente. Para ello no es sólo menester que suframos de ese límite, sino que sepamos de él, que lo *suframos* a través de artilugios como una cámara de vídeo que estando donde nosotros no podemos estar nos dice de uno u otro sitio: aquí hay mundo.

La posibilidad imposible es, en el pasillo de Nauman, ese encuentro tan beckettiano con la intimidad¹⁹ y que en la obra de Pistoletto es la imposible des-coincidencia, la imposible pérdida o no adherencia instantánea de la sombra del reflejo

6. Criba virtual de movimientos reales.

Sea como fuere, es, al cabo, un alter ego, quien nos presta una mirada que no podemos vivenciar. Ello no cura nuestra frustración, pues ciertamente lo más desesperante de todo es

¹⁸En el artículo -“*PheNAUMANology*”.

¹⁹Nauman repite y escenifica en sus instalaciones eso que Beckett llamaba a veces *Le décalage du moi*. Sobre este punto puede consultarse con provecho la monumental obra en ciernes que sobre Beckett prepara Alejandro Arozamena, así como algunos artículos del mismo autor.

que no conseguimos hacer nada distinto de lo que ya veníamos haciendo, de lo que ya nos habíamos visto hacer: andar de espaldas hacia el monitor, encarar una imagen nuestra de espaldas que siempre se nos escapa. No deja de sorprendernos que todas las demás incursiones en el pasillo sean rigurosamente iguales que la primera. Lo que paulatinamente vamos aprendiendo, ya *a posteriori*, es la real determinación a la que sin saberlo estábamos sometidos cuando entramos por primera vez en el pasillo.

El modo de ese sometimiento se hace desde la tácita indicación de los movimientos que son relevantes. El espacio del pasillo talla ciertos movimientos, aquellos que cabe hacer manteniendo a la vista el monitor del fondo. Perder de vista el monitor del fondo es abandonar el espacio de la obra. Así pues, no es que me vea directamente compelido. Compelido lo estoy sólo indirectamente, pues lo que realmente acontece no es sino la creación subrepticia de una suerte de ámbito de relevancia dentro del cual participo en la obra. A través de esta limitación ideal, incluso espectral, incide Nauman en nuestra conducta. Hay, por ejemplo, sólo un tipo de movimiento que incide en la obra, se trata del movimiento de marcha de adelante hacia atrás y de atrás hacia adelante. Debido a la estrechez del pasillo, los movimientos de lado a lado son imposibles. O, mejor dicho, no tanto literalmente imposibles cuanto, a mi juicio, irrelevantes. Irrelevantes en el sentido en que por mucho que los note desde las correspondientes cinestésias, éstos no consiguen incidir en una grabación hecha con un ángulo y una distancia especialmente sensibles a los movimientos de adelante hacia atrás.

Repárese en lo que está sucediendo. Nuestro estar fijos en la realidad virtual del monitor hace que dejemos que esa realidad virtual recorte los tramos conductuales que pueden darse en la realidad real. La simplicidad del pasillo real hace que le concedamos a la realidad virtual un ascendente sin par sobre las acciones factibles en el pasillo. Evidentemente, no es que la realidad virtual legisle desde sí misma, pues dado que es un puro reflejo del pasillo, no sabría desde sí misma generar relevancia cuando el propio pasillo real no lo puede. La relevancia está, empero, en la posible relación de nuestro yo real con el que se refleja en el monitor. Del yo real quedan entonces seleccionadas aquellas acciones que producen un efecto en el yo virtual. Limitar la conducta del espectador no sólo se hace desde la arquitectura del pasillo, sino desde la introducción de una ventana de realidad virtual que adquiere una preeminencia cuasi-ontológica y pasa a ser el criterio de lo que cuenta como movimiento.

En todo caso, uno de los factores de la limitación de la conducta y de su control estaba en el criterio de relevancia que introducía la realidad virtual o, para ser más exactos, la posibilidad de interrelación con la realidad virtual. Así, las cinestesis sentidas de forma real, de forma interna y apodíctica, se desteñían ontológicamente si no iban en el sentido de la *posibilidad* fundamental que abría la obra, que no era otra que la de interactuar con mi imagen. Nos disponemos ahora a plantear el tema de la relación entre realidad real y virtual de forma global, pues creo que la relación entre estos dos ámbitos es esencial en el pasillo.

7. La meta-estabilización de la obra desde el indecible englobamiento real - virtual

Aunque el monitor refleje la escena de pasillo, no hay un mutuo englobamiento entre lo real y lo virtual, sino un género de desfase. El cuerpo es el primer paso de la objetivación, pues tiene la propiedad no sólo de ser sujeto, sino también de ser objeto. Era pues posible poner a distancia el quiasmo²⁰ de la corporalidad, su ser al tiempo sujeto y objeto, sentiente y sentido. Merleau-Ponty, en *L'Oeil et L'Esprit*, pero sobre todo en su inacabada gran obra *Le Visible et L'Invisible* piensa estas dos láminas como el espacio en el que se inserta el mundo. Ahora bien, esta estructura quiasmática admite diferentes modulaciones, según los diversos sentidos, es decir, más allá del ciertamente antonomásico que es el tacto. Hay pues también un quiasmo de lo visible: veo y me veo viendo y, por otro lado, para ver, he de ver con mi cuerpo, lo cual se entrecruza necesariamente con la posibilidad de ser visto. Esos quiasmos en la fenomenalidad pueden, como Merleau-Ponty ha señalado en ocasiones, manifestarse en experiencias tan comunes como la de nuestras manos tocándose la una a la otra: las posiciones de sujeto y objeto de la sensación se intercambian, cada una de ellas parece ser alternativamente sentiente y sentida, hasta que se da una cierta unidad o coherencia que nunca es total, que siempre será un balanceo metaestable. Otra experiencia quiasmática acontece al observar cómo, a través de mi cuerpo, constituyo trascendentalmente mi campo visual: hay una parte de ese elemento trascendental que, mundanización propia mediante (el término es de Fink), cae dentro de ese campo visual. Efectivamente, hay una parte de nuestro cuerpo que siempre es vista: un ligero movimiento de ojos, un nimia inclinación de la cabeza, hace aparecer el tronco, las piernas; una mayor constancia de presencia tienen nuestros dos brazos (o mejor dicho, antebrazos). En todo caso, estas partes corpóreas acusan una suerte de doble

²⁰La expresión es de Merleau-Ponty. Se trata, probablemente, del concepto clave de su última filosofía, de la que siguió a la *Fenomenología de la Percepción*. Sería el concepto en torno al cual se articularía el grueso de su última obra planeada y que su muerte no le permitió acabar.

comparecencia: aparecen, inobjetualmente, en un nivel trascendental-constituyente, y aparecen, en continuidad con los objetos, en un nivel objetual-constituido. Nauman, por medio de la inserción de otra perspectiva -la de la cámara, reflejada en el monitor- estira estos quiasmos y, sobre todo, los traslada a una parte del cuerpo -la espalda- en la que, por así decirlo, normalmente son mucho más cerrados en su pliegue, mucho menos patentes. Y eso se consigue merced a la apertura, por medio de la instalación, de ese pliegue quiasmático, que queda entonces espaciado. Provoca Nauman que esa no coincidencia de la carne consigo misma, esa inadecuación inherente al cuerpo, esa irredenta alternancia entre sujeto y objeto de la experiencia, ese vaivén entre sentido y sentiente, se haga más patente de lo que lo es de consuno.

Todo fenómeno ha de comparecer en el espacio fenomenológico de mi experiencia para ser real. Siendo, dicha experiencia, experiencia encarnada, mi cuerpo es cono de apertura al mundo. Pero también cierre y localización de esta subjetividad. Hallar en un monitor, frente a mí, a mi cuerpo *en* el pasillo, me muestra mejor que cualquier maniobra de autoobjetivación como parte del mundo, como sujeto en el mundo. Bien, pero por lo mismo podemos decir que la imagen de ese monitor no podría siquiera mostrarme englobado si no fuera porque mi yo real la está viendo, la está sosteniendo, prestándole un espacio de manifestación. Cierto, pero resulta que eso mismo también cae inmediatamente *dentro* del espacio de lo filmado. Mi ver la filmación también está siendo filmado. Hay un englobamiento entre mi cuerpo objeto y mi cuerpo sujeto que es indecible. Ninguno de ambos hace el último ademán de contención del otro, pues el otro siempre se revuelve y engloba a la instancia otra que creía englobarlo. Este englobamiento indecible entre lo trascendental y lo objetivo, el sujeto y el mundo, se ve escenificado por el englobamiento rigurosamente paralelo entre lo real y lo virtual.

Si el sentido de virtual está indisolublemente conectado con el sintagma *ser en virtud de*, nos es difícil determinar si mi propia imagen en el pasillo es *en virtud de la cámara* o *en virtud de mi experiencia del pasillo-con-el-monitor*. Así, repetimos aquí la estructura del problema planteado más arriba. ¿Qué es lo que en última instancia engloba? El espacio virtual del monitor sólo es posible *en virtud* de la experiencia que hago yo mismo del monitor, pero en la precisa medida en que esa experiencia *está* en un cuerpo, o mejor dicho, es *tenida* por un cuerpo que está en un lugar, lugar que está por ende filmado por la cámara, esa experiencia cae también bajo el dominio de lo que el monitor graba. Acabamos por no saber qué instancia

contiene a la otra. Si la vivencia real del sujeto, e incluso la vivencia misma de lo virtual están en lo virtual o si también lo virtual es siempre y en última instancia en virtud del sujeto, y de su vivencia real del pasillo. Son cuestiones que Husserl piensa a fondo. También la citada alternativa. Y lo hace no sólo en algunos textos recogidos en el tomo XXIII de *Husserliana*, sino incluso en el tomo segundo de *Erste Philosophie*, cuando se hace cuestión de las dobles reducciones. Si Husserl se inclina claramente por la segunda rama de la alternativa que hemos planteado (i.e. “también lo virtual es siempre y en última instancia en virtud del sujeto, y de su vivencia real del pasillo”), no por ello no deja de pensar hasta el fondo la primera de las ramas (la posibilidad de un *reell* de la vivencia enteramente absorto en el *Bildobjekt*; posibilidad límite vertiginosa y patente, por ejemplo, en el texto nº16 de *Hua* XXIII, pero, bien pensado, también, por ejemplo, en el concepto, absolutamente teratológico de quasi-epojé, desarrollado en *Erste Philosophie II*). En rigor, todo se cifra en pensar la inminencia de esa extraña rama de la alternativa *como inminencia*, es decir, en la concretud de su no cumplimiento. Sólo en virtud de estas cuestiones, implícitamente levantadas por Husserl, habrá podido Richir (por no citar sino un ejemplo de uso en psicopatología de los recursos de la fenomenología husserliana), décadas después, pensar los fundamentos fenomenológicos de la psicopatología²¹; y, para el caso que nos ocupa, meditar la relación, relativamente privativa, que se da entre histeria y perversión, y que se revelará tributaria de dos posibilidades opuestas de exacerbar tendencias sitas en la estructura misma del acto de imaginación. Posibilidades, a su vez, pensables dada la enorme riqueza con que puede declinarse la relación entre el yo puro (en su transcendencia relativa aunque no objetual, en su presencia no ingrediente, no “*reell*”) y sus vivencias (lo vivido en sentido estricto).

Habiendo planteado el problema en sus términos generales, se trata ahora de ver cómo se sustancia en un tipo de relación cruzada de una enorme extrañeza, la que existe entre mi delante y mi detrás. La situación es la siguiente: sucede que hago la extraña experiencia de tener a mi espalda, virtual, por delante, en el espacio real, de mi cuerpo, de mi delante real. ¿Qué decir de esta situación? La aludida indecidibilidad se deja ahora declinar en estos términos: ¿quién va por delante? La cuestión vuelve a ser igualmente indecidible: cabe que diga que mi espalda virtual va por delante de mí pues, en el espacio real, se encuentra en un monitor al que todavía no he llegado. Puedo, sin embargo, alcanzar el fondo del pasillo, e

²¹ Cf. fundamentalmente Marc Richir, *Phantasia, Imagination, Affectivité*. J. Millon. Grenoble. 2004.

incluso saltar por encima de los dos monitores para rebasar mi espalda. Pues bien, con ello no habré conseguido absolutamente nada, porque siempre quedará eclipsada la experiencia del rebasamiento. De hecho no podía ser de otra forma, pues el detrás filmado es mi propio detrás. Así, un adelantamiento en el espacio de lo real es mostrenco y ajeno a la instalación; hecho que, por cierto, no va sin evocar la problemática del cuadro de Pistoletto.

Digna de mención es la progresiva transición hacia el espacio de lo virtual, que va tomando lento a lento el sitio de la realidad. Efectivamente, puedo conceder que mi espalda me es por delante, porque sencillamente está por delante, en el monitor, dentro del espacio real del pasillo. Ahora bien, a medida que voy avanzando, deja de valerme alcanzar materialmente ese monitor. Antes bien, entro en el *Bildobjekt* (por recuperar el término de Husserl), y me voy fijando en la imagen que se proyecta en el monitor. Por decirlo de otro modo, es como si considerara que el espacio del pasillo que muestra la imagen –referencial inmóvil entorno a algo, mi figura, que es lo único que se mueve- se hubiera *realizado*, siendo aquella realidad dentro de la cual cupiera ir en pos de esa imagen de mí mismo que se va empequeñeciendo a medida que me alejo de la cámara desde la cual dicha imagen es grabada. Alcanzar el monitor en el espacio real deja de ser pertinente en la órbita de la mera materialidad real. Sólo lo es en tanto en cuanto estoy más capacitado – por la cercanía con la *Bildding* (la cosa-monitor)– para atisbar lo que el *Bildobjekt* (la imagen que proyecta el monitor) me muestra del *Bildsujet* (yo mismo, o lo que de mí mismo está grabado por la cámara).

Hay una subrepción ontológica de lo real por lo virtual. Lo segundo suplanta a lo primero a medida que la obra de arte toma cuerpo y el fiel de las pertinencias se inclina hacia lo que dentro del monitor acontece. Evidentemente, el movimiento queda lanzado en el que aparezco en pantalla. Esta subrepción se va consolidando poco a poco, de tal suerte que, desentendiéndome de mi presencia o compresencia directa, busco mi presencia en el espacio del monitor. Lo que obra de umbral de entrada o de transición desde lo real a lo virtual corresponde, en rigor, a la parte del pasillo filmada que no corresponde a mi figura en movimiento sin contar, claro está, con el otro monitor, y que proyecta una imagen del pasillo vacío; imagen parece ser, al principio, exactamente la misma que aquella proyectada por el monitor en el que apareceré, y que inadvertidamente está grabando en presente una imagen perfectamente idéntica a la imagen fija del segundo monitor. Llegado al final del pasillo, mi

ontología ha basculado hacia lo virtual, cuyo criterio rezaría “*ser es ser en el monitor*”, de tal forma que, desde el punto de vista de la realidad material del pasillo, desde el punto de vista de una ontología real, la postura que exhibo es ridícula y estúpida: la de un individuo postrado delante de un monitor a una distancia ínfima, afuncional, y como implorando a la imagen del monitor que no se aleje cuando, como sabemos, es dicho individuo quien, al distanciarse del objetivo de la cámara, está provocando ese alejamiento. Pero no es esa la ontología que cuenta ahora para mí. La que baliza las órbitas de pertinencia de mis movimientos es, en cambio, la ontología de la realidad virtual, según la cual, por caso, si me volviese hacia la cámara, dándole la espalda al monitor, no estaría yo ya en el pasillo, estaría fuera de él. Queda pues extrañamente trastocada la primacía transcendental fenomenológica de mis sensaciones internas de movimiento, como si fuesen una suerte de imposible alucinación inmanente e inobjetual. Por lo mismo, la instalación alimenta la impresión de que la figura de mi detrás, como un espectro, se mueve sin esfuerzo, deslizándose por el pasillo sin pena ni gloria, como las estantiguas de la Santa Compañía : la consecutividad de la cinestesia ha quedado profundamente distorsionada en la auto-apercepción que de ella hago. Quiero decir con ello que se ha desleído la coordinación entre mis sensaciones internas de movimiento (al desplazarme por el pasillo) y la parte “noemática” del aparecer (que Husserl llama, en ocasiones, *Phantom*). La ontología de lo virtual ha englobado a la de lo real, y la ha suplantado.

Pero, claro está, pervive la otra rama de la alternativa, a saber, la transcendental fenomenológica, y que cercena el cumplimiento, siempre en inminencia, de la otra rama, suerte de secreta componenda de un Genio Maligno que hiciese pasar toda mi vida vivida (y no sólo lo vivido en ella), e incluso lo más vivaz de mis sensaciones, como al interior de un mero *Bildobjekt*. En todo caso, que la posibilidad de una absorción por el *Bildobjekt* de lo transcendental incluso en su actualidad vivenciante esté también al orden del día conforma la tensión de la instalación y subtiende su efecto estético. Así y todo, el no cumplimiento de la inminencia de dicha posibilidad revela, de nuevas, un sentido de lo transcendental irrenunciable. Hay, en efecto, un límite “*archifáctico*” (diría Husserl) a la quiebra del sujeto transcendental. Efectivamente, el cuerpo puede llegar, a través de sistemas de realidad virtual, a deshilacharse, pero ello no será más que una sensación que para ser necesita de la unidad fisiológica real del cuerpo. Este es incluso un límite para la producción de efectos virtuales. Es el límite de los límites, por así decirlo. Todo límite es límite dentro del límite archifáctico

que fija mi propio cuerpo transcendental actual, que se vuelve, así, condición de donación de esas no-donaciones (estén o no perturbadas por una instalación o extensión técnica más o menos hábilmente meta-estabilizada). El sujeto transcendental fenomenológico, anclado en su archifacticidad, y por inaparente que ésta sea, tiene siempre la última palabra. La cuestión está saber que se tiene, en no ser depositario anónimo de la misma, situación, esta última, que corresponde, precisamente, a la actitud natural. Si antes cuajaba en el sujeto transcendental la impresión de ir en pos de su imagen, ahora la experiencia se asienta de otro modo: no hay figura que adelantar, no hay delante de ese detrás que ver, *pues yo mismo soy el delante de ese detrás*. Lo que tengo enfrente es *eo ipso* lo que ese detrás virtual estaría contemplando en su mundo virtual. Mi perspectiva real del pasillo corresponde al delante de ese detrás virtual. Yo soy el delante de mi imagen de espaldas. Mi vivencia presente es la vivencia de mi imagen de espaldas. Re-hilvanamos así, sólo que en sentido inverso, toda una serie de identificaciones tiznadas de anonimato y que la actitud natural, bajo el patrón de sucesivas apercepciones mundanizantes, va desplegando.

Es interesante observar, en ambas ramas de la alternativa, el ritmo de cruce que se da entre las apariciones de lo real y lo virtual. En la primera, incide, al principio, el alejamiento *real, material*, del monitor. Sin embargo, al final, termina imponiéndose una realidad virtual en la que el sujeto no puede ingresar como quisiera. En la rama de la alternativa que recupera el sentido de la archifacticidad transcendental, y de un mínimo de actualidad (transcendental) irrenunciable²², empieza contando lo virtual, la imagen *qua* imagen, siendo irrelevante desde el principio que esa imagen materialmente esté en un monitor que *realmente* está delante de mí. Así pues, llevo a cabo una inserción máxima en esa realidad virtual hasta el punto de inquirir qué es lo que el ausente delante virtual de esa imagen de espaldas está viendo. Identificar esa espalda como la mía y, sobre todo, que nos sea presente esa identidad, hace

²² Y acaso sea, *in fine*, lo que Michel Henry opondría a Marc Richir, o a lo que Henry interpretaría como cierta deriva des-realizante de la fenomenología richiriana. “Des-realizante” entendido como suplantación no tanto de una “realidad” mundana, cuanto de la efectividad fenomenológica, de la materia irrenunciable de la evidencia. La dificultad estriba, claro está, en determinar, más acá de la existencia, más acá de las disyunciones propiamente ontológicas más o menos refinadas, qué sea la *efectividad* fenomenológica. Precisamente esa es la vocación del empirismo radical (y no constructivista, como el empirismo clásico) de Husserl, y el sentido profundo del “Principio de todos los principios” enunciado en el párrafo 24 de *Ideas I*. Por lo demás, “Michel Henry” o “Marc Richir” no son los nombres de cada una de las ramas de la alternativa de estabilización del pasillo de Nauman. Diremos, todo lo más, que sus puntos de vista fenomenológicos contemplan líneas de fuga que podrían entroncar con esas ramas. Y, por lo demás, el efecto estético del pasillo se cifra en una meta-estabilización de ambas posibilidades, en la sustanciación cuasi-unitaria de un parpadeo entre ambas.

que lleguemos a la conclusión obligada²³ de que esa espalda que tengo a distancia real, en su mundo virtual está viviendo lo que yo estoy sintiendo en realidad, mi vivencia real y presente del pasillo. Recobrar la identificación de mí con mi espalda proyectada nos devuelve a la realidad real y vivida. La “inquietante extrañeza” de esta experiencia se cifra en que esa perspectiva de identificación buscada la tengo, de hecho, en la máxima cercanía de mi *Leib*, pues es exactamente lo que estoy viviendo. Si no le vemos la cara al espectro de nuestra espalda, no es menos cierto que, contra lo que infunde la apariencia de distanciamiento, nos hallamos *rigurosamente* viviendo su vivencia. No lo vemos, pero vemos lo que ve, porque lo que ve no es otra cosa que lo que estamos viendo... que es a él mismo... ; pues bien, acaso pensar en que algo ha de haber, una suerte de *principium* fenomenológico, que rompa es bucle infinito de continua auto-referencia diferida, sea otra forma de nombrar —e incluso de escanciar, de cribar con justeza- lo más recóndito de la archifacticidad transcendental de la carne (no objetualizada aún como cuerpo), algo así como el seguro “reductivo” y contra-mundanizante de que tocamos con una facticidad intrínsecamente transcendental, es decir, una facticidad fiada del todo al pre-ser de lo transcendental, y que no es en absoluto tributaria de alguna apercepción mundanizante inadvertidamente anónima. Describimos aquí uno de los extremos o polos del parpadeo de la obra²⁴. No por ello la experiencia halla quietud en ese polo. De ser así, la obra de Nauman dejaría de funcionar. La relación entre lo real y lo virtual nunca está completamente cerrada. La indecidibilidad de quién está delante de quién, si yo de mi imagen o mi imagen de mí (según argumentos que combinan *entrecruzada o quiásmicamente* lo real con lo virtual), es dinámica; se rebasa mutuamente hacia el infinito.

8. A altura de obra: hiperbolicidad y meta-espectar

¿Qué se revela en la obra de Nauman? Probablemente hayamos de resignarnos a no poder ofrecer una respuesta clara a esta pregunta. Nos veremos, cuando menos, obligados a dar una respuesta genérica. Digamos que el mérito de la obra de Nauman reside en la capacidad de revelar algo artísticamente en el corazón de algo tan simple como el recorrido de

²³ Evidentemente, esto es una forma de hablar. No es un razonamiento lo que está aquí en juego.

²⁴ De hecho, cuando me vuelvo de cara a la cámara, también rompo el circuito entre realidad virtual y realidad real ya no se completa mutuamente y al infinito. Ello porque si bien soy yo ahora el que le doy la espalda a mi imagen, mi delante no se corresponde con el delante de mi imagen, sencillamente porque el delante que tendría mi imagen es el de mi propia espalda, y en cambio yo no me veo la espalda, sino que mi perspectiva es la entrada del pasillo, la cámara que me filma, y quizá una serie de futuros espectadores que aguardan impacientes entrar en el pasillo.

un pasillo apenas complejificado con una cámara y dos monitores al fondo. Bien. La obra *objetiviza* y pone a distancia experiencias que en su pliegue íntimo ya siempre son vividas, como ese quiasmo o indiferenciación alternativa entre experienciante y experienciado en que consiste el cuerpo.

El arte reside en el despliegue de una posibilidad ya presente en nuestro cuerpo que, descentrada, conoce –y aquí se ve el virtuosismo de Nauman- una comparecencia *otra* pero más o menos estabilizada. Descubrimos *a través de la instalación* lo inserto en un simple movimiento, la revelación de una invisibilidad mantenida como tal en lo cotidiano. El más nimio y repetido de nuestros movimientos está incidiendo en el espacio, abriendo y cerrando huecos, pasando de objeto a sujeto alternativamente, ejerciendo un efecto fenomenológico sobre los objetos a los que se acerca. Estos fenómenos están literalmente apagados en la experiencia cotidiana, en que toda auto-referencialidad desplazado u objetivada del cuerpo consigo mismo es anti-funcional.

Hay dos obras de Nauman muy extrañas y algunos años anteriores a estas obras de pasillo en las que se trata de revelar ese espacio invisible en el que no reparamos cuando ejecutamos los movimientos normales tal y como suelen ejecutarse. Me refiero a dos esculturas cuyas formas son casi irreconocibles: *Space under My Hand When I Write My Name* (de 1966) y *A Cast of the Space Under My Chair*” (1966-68). Estas obras hacen a tangible lo que es invisible, nos invocan a que prestemos atención a esos espacios que nuestros movimientos normales ahogan, trituran, evacuan en aras de una mayor efectividad.

La atención queda dispuesta en un ámbito sobre-simplificado como es el del pasillo. Esta simplicidad incita a un nivel de conciencia inusual. El más simple de los movimientos se vuelve grave. Nos encontramos renegociando de nuevo tramos conductuales sin embargo ya aprendidos. En cierto modo nos sugiere Nauman que andemos como anduvimos la primera vez; o, dicho en términos husserlianos, no aboca Nauman a que desleíamos los hábitos adquiridos y volvamos a abrir en nuestros movimientos el latido primigenio de una *Urstiftung*. Efectivamente, lo aprendido se nos ha vuelto extraño. Se revela así lo potencial como tal, los tramos de espacio y de conciencia que en la experiencia normal quedan en la sombra, y que sin embargo cuentan en el más sencillo de los movimientos. Hay pues como un

arte oculto en el más banal de los movimientos. Eso revela Bruce Nauman a través de su instalación.

El problema, ya tratado, está en lo que, aquí, es, en propio, obra. ¿Sabemos de veras qué se “sintetiza” como obra? Sí, sentimos que algo se ha depositado como obra, pero como espectadores/actores de la obra la proto-unidad que hace *obra* nos atraviesa en parte. Así, la parte de espectador que se creía exenta y expectante queda reabsorbida por una sutil posición estructural de actor que necesariamente ha de incluir cierto espectar para funcionar, es decir, para darle impulso a esa proto-unidad que es la obra de arte. El que ahora se halla ausente es el meta-espectador, el espectador puro. Es como si hubiera compuesto con mi desesperación en el pasillo una obra, pero luego no pudiera entregársela a nadie. Esa casilla vacía no se satura en simultaneidad. Sólo puede ocuparla, después, el yo que sale del pasillo, y que guarda la posibilidad de recordar la experiencia. Digamos pues que espectador del pasillo de Nauman sólo puede ser uno mismo, pero serlo en diferido. Todo espectar en directo es parte de la acción, que es parte, a su vez, de la obra.

Hay casos, si nos remitimos a la trayectoria de Nauman, en los que esta mezcla del espectador en y con la obra se sustancia de modo distinto y, si se quiere, más clásico (aunque no menos complejo). Por ejemplo en el caso de instalaciones que no comportan una cámara grabando en directo el espacio de la obra. Contemplar, por ejemplo, la acción grabada en vídeo de *Playing a note on the Violin...* puede resultar, a juzgar por los testimonios, una experiencia sumamente tediosa. El tedio embarga a quien se presenta ante el vídeo en jaez de espectador. El espectador se aburre, y la escena malsonante y repetitiva le produce tensión. Tras ello, se desplaza el triángulo estético incluyéndolo a él como parte de la obra, y entregando el conjunto -acción grabada en vídeo y efecto sobre el espectador- a una suerte de meta-espectador todavía por llegar. Lo mismo ocurre con la sobrecarga sensorial de ciertas instalaciones en las que, sin embargo, el espectador no está siendo grabado. Pensemos en la obra *Good Boy/Bad Boy*. El que va a espectar tranquilo una obra de arte, se encuentra con que ello le resulta imposible. Esta imposibilidad se descubre luego como *parte* de la obra, y como una obra a la altura de cuya síntesis no estábamos, una obra que se entrega a un meta-espectador que debiera ser yo mismo, pero para el que al parecer no hay sitio en una conciencia atormentada por la instalación y necesitada de cierto sosiego para alcanzar entonces a incluir ese malestar como hiperbólica parte concrescente de la obra. Hiperbólica

porque trastoca los límites pautados entre obra y espectador y destina mi reacción (ante lo que creía ser la obra) a convertirse en madera-de-obra, a ser una parte concrecente más de una meta-obra a cuya latitud consigo, ganado cierto sosiego, alzarme.