

A contracuerpo: Bruce Nauman y la fenomenología

Pablo Posada Varela

Université Paris Sorbonne – Bergische Universität Wuppertal

pabloposadavarela@gmail.com

<https://paris-sorbonne.academia.edu/PabloPosadaVarela>

Sumario:

1. *Introducción: estratos hermenéuticos*
2. *Los pasillos en el contexto de la obra de Bruce Nauman: descomponer el movimiento.*
3. *Algunos temas recurrentes en la obra de Bruce Nauman.*
4. *Breve descripción estática del montaje del “Pasillo grabado en vídeo en directo”*
5. *El montaje como obra de arte.*
6. *El lugar de la obra de arte en el pasillo de Nauman y la pertinencia de la fenomenología*

1. *Introducción: estratos hermenéuticos*

El presente trabajo tratará sobre la obra del artista americano Bruce Nauman y su íntima relación –consciente aunque no del todo¹- con la fenomenología. Para poner de manifiesto esta relación, hemos elegido tomar a una de sus obras como hilo conductor. Fundamentalmente por su simplicidad y su densidad. Se trata de la obra *Pasillo grabado en vídeo en directo*² de 1970. Un siguiente trabajo³ se dedicará al análisis fenomenológico detallado de dicha obra.

Empezaremos en primer lugar situando la obra que hace de hilo conductor en el contexto general de la obra de Bruce Nauman. Atenderemos pues, en primer lugar, a las obras relacionadas con los pasillos, y a la relevancia de ese tipo de obras en el conjunto de la obra, variadísima, de Nauman. Por último, hablaremos de otras obras afines en tanto en cuanto guardan cierta relación –patente en el caso de los pasillos- con la fenomenología y son reveladoras de temáticas recurrentes en la obra de Nauman. Este trabajo valdrá pues de contextualización para un estudio posterior relativo a la experiencia fenomenológica del

¹ Lo cual es propio del genio artístico en general.

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

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

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

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

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

³ Cf. Pablo Posada Varela. “Desplazamiento, límite y estrategias de manifestación. Nauman y la fenomenología a la luz de la obra ‘Pasillo grabado en directo (1970)’”, in *Eikasía* www.revistadefilosofia nº67.

pasillo grabado en directo. Nos limitaremos, en este artículo, a ofrecer una primera descripción externa de dicho pasillo y terminaremos con una reflexión general, de tipo ontológico, sobre su estatuto como obra de arte, preguntándonos pues qué (pero también cómo, dónde y cuándo) es, en el caso del montaje del pasillo (y de otros montajes en general) la obra de arte.

Este artículo contendrá una parte en que se describirá la obra del pasillo *en estático*, por así decirlo. Hablaremos pues del pasillo tal y como se nos muestra desde fuera, es decir, antes de haber entrado, o lo que es lo mismo, antes de que la obra de arte que es haya empezado a serlo. El núcleo del comentario sobre el pasillo lo encontraremos en un siguiente trabajo, ocupado en decir lo que se puede decir desde dentro del pasillo y a raíz de la intervención del espectador en el montaje. El comentario del pasillo que incluye esta primera parte se acercará pues a un texto de arquitectura o de ingeniería: se trata de explicar en qué consiste el montaje. Sólo en un siguiente trabajo ahondaremos en la vivencia fenomenológica de la obra. La espiral de interrelación cada vez más fina y densa entre la *intervención* del espectador y la subsiguiente *repercusión* en el montaje, que a su vez provoca reacción, dibuja, formalmente, el terreno formal en que acontece la obra. Abordaremos esa cuestión *ontológica* fundamental al final de este trabajo pues nos parece esencial para atacar el análisis fenomenológico de la obra en cuestión. Ahora bien, estas líneas nos ofrecen pistas hermenéuticas derivadas de los clásicos temas naumanianos como la dislocación del sujeto, la pérdida de un centro, las extrañas relaciones entre temporalidad y espacialidad, y la insistente sensación de vigilancia.

Efectivamente el núcleo recurrente y polimórfico de la obra que con el montaje se monta es una obra invisible que no está en ningún sitio pero reverbera en todos: su núcleo recurrente es la *manera* de esa correlación, y su intrigante *consistencia* y *constancia* de manera, luego el límite oculto con arreglo al cual no pervierte su persistencia a través de las variaciones e incluso la arriesga a la suprema potencia de alteración que es la lábil intervención, *en principio* libre, del espectador. Ambos factores –i.e. acción del espectador (actor) y repercusión en el montaje (que a su vez repercute sobre el espectador)- están dados según un íntimo modo de correlación, una correlación que es una extraña mezcla de liquidez y resistencia. Ambos se conjugarán creando en el espectador un *querer hacer* que poco a poco se va limitando desde dentro hacia un *no poder sino hacer eso que se hace*. El pasillo es, al tiempo, posibilidad y límite del obrar en la obra. El pasillo abre posibilidades nuevas de

experiencia, pero cierra otras. Es el sutil juego en este límite lo que hace de esta obra una pieza tan singular y valiosa ya en su aspecto puramente fenomenológico.

En la descripción de esta obra hay aspectos *puramente* fenomenológicos que no precisan de un conocimiento del resto de la obra de Nauman para revelarse. Se trata de descripciones que mientan fenómenos ya por sí mismos dignos de mención. Pero, como hemos dicho anteriormente, hemos de enmarcar en el conjunto de las obras de Nauman y de sus declaraciones estas descripciones de lo que nos acontece en el pasillo y revestirlas así de un sentido más determinado aunque también más alejado de la originariedad de la experiencia.

Todo comentario ha de circular pues entre esos dos niveles. Uno es el estrato en el que se describen los meros efectos del pasillo de Nauman desde el punto de vista de un simple espectador cuya individualidad se pone, por lo pronto, entre paréntesis. El otro es el nivel del historiador del arte o intérprete, que incluye una pieza particular en la perspectiva general de una obra, de una trayectoria. En el comentario de una obra de arte hablan pues, inevitablemente, al menos dos sujetos. Uno que experimenta, por caso, un pasillo de Nauman, y acaso también, por vez primera, una obra de Nauman en general, y otro que habla de su experiencia del pasillo de Nauman desde la perspectiva del conocimiento de otras de sus obras, y quizá también de cierto material bibliográfico en general que las interpreta, las inserta en una trayectoria general, e incluso contiene palabras del propio autor. Parte de esto último lo proporcionan las líneas que siguen. El núcleo de lo primero lo aporta un trabajo complementario. Ambas experiencias subjetivas pueden acceder y han de acceder –si la obra es buena- a una experiencia estética. Sin embargo, dado que hablamos más bien desde una perspectiva fenomenológica, es importante no perder de vista al sujeto fenomenológico que aún no ha llevado a cabo una simbolización profunda de lo que vive, y menos aún ha ejercido de historiador del arte, remitiendo la pieza al contexto de una obra general⁴. Sólo entonces, las remisiones hermenéuticas ganarán un sentido primigenio.

⁴ Hacia el año 1997, durante una visita al museo Guggenheim, experimenté por vez primera obras de Nauman. Fue con la clase de Estética de 4º año de filosofía. Estas líneas, y las del siguiente artículo, retoman un comentario que entonces produje, y que he remodelado aquí. De entre las obras de Nauman, fue el pasillo la que más me interesó. *In situ* -aunque no dentro del pasillo, pues había gente esperando a que saliese- anoté algunas impresiones. Luego empecé a escribir su comentario. En el proceso de la escritura me fue fascinando cada vez más el pasillo. En el museo Reina Sofía tuve ocasión de ver otra obra de Nauman. Enseguida confirmé hasta qué punto las dos instalaciones de pasillos del Guggenheim eran dos entre otras tantas obras, algunas mucho más complejas. Me percaté asimismo de que la época de los pasillos era una época más -por importante que haya sido- (finales de los sesenta principios de los setenta) en el recorrido más amplio de una obra profunda, valiente

2. Los pasillos en el contexto de la obra de Bruce Nauman: descomponer el movimiento.

En apoyo a la descripción que haremos, en parte en este trabajo, en parte en otro, de la obra *Pasillo grabado en vídeo en directo*, hagamos ahora algunas alusiones a la obra de Nauman en general. Iré de lo más concreto a lo más abstracto. Empezaré pues por situar las obras de pasillo en la trayectoria de Nauman, para luego hacer remitirme a otras obras, en apariencia alejadas del pasillo, intentando vislumbrar ciertos motivos comunes, ciertas líneas de sentido, concretadas en otros montajes exteriormente muy distintos pero que ensayan modos de suscitar lo mismo.

La idea de realizar una instalación con un vídeo grabando en directo no le viene a Nauman espontáneamente. Le viene, incluso, indirectamente. Cuando empieza a utilizar la cámara de vídeo tiene la idea de realizar él mismo ciertas acciones que luego graba y expone. La obra no acontece pues en directo. Esos vídeos grabados entre mediados y finales de los sesenta dan testimonio de una idea ya presente en Nauman que consistía en la firme creencia de que el trabajo en el estudio era ya arte. Se trataba de desestabilizar el momento místico en el que supuestamente uno *termina* una obra, y ya la puede *dar a ver*. Tales vídeos muestran a Nauman trabajando en su estudio, moviendo piezas, componiendo, clavando clavos.

Enseguida empiezan a fascinarle las acciones de una simplicidad extrema, casi obsesiva. Conocida es su afición por Beckett⁵, fascinado como Nauman por este tipo de recorridos conductuales nimios, pobres, absurdamente simples, y redobladamente absurdos porque repetidos en su simpleza. Estas acciones están muy presentes en el personaje de Molloy. A través de la repetición, esta simplicidad se sustancia en una obra. Hacia 1968 conoce Nauman los escritos y trabajos de Merce Cunningham y también los de John Cage. En una entrevista con Chris Dercon⁶ nos dice Bruce Nauman: “lo que me preocupaba era la actitud que implicaba la transformación de una actividad normal en representación formal.” Y John Cage en música y Merce Cunningham en danza explotaban aquella actitud estética que ejecuta esa posibilidad tan presente como desatendida⁷.

y ambiciosa. El pasillo del Guggenheim quedaba entonces situado en un contexto más amplio. Sin embargo, guardaba, a pesar de todo, la fuerza de lo que la fenomenología de Husserl denomina *Urstiftung*. No quise hacer desaparecer por entre las informaciones diversas esta *positividad* fenomenológica de pasillo *vivido*, y vivido *por vez primera*. Este comentario es el testimonio de este esfuerzo.

⁵Volveremos sobre ello en el siguiente punto.

⁶Lleva el título “Décomposer, décomposer sans cesse”, y está recogida en el catálogo de la exposición sobre Nauman que tuvo lugar en el centro Pompidou.

⁷Actitud que en filosofía ya se había empezado a practicar con sumo cuidado. Recordemos las preocupaciones de Husserl por la constitución del cuerpo propio (por ejemplo en *Ideen II*), por los diversos géneros de síntesis

También en 1968 habla por primera vez con la coreógrafa y bailarina Meredith Monk sobre la conciencia del cuerpo y la manera en la que incide en el autoconocimiento de uno mismo. Efectivamente a través de ejercicios físicos es posible llegar a una conciencia de sí que la mera reflexión intelectual no es capaz de proporcionar⁸. Desde ese momento Bruce Nauman empezará a idear -aun sin ser él mismo bailarín- ejercicios de equilibrio mantenidos todavía en obras relativamente recientes como *Clown Torture* (1987) donde un payaso repite ante una cámara un texto cerrado, autorreferente, luego interminable, y ello manteniendo el equilibrio sobre una pierna por encima de la cual tiene la otra cruzada. Su encuentro con Meredith Monk confirma su línea de trabajo y así graba una serie de videos en los que realiza actividades simples de manera repetida, sin final, como sucede en algunas películas de Andy Warhol. Quizá es a este efecto una única excepción su película *Fishing for Asian Carp* (1966) que termina con la captura del pez. Son procesos simples pero llevados al límite, experiencias vividas con autenticidad, y que lindan con el hastío. Me refiero, por ejemplo, a su *Walking Around the Studio Playing a Note on the Violin*, o a su *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1968). Otras *performances* grabadas muestran partes de su cuerpo como *Bouncing Balls* y *Black Balls*. Pero con *Art Make-Up* (1967-68) en que el artista cubre su cara y parte del torso de distintos colores, y, en suma, se camufla, anuncia simbólicamente su desaparición de las *performances*, un giro en su obra que dará paso a los pasillos entre los cuales se encuentra el que nos ocupa.

Efectivamente, hacia 1970 -quizá también espoleado por el crítico Pincus-Witten que le tildaba de narcisista refiriéndose a las *performances* en que él mismo participaba (que eran casi todas)- Bruce Nauman titula una serie de “Apuntes y Proyectos” publicado en el número de Diciembre de *Artforum* “*La retirada como forma de arte*”. La expresión quiere consignar tanto el despojamiento sensorial -presente en los pasillos- como el hecho de que el autor se retira de su obra para dar paso a otras intervenciones o a las del espectador mismo⁹.

pasiva, o por la motricidad como el elemento constituyente de la espacialidad (en la *Ding und Raun Vorlesung*). Contrastando con el desinterés de Heidegger por el cuerpo, el fenomenólogo que retoma más brillantemente esta temática incipiente es Merleau-Ponty.

⁸El motivo es profundamente anticartesiano y, desde luego, muy hegeliano: la autoconciencia sólo es posible a través de una exteriorización del sujeto en el mundo por medio de la actividad, del trabajo, de la historia en general.

⁹Llama la atención sobre ello Neal Benezra en su artículo “*Bruce Nauman en perspectiva*”. *Art. Cit.*

Así, su interés por las potencialidades que abre la experiencia detenida del cuerpo le llevan a idear situaciones comprometidas de sobrecarga sensorial o de sobre-simplificación¹⁰ inspiradas en los resultados de la psicología de la *Gestalt*, en el conductismo, o en la fenomenología. Prueba de ello son las instalaciones de seis pasadizos de los cuales sólo tres son susceptibles de ser recorridos en la galería Nick Wilder, o el *Green Light Corridor*¹¹, como también la habitación triangular amarilla (*Yellow Room*)¹². Pero la retirada del autor de las performances no por ello le despojaba del poder de incidir sobre ellas. Ocurre sólo que esta incidencia habrá de ser más subrepticia e indirecta, y se hará a través del montaje. Nauman quería, a través de la disposición de las piezas, poder hacer que el espectador hiciera lo que él, Bruce Nauman, quería que hiciera o habría hecho. Así, los espacios que construye son espacios en los que la conducta está *dirigida*. Ello provoca en el espectador que participa en la obra una fuerte sensación de vigilancia, de incomodidad, de constricción en suma.

Nauman empieza a construir un pasillo con la idea de realizar él mismo una *performance* grabada titulada *Walk with Contrapostto* en la que se le ve de espaldas, recorriendo un pasillo de forma algo amanerada y con las manos en la nuca, como si de un preso se tratara. Sólo luego pensó que podía realizar la *performance* otra persona y, por caso, el espectador mismo cada vez que entrara en el pasillo si se mantenía la cámara grabando en directo. Que el *performer* fuera otro le obligaba a Nauman a anticiparse a través del espacio de la obra, procurando por medio de la presencia impersonal de los objetos que el espectador hiciera en el pasillo lo que él quería que hiciera, que actuara como él hubiera actuado, que no encontrara en la instalación posibilidades de acción laterales. Por eso en los pasillos la respuesta está máximamente controlada.

En una entrevista de 1972 con Lorraine Sciara, dice Nauman:

“no me gusta la idea de manipulación libre, como cuando colocas por ahí un montón de cosas y dejas que la gente haga lo que quiera con todo eso. La verdad es que tenía en la cabeza un tipo de experiencias más específicas, y sin tener que escribir un listado de lo que debían hacer, quería proponer un tipo de experimentación delimitado por la precisión del recinto”.

¹⁰Ejemplos de sobre simplificación sensorial encontramos en la mayoría de los pasillos. Ejemplos de sobrecarga sensorial se cuentan entre ciertas obras de los años ochenta como *Clown Torture* (1987), *Violent Incident* (1986), *Good Boy, Bad Boy* (1983), o antes en *The Consummate Mask of a Rock* (1975)

¹¹Es un simple pasillo abierto, que invita a ser cruzado. Quien se aventura en él siente al punto una sensación claustrofóbica debido a la estrechez del pasillo.

¹²Esta obra ilumina intensamente una habitación triangular de una luz amarilla. La forma triangular de la habitación hace difícil permanecer en ella mucho rato, pues nuestro cuerpo está constantemente expuesto, sin poder descansar en arista alguna, o reposar en simetrías.

A este respecto me parece muy interesante citar una parte de una entrevista con Joan Simon¹³, en éste observa lo siguiente:

“El sentido de este disimulo (se refiere a las posibilidades latentes en una obra) -controlando de manera efectiva el contenido y el tema- ha variado de manera significativa cuando ha dejado de realizar sus *performances* y a comenzado a acordarle un lugar a la participación del espectador en su trabajo. Pienso en las instalaciones arquitectónicas, y en particular en esos pasillos estrechísimos (...)”.

Nauman responde a la sugerencia de Joan Simon precisándola como sigue:

“Los primeros pasillos fueron concebidos para que alguien realizara la *performance*. Mi problema era, empero, el de circunscribir la situación de manera que la *performance* fuera conforme a lo que tenía en mente. En cierto modo, estos trabajos trataban sobre la cuestión del control. No quería que la idea de otro sustituyese la mía”.

El control que ejercen los pasillos sobre el espectador pasa de ser un medio para una determinada *performance* a ser un auténtico fin en sí mismo, un logro de la obra como tal. La realización efectiva de tal limitación ha de comprenderse como un reto. El reto de excavar una limitación en la conducta de un animal libre como lo es el hombre, un animal dotado de razón, y, sobre todo, de autoconciencia, luego necesariamente también de autoconciencia de las limitaciones que le impone el medio¹⁴.

Muy en el sentido de esa idea nos espera Nauman en un punto del recorrido de su obra postrado con una ironía, como una burla hecha al espectador sobre lo que realmente le ha acontecido. En 1988 construye dos laberintos también con cámaras que proyectan imágenes desconcertantes. Los titula *Learned Helplessness in Rats I y II*. Lo que recorre el laberinto no son hombres, sino ratas. Lo interesante está en que desde el punto de vista puramente conductual no parece haber una enorme diferencia cualitativa. Los pasillos nos han convertido en cierto modo en ratas de Skinner, en ratas de Skinner con conciencia. Pero tal conciencia se revela absolutamente inerte a la hora de determinar la conducta dentro del pasillo. Es un epifenómeno puro, algo que el espacio del pasillo consigue neutralizar, hacer aparecer como extraño, como gratuito. ¿Qué de más extraño en el pasillo de Nauman que el hecho de que a

¹³La entrevista se titula “*Rompre le silence*” y también se halla recogida en el catálogo *Bruce Nauman* a cargo del centro Pompidou.

¹⁴Neal Benezra, en el artículo sobre Nauman antes citado, nos relata como Nauman había leído *Masa y Poder (1962)*, obra en la que Elias Canetti estudia los criterios de conducta humana según la manera en que se hallan determinados por unos contornos físicos, espaciales, u otros.

pesar de lo que nos pasa *tenemos conciencia*, sabemos de ello? En la mezcla de sorpresa y resignación con la que ejecutamos la *performance* no nos hacemos demasiado distintos a las ratas del montaje que realizará Nauman casi 20 años después.

El pasillo de Nauman ofrece una determinada tensión entre lo que da y lo que retira. Esta tensión entre donación y ocultamiento la ha reconocido Nauman como lo más propio del trabajo del artista, según él lo entiende. En la entrevista titulada en la traducción francesa “*Rompre le silence*” Joan Simon le pregunta a Nauman sobre la idea de la máscara, tan presente en su obra, “la idea que consiste en abstraer una personalidad y en, simultáneamente presentar y negar el yo”. Nauman responde:

“Creo que hay que ligar esta idea a la necesidad de presentarse. Ser artista, es también presentarse, presentar un ‘yo’ a través del trabajo. Si uno no quiere que el público vea ese yo, uno lo maquilla. Pero los artistas están siempre más o menos interesados por un cierto grado de comunicación. Uno pasa un cierto tiempo en el estudio y, en esa medida, presentar el trabajo viene a ser exponerse. Esta es una idea que pesa sobre el trabajo. Es una situación de exposición al peligro. Lo que yo trabajo y trabajaré todavía -y lo que sin duda alguna trabaja la mayoría de los artistas, se sitúa en la tensión entre lo que se dice y lo que no se dice. El trabajo lo constituyen lo que está dado y lo que está oculto (...)”.

Observemos estos motivos aquí citados y otros en el contexto ahora general de una obra de una diversidad tan deslumbrante como incómoda.

232

SEPTIEMBRE
2015

3. Algunos temas recurrentes en la obra de Bruce Nauman.

Al contemplar el panorama de la obra de Bruce Nauman tiene uno la impresión de que se trata de un autor que pasa de puntillas sobre todos los estilos y técnicas artísticas. Se hace especialmente difícil, en el caso de Nauman, elaborar líneas de interpretación genéricas que sea recurrentes a lo largo de su producción, y ello por la sencilla razón de que los materiales de los que están compuestas las diversas obras *no ayudan, no pueden ser orientación*, y no puede serlo de puro diversos. Pocos autores han trabajado en tantos campos a la vez: desde la pintura al montaje, pasando por la escultura, la fotografía, el vídeo, la danza, la música incluso. Rastrear elementos hermenéuticos supone, en el caso de Nauman, moverse en el nivel de abstracción al que obliga la polifonía de tipos de obra y materiales de que se compone su trayectoria.

Este deseo de no quedar apegado a ningún estilo es -según confiesa Nauman- una inspiración que le viene del trabajo de Man Ray. El trabajo de Man Ray representaba el polimorfismo artístico en estado puro. Man Ray era, por así decirlo, un artista *total*, un artista *genérico* en el sentido *literal* de la palabra: un artista que hacen *arte* como tal, es decir, que no *desciende ni se encierra en ninguna diferencia específica* -escultor, cineasta, pintor- porque las recorre todas. Se trata siempre de artistas que se dejan guiar por las ideas. Man Ray es, para Nauman, aquel artista que sigue la lógica de sus ideas sin dejar que su biografía artística se someta a la lógica material de algún soporte. Ello explica la disparidad de la obra de Nauman a la que antes aludíamos, y que vuelve toda exposición especialmente incómoda¹⁵.

Hemos comentado algunas de las acciones grabadas en vídeo de Nauman. En ellas aparece la influencia que sobre el autor han ejercido modos de pensar como el conductismo, la psicología de la *Gestalt*, o la fenomenología. Se trata de experiencias fundamentalmente físicas. Creo que es difícil comprender a fondo -si es que tal cosa cabe- esa serie de obras si no las situamos en el horizonte de uno de los inspiradores reconocidos por Nauman: Samuel Beckett. El personaje de Molloy recuerda, por su comportamiento, la estructura repetitiva de las acciones que Nauman graba.

Nauman, al igual que Beckett, se ve cautivado por la idea de una combinatoria finita de acciones posibles en una circunstancia dada. De ahí que, en sus primeras *performances*, apueste por la simplicidad de los movimientos, por la repetición de movimientos que incluyen mínimas variaciones. Las descripciones beckettianas de los movimientos son de una minuciosidad casi obsesiva¹⁶. En *Esperando a Godot*, se nos dice que Estragón y Vladimir, al tiempo que esperan, se entregan a ciertos movimientos extraños. Se trata de rellenar el espacio de espera, el vacío de la ausencia, o de la presencia prometida. En otro caso, el de la obra *Molloy*, la minuciosa descripción de los diversos modos que tiene Molloy de ir avanzando hacia casa de su madre, hacen el objeto principal de la obra.

Nauman le dedica una obra -explícitamente- a Beckett, un vídeo grabado titulado *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1968) en el que contemplamos a Nauman andando de una manera

¹⁵En el citado artículo, “Nauman en perspectiva”, recoge Neal Benezra la impresión del artista sobre la influencia de Man Ray en su obra: “Para mí Man Ray suponía apartar la idea de que cada pieza debía fundamentarse sobre un significado histórico. Lo que me gustaba es que aparentaba ser inconsistente con su pensamiento, sin estilo único”. Este artículo está recogido en el catálogo sobre la exposición Nauman que se celebró en el centro de arte Reina Sofía en el año 1993.

¹⁶ El lector podrá remitirse con provecho a los extraordinarios trabajos de Alejandro Arozamena (y, desde luego, al que se incluye en este número de *Eikasía*). A. Arozamena es sin duda uno de los intérpretes más profundos de la obra de Beckett y de sus enormes repercusiones filosóficas.

poco ortodoxa. Intenta mantener sus piernas en un ángulo de 90° y pivota alternativamente sobre ellas. Para dar el siguiente paso, una vez asentado sobre una de las piernas, hace bascular su cuerpo hacia delante. Al final, no consigue más que andar en círculo, sin avanzar. Sin avanzar o sin llegar a un centro.

La temática de la búsqueda del centro tiene una gran importancia para Nauman, y la encontramos, por igual, en Beckett. Un centro sentido pero inexistente, inalcanzable. *Fin de partida* relata en un punto como el personaje de Hamm intenta por todos los medios hallar el centro de la estancia. Clov, que es el que mueve la silla sobre la que está sentado, obedece con paciencia sus órdenes obsesivas. Hamm se irá progresivamente sintiendo demasiado a la derecha, o a la izquierda, muy adelante, o todavía atrás. De las piezas de Nauman se ha de resaltar la ausencia de centro, la ausencia de un lugar simétrico en el que descansar. Sentimos una centralidad que en rigor nunca se da, que no existe. La obra de Nauman *Lighted Centre Piece* (1967-68) representa un puro espacio vacío iluminado, un vacío que supuestamente es el centro, pero ese vacío tiene a su vez otro centro más centrado que es invisible, ilocalizable. Este centro ausente es o bien invisible, o bien, en cierto sentido, inaccesible. De un montaje que representa un laberinto hecho para tamaño humano -*Double Steel Cage Piece*- nos dice Nauman que no se puede acceder al centro de la estancia. Lo mismo ocurre con las perspectivas imposibles que cercenan las posibilidades de experiencia en el pasillo. Tampoco en el pasillo habrá centro. Al andar detrás de nuestra propia espalda, tenemos la impresión de haber sido confinados a una suerte de periferia, o no asistir al centro de los acontecimientos. También en las esculturas de Nauman juega el centro un lugar fundamental; por ejemplo en *Hanging Carrousel* donde cuerpos de animales maltratados giran en torno a un pivote central. Por otro lado, la extraña obra *Cones, Cojones* pretende dibujar un paso al centro del universo¹⁷.

El personaje beckettiano de Molloy nos sirve de transición para tratar otro de los ámbitos de trabajo de la obra de Nauman, este aparentemente muy alejado de las obras de pasillo. Se trata del tema del lenguaje. Y se trata en particular de la desestabilización del sujeto lingüístico. Una argucia clara en Nauman reside en mezclar los niveles fonológico y semántico, en pensar las secuencias lingüísticas a la vez queriendo decir algo y sencillamente haciendo sonar un sonido. Beckett da cuenta de la extraña relación de Molloy con el lenguaje. De Molloy se nos dice que tenía que escuchar las palabras hasta tres o cuatro veces para que

¹⁷Admito que es una de las obras de Nauman que me resulta más opaca.

dejaran de sonarle como mero sonido, como exentas de significado. Nosotros, en cambio, como hablantes normales, estamos continuamente instalados en el ámbito del significado. Nauman intenta devolvernos a una vivencia más primitiva de la lengua, en que la presencia del significante es más espesa, tanto que a veces impide el advenimiento del significado. Lo hace con juegos de palabras que expone en neón, o que dibuja. Recordemos un neón que dice “Run from fear, fun from rear”, o “None sign, neon sign”, y junto a otros mensajes como “Articulate art. Tar a lucite rat”. Estas deducciones o relaciones a partir de un nivel anterior al del significado o, en todo caso, más inmediato y primario, desestabilizan la organización significativa del lenguaje que tiene un hablante racional corriente. Otras obras consisten en vertiginosas sucesiones de mensajes escuetos que guardan una cierta relación entre sí, pero que en ningún caso es lógica ni argumental. Esto ocurre en *Good Boy. Bad Boy*, obra en la que un actor negro y una actriz blanca repiten un texto escueto y monótono, repitiéndolo cada uno por su cuenta, luego de forma desacompañada. Lo mismo ocurre con la serie de deducciones elípticas de *The Consumate Mask of a Rock* (1975). Se trata de abrir nuevas posibilidades en el uso común del lenguaje. En este punto hemos de decir que el tema de la corporalidad y el del lenguaje se dan aquí la mano, pues la primeras *performances* grabadas en vídeo intentan rescatar del cuerpo posibilidades inauditas, al alcance de cualquier cuerpo, pero sin ejecutar todavía¹⁸.

En el caso del lenguaje, las palabras sacadas de contexto muestran un significado nuevo, un significado potencial. Podemos pues sintetizar el proceso con arreglo al concepto wittgensteiniano de *juego de lenguaje*. No es aquí baladí mencionar que Wittgenstein es otra de las referencias de Nauman. Sacar una palabra de su contexto es sacarla del juego de lenguaje en el que suele jugar esa palabra, y quien dice sacar de un juego de lenguaje dice sacar de la forma de vida o acción paralela que lo acompaña. Revelar nuevas potencialidades en el lenguaje es, por lo mismo, revelar nuevas posibilidades de estar en el mundo, y ello resulta de una *mezcla de juegos de lenguaje*, de la inserción de ciertas palabras en juegos de lenguaje que le son extraños.

Otra de las temáticas que a Nauman, estudiante de lógica –cumple recordarlo– le fascinan, es la de la autoreferencia. La autoreferencia es una posibilidad del lenguaje que Nauman explota a fondo en otras de sus obras con componente lingüístico. En *Clown Torture*

¹⁸La mayor parte de la información sobre la relación de la obra de Nauman con el lenguaje la he tomado del artículo de R. Storr titulado *Más allá de las palabras* y que también se encuentra en el catálogo del Reina Sofía sobre Nauman que se editó con ocasión de su exposición.

es la autoreferencia del lenguaje a sí mismo, o la posibilidad de un nivel metalingüístico lo que mantiene al pobre payaso en su pose ridícula. Sentado en un retrete como está y vigilado por un observador invisible repite sin cesar el texto: “Pete and Repeat were sitting on a fence. Pete fell off. Who was left? Repeat. Pete and Repeat were sitting on a fence. Pete fell off etc...”. En otras obras es esto máximamente claro. *Waxing Hot* es una obra que consiste en una toma en la que aparecen dos manos sacándoles brillo a una ‘H’ a una ‘O’, y a una ‘T’. En otra obra *Eating my Words* observamos al artista untando esas mismas palabras -hechas de pan- con compota. El sujeto que comprende esta obra y la interpreta halla serias dificultades para situarse en uno u otro nivel de lenguaje.

Propende a generar esta desestabilización del sujeto el tema de la vigilancia, que también es recurrente en la obra de Nauman¹⁹. Según la obra, la posición de vigilante y vigilado se intercambia vez a vez. En ocasiones, como en el caso del pasillo, el espectador hace las veces de vigilado. Otras -y sobre todo en obras más recientes- Nauman ha rodado en vídeo escenas de personajes vigilados por un vigilante invisible. Ejemplo de ello es la mencionada *clown Torture*. Aunque la ausencia física del vigilante y la congoja del vigilado son especialmente claros en *Shit in your Hat-Head on a Chair* (1950) en el que un actor de mimo ejecuta las órdenes de una voz invisible, sin cuerpo. Las órdenes le obligan a realizar acciones tan inverosímiles como humillantes. Sin embargo, el aspecto del actor de mimo es del todo inocente.

Conectamos aquí con otro tema de la obra de Nauman, y donde la desestabilización no es tanto sintáctica cuanto semántica. Se trata de combinar dos órdenes de realidad totalmente opuestos. Estos ámbitos combinados suelen ser: por un lado, el mundo de la inocencia, por el otro, pero incidiendo en pleno corazón del anterior, el mundo de la violencia, de la crueldad, de la tortura. Son clásicos en Nauman los efectos brutales, como sucede en *Violent Incident* que empieza siendo la filmación de una cena romántica y acaba en enfrentamiento violento y sangriento, cuajado de insultos entre la pareja, todo ello en un espacio de unos 18 segundos. El desate de la violencia tiene su origen en una broma pesada: uno de los personajes le retira la silla al otro cuando va a sentarse. La escena se rueda intercambiando los papeles, y luego con parejas del mismo sexo. Pero en ocasiones el contraste es más dramático, como en el ya mencionado del payaso sometido a tortura. Tenemos también el caso de *Hanged Man* (1985) en el que Nauman representa en neón las fases de un juego de niños vuelto tenso y obsceno,

¹⁹Sabemos de la lectura que hace Nauman de la obra de Robbe-Grillet *Celos* en la que se describe la meticulosa manera de vigilar a su mujer que tiene un marido.

pues a la figura del hombre ahorcado sucede un paso más que es el de la erección del ahorcado. Otro ejemplo de combinaciones imposibles lo encontramos en el claro caso una obra que representa escritas las siete virtudes. Esas siete virtudes están combinadas con siete vicios que se escriben en el mismo espacio que las virtudes pero en cursiva. De esta obra hizo Nauman un representación en neón. Mencionemos por último la inocencia de los animales torturados y arrastrados en la noria; noria de la que cuelgan a veces meras partes de animales.

Lo aquí expuesto no es ni mucho menos el grueso de la obra de Nauman, hay incluso largos periodos que no hemos comentado por estar o demasiado alejados de la obra del pasillo, o tan relacionados que probablemente serán citados al hilo de la discusión posterior, que reservamos para un siguiente artículo. Para recapitular lo dicho, bien podemos recuperar la idea genérica que tiene Nauman de lo que pretende que sea su arte; intención que es común a las obras que acabamos de mencionar. Así, nos dice Nauman que su intención de artista es producir una fuerte impresión en el espectador, y que su arte sea tan brutal y tajante como recibir en plena cara un golpe con un bate de béisbol.

4. Breve descripción estática del montaje “Pasillo grabado en vídeo en directo”

La instalación de Nauman consiste en un pasillo alto y relativamente estrecho, pintado de blanco y con dos monitores al fondo, en la parte inferior. El fondo del pasillo es un fondo abierto, lo que quiere decir que el pasillo es una sección de pasillo que, como tal, no lleva a ningún sitio, está exento de cualquier funcionalidad. Al final del primer cuarto de tramo del pasillo hay una cámara que enfoca las restantes tres cuartas partes del recorrido. Este recorrido halla su posibilidad ya marcada por la disposición del pasillo, que al ser tan sumamente estrecho, hace que sólo podamos recorrerlo de atrás a delante. En efecto, los recorridos laterales son prácticamente imposibles dada la extrema estrechez del pasillo.

La intervención del espectador sobre el pasillo tiene dos momentos esenciales. Estos dos momentos esenciales son dos momentos cualitativos en el acontecer de la obra.

En una primera fase del recorrido el espectador se mueve en el pasillo con la mirada fijada en los dos monitores del fondo. Ambos monitores proyectan una imagen del pasillo exactamente igual la una a la otra. Esta imagen coincide además, hasta cierto punto, con mi imagen real del pasillo, pues está tomada desde una perspectiva parecida a la que tengo yo

mismo del pasillo cuando voy entrando por él, con una variación quizá en cuanto a la altura de la cámara, que filma por encima del nivel de mis ojos.

Cuando atravieso el primer cuarto de pasillo, ejerzo una suerte de *segunda entrada* en la obra. Traspaso, en el pasillo, un límite invisible a partir del cual aparezco en uno de los monitores del fondo del pasillo, en el monitor de abajo. Y aparezco *ya de entrada* de espaldas. El propio mecanismo -la cámara filma a mis espaldas- con ser una clara explicación de esto (de mi aparecer de espaldas), no le resta sorpresa a la vivencia de mi aparición en el monitor. A partir de entonces podemos decir que el montaje el montaje no nos deparará ya más sorpresas claras. Ya no nos sorprenderá ningún acontecimiento *nuevo*, ninguna de nuestras manipulaciones producirá un efecto radicalmente distinto. No habrá pues más que sorpresas en negativo, que más bien son la lenta sorpresa de una cierta *decepción* o *frustración*. Todos nuestros movimientos subsiguientes no serán ya más que el despliegue de lo que ha acontecido en esa primera aparición en la pantalla, en esa primera y única experiencia de intercedencia y participación en la obra.

Ahora bien, la descripción que transmiten estas líneas no corresponde al presente del espectador. Lo dicho sólo puede decirse *al final* del recorrido, cuando uno se da cuenta de que lo pasado -la proyección *en uno solo* de los monitores de esa imagen mía de espaldas- es todo lo que tenía que pasar. ¿Qué podría hacernos sospechar lo contrario? Acaso el hecho de que el otro de los monitores no haya cambiado en absoluto su imagen, y de que no haya podido incidir en él con mi movimiento a lo largo de todo el pasillo. Así, un monitor depara sorpresa, mientras que el otro depara decepción. Uno manifiesta su relevancia, su razón de estar; el otro congela, impávida, una imagen del pasillo vacío, absolutamente indiferente a mi presencia. Con uno puedo *comunicarme*, y *co-participar* en la instalación. El otro tiene *su* relación con la instalación, una relación completamente suya que se establece esquivándome, atravesándome, ignorándome, y sin tener que ver conmigo, pues en él no estoy proyectado o estoy proyectado como invisible. Así, se me ofrece la impresión de que sobro, de que estoy de más, y de que la obra ya estaba bien como estaba. La imposibilidad de incidir en el monitor con imagen fija se confirma cuando llego al final del pasillo (o se confirma, si se quiere, que se trataba, efectivamente, de una imagen fija).

En efecto, el monitor que mantenía la imagen fija del pasillo, la sigue manteniendo. En aquel en el que aparecía, recorrido el primer cuarto del pasillo, me encuentro ahora representado a lo lejos, *allá* al final del tramo de pasillo, sitio en el que, por lo demás,

realmente estoy. No me queda más que darme la vuelta y volver por donde había venido. En ese intervalo espacio-temporal la obra ha tenido lugar.

Centrémonos ahora, dejando para el citado estudio complementario un comentario más propiamente fenomenológico de la obra del pasillo grabado en directo, en su problemático estatuto de *obra*.

5. *El montaje como obra de arte.*

El comentario de esta obra de Bruce Nauman necesariamente tendrá que atenerse a la peculiaridad que le impone el género de obra de arte que es: nada más y nada menos que un montaje o una instalación en la que se desarrolla una acción o *performance* (que, en este caso, lleva a cabo el propio espectador). Esta obra de arte requiere pues – para ser obra – una explícita – y especial – intervención del espectador. Una intervención que es interacción en y con el pasillo. Ahora bien, esta intervención es insoslayable y *decisiva*²⁰, amén de física, literal²¹, y no sencillamente expectante o más o menos des-involucrada. La anamorfosis de la obra requiere de los movimientos del espectador, y de su presencia *dentro* del espacio de la obra. Requiere de su mezcla con ella. La intervención marca un antes y un después claramente delimitados por lo que hace a la manera en que la obra es obra. Para el espectador del montaje de Nauman, la obra empieza a ser propiamente obra cuando éste *obra* en ella una intervención física y topológicamente involucrada: la que consiste en entrar en el pasillo. Por eso cabe incluso decir que en este montaje -de forma aún más plástica que en otros- el espectador forma parte de la obra, de la obra que él mismo contempla, pues ve reflejada la imagen que de sí mismo le devuelve el monitor²² que le espera al final del pasillo. Aunque pronto veremos que este detalle es irrelevante en su sentido *pictórico*²³, es decir, que a efectos del propio pasillo, da igual que el espectador lo vea *pintado* un instante -por dentro y al fondo, sobre la pantalla del monitor- con la imagen de sí mismo recorriéndolo. La imagen es

²⁰ Evidentemente, toda obra exige algún tipo de intervención subjetiva. La dificultad estriba aquí en hacer ver la especificidad de la intervención que está aquí en juego, su índole particular, no enteramente soluble en un simple espectar que consignase la palmaria necesidad de la presencia de un destinatario de la obra.

²¹ Con toda la ingenuidad que comporta el término en este nivel del análisis.

²² Esta última observación la hacemos manteniéndonos aún en un plano que asimila el montaje a la obra pictórica.

²³ Cosa que, por ejemplo, no ocurriría, a mi modo de ver, con ciertos cuadros-performances de Yves Klein donde un cuerpo desnudo cubierto de pintura deja impresa en el lienzo su figura, tampoco con algunas performances del propio Nauman a que hemos aludido más arriba y en las que se pasea por su estudio tocando el violín, o hace rebotar sobre suelo y techo dos pelotas.

relevante por el efecto que produce en el espectador, y ese efecto es un hilo esencial del entero tejido que conforma la obra.

Líneas atrás expresábamos el reparo, levemente apuntado en una nota al pié, de que la “intervención” del espectador en la obra no parecía un criterio lo suficientemente fino como para diferenciar a este tipo de obra de una escultura o de un cuadro. En efecto, para que el cuadro se manifieste como obra, *también* necesita de cierta intervención del espectador: un modo de mirar y de comprender, una contribución subjetiva. Que una escultura manifieste su valor artístico puede requerir una intervención física aún más clara, como pueda ser dar una vuelta en torno a la escultura, verla desde diferentes perspectivas. Cierto. Por eso hemos de afinar la diferencia si, en este punto, pretendemos reconocerle una especificidad al montaje interactivo que es el “Pasillo grabado en directo”. Adelantamos aquí determinado aspecto: pintura o escultura mantienen su lugar, su centralidad, su sitio como obras. No ocurre otro tanto con la obra que es el pasillo o con “lo” obra que el pasillo suscita.

En prueba a este apunte acude el hecho de que ese esfuerzo o intervención subjetiva frente a una escultura o una pintura se canjea en re-atrificaciones unívocas a la obra de lo que con nuestras perspectivas o miradas han ganado o manifestado: todo ello es cosa de la obra. El centripetismo fenomenológico es manifiesto: esos nuevos aspectos son *de* la obra, la sincronía entre su manifestación y mi intervención no pasa de ser mera expresión la fáctica necesidad fenomenológica del *a priori* de correlación constituyente²⁴. Lo que por medio de nuestra intervención se revela, lo hace para nosotros como lo que *ya* estaba ahí, ahí-en-la-obra, y como algo *de* la obra, en definitiva, esperando a ser revelado. El *destino* de atribución es unívoco en ese sentido. En cambio, en el pasillo de Nauman, lo que *del* pasillo sentimos no se lo atribuimos al pasillo como mero montaje físico, carente, por lo demás, de todo valor estético intrínseco mientras no lo investimos de experiencia desde dentro. De hecho, si guardamos ciertas proporciones esquemáticas, el montaje es perfectamente reproducible sin perjuicio alguno del efecto estético generado. “Lo” que “hace obra” no descansa pues en el montaje mismo. La obra no es el pasillo, sino, si se quiere, *en* el pasillo. Ahora bien, tampoco

²⁴Más precisamente la dirección del *a priori* de correlación desarrollada por Husserl completando el carácter intencional de la conciencia ya señalado por Brentano -no hay conciencia que no sea conciencia de algo-: la idea de que no hay objeto que no sea objeto *para* una conciencia, de que nada se da si no se da a una conciencia. Eso que se da aunque sólo se dé porque hay una conciencia para la que es presencia, puede ser interpretado como estando ya ahí, luego como pudiendo haberse revelado antes. En ese sentido cabe hablar de la contingente necesidad del *a priori* de correlación. Ni el tiempo de donación, ni la conciencia que la recibe son relevantes por lo que hace a los caracteres de lo que se da. Nos ocupamos detenidamente de esas cuestiones en un artículo de próxima publicación: Cf. Pablo Posada Varela. “Desplazamiento, límite y estrategias de manifestación. Nauman y la fenomenología a la luz de la obra ‘Pasillo grabado en directo (1970)’”, in *Eikasía* www.revistadefilosofia.com.

es la experiencia del pasillo equivalente a la experiencia de una entrada en un espacio cualquiera o incluso en un espacio especial (de ahí que el montaje del pasillo tampoco sea, como objeto artístico, equiparable a un espacio interior arquitectural): Nauman consigue que el espectador sostenga esas impresiones sucesivas hasta que se sustancian en la obra misma, como las vetas de una misma “cosa” que, por lo demás, carece de la centralidad de un cuadro o una escultura, sin por ello ser el análogo de una mera construcción arquitectónica, por estética que sea y estético que resulte penetrar su interior.

Por otro lado, hemos de comprender que si bien no podemos referirnos al pasillo como a una escultura (ni tampoco como a un mero interior arquitectónico), tampoco se trata de una clásica *performance*. Lo acuciante de esta cuestión descansa en la naturaleza bífida de esta instalación de Nauman. Demasiado fácil es desechar el carácter no escultórico o localizadamente estético del pasillo (i.e. la centralidad de la obra de arte, la unívoca localizabilidad de su objeto de que hablábamos antes) para concluir que la obra no tiene *en absoluto* un lugar propio. Sí lo tiene, pues lo tiene *dentro* del pasillo. Dentro del pasillo se da la obra, sin que el pasillo sea, como tal, la obra. La obra tiene un *hic et nunc* de una literalidad tan excelsa como mágicamente sistemática, luego en algo ligada a una “escultura” por muy funcional y poco estética que sea. Con esto último nos referimos a que lo suscitado por el pasillo, a pesar de la mentada no centralidad, *hace obra, une* de modo reconocible lo que no es un mero desperdigamiento de sensaciones.

Ahora bien, el pasillo de Nauman no es una *performance* corriente. Incidiendo en la diferencia de forma simple aunque contundente puede decirse que la materialidad del pasillo-de-museo en que se instala la cámara está mucho más ligada a la obra -le traza su dónde, por invisible que sea la obra misma- de lo que pueda estarlo el monitor-de-museo en el que se proyecta una *performance* que el propio autor ha realizado en su estudio hace semanas, meses, o quizá años. No podemos pues evacuar del todo la referencia a la localidad de la obra insistiendo en que el pasillo es una *acción*, porque, sencillamente, no es una acción como otras. Es, para empezar, una acción *confinada*.

Así pues, una cosa es que la obra no tenga presencia objetual, y otra, bien distinta, es que no tenga lugar en absoluto. Cuando decimos que no está en ningún sitio, insistimos en la primera característica, o en el hecho palmario de que tomando como marco de referencia el interior del pasillo, no hallamos ningún objeto -interior de las paredes, monitor, cámara, mi imagen- en el que la obra como tal se deje señalar. Efectivamente, dentro del pasillo no está -

la obra- *en ningún lugar en particular*, ni tampoco es la obra el pasillo mismo. Pero sabemos, al menos, que *tiene lugar* dentro del pasillo.

El pasillo es pues, como objeto artístico, y como el propio Nauman se lo hace notar a Willoughby Sharp²⁵ en una entrevista, un cruce -insólito hasta entonces en su carrera- entre escultura y acción grabada en vídeo. A la siguiente observación de Willoughby Sharp²⁶:

“has ampliado las posibilidades de la escultura hasta el punto de no poder ni aislarlas de los trabajos de vídeo, ni decir que no son esculturas” responde Nauman tajantemente: “Sólo el año pasado pude hacerlos funcionar según una misma lógica” y más adelante precisa: “Digamos que incluso el año pasado estaba claro que lo que hacía venía, o bien de la performance o actividad grabada, o bien de la escultura. Tan sólo recientemente he conseguido hacer que se crucen y se encuentren”; y a la pregunta del interlocutor pidiendo precisiones sobre las obras en las que este encuentro se había operado responde Nauman: “(...) La primera de todas era un pasillo compuesto por dos paredes que, en principio, servían de accesorios en el taller. (...) En la exposición *Anti-Illusion* en el Whitney, presenté esos accesorios como una obra. La titulé *Performance Corridor*. Medía 50cm de ancho y 6m de largo.”

6. El lugar de la obra de arte en el pasillo de Nauman y la pertinencia de la fenomenología

La tensión ontológica de esta obra reside en que aunque tenga lugar, y se desarrolle en *ese* espacio durante el tiempo en el que lo penetramos, la obra no guarda la *alteridad* respecto de mí mismo como espectador con que se presenta la pintura o la escultura.

En efecto, frente a una pintura o escultura, la obra se me presenta como claramente *otra que yo*. Esta alteridad sugiere que la obra seguirá siendo lo que es después de que le dé la espalda, y ello es decisivo para la interpretación de los rasgos de la obra precisamente *cuando no* le doy la espalda. Cuando la miro de frente, advierto sus rasgos como aquello que allí quedará después de que me dé la vuelta. Son pues rasgos que no me pertenecen, que tienen que ver conmigo sólo de forma accidental, rasgos en los que en absoluto reconozco mi actividad de espectador, rasgos tanto más verdaderos cuanto desligados de mí, tanto más desligados de mí cuanto presentes en la obra por derecho propio. Rasgos, pues, a la altura de los cuales me esfuerzo, como espectador, a estar. Como se ha podido decir en ciertas reflexiones estéticas contemporáneas: la obra me juzga; no la juzgo yo a ella. No es tanto que esto último no se cumpla en el caso del pasillo grabado en directo. De hecho, se cumple

²⁵El texto aparece bajo el título “*Entretien* [Entrevista]” en “Bruce Nauman”, título del catálogo de la exposición sobre Nauman que organizó el centro Georges Pompidou en 1995.

²⁶Traduzco del francés, que a su vez traduce, supongo, un texto en inglés que, por desgracia, no he sido a encontrar.

autonomásicamente, y se consagra, como veremos, una descentralización del sujeto, un trance subjetivo de descentralización recogido en obra. Sin embargo, lo extraño es que aún cumpliéndose dicha característica – que la obra me juzgue, que haya yo de adaptarme a ella – la *alteridad* de la obra no viene sustentada por una presencia claramente *otra y fuera de la cual* quede mi experiencia. Aquí, lo vertiginoso está en que mi vivencia, sin mi permiso, es puesta a contribución como material-de-obra; mi sentir, por inmanente que sea, se convierte, por así decirlo, en madera-de-obra, junto a la iluminación y el montaje mismo en sus meras proporciones.

Cualquier obra de arte necesariamente suscita más que ella misma, si ese “ella misma” se entiende de forma ingenua -aunque no por ello exento interés- como la mera presencia física de la obra, su carácter de objeto, sus contornos materiales, su consistencia. La obra guarda la posibilidad de ser más que su mero estar físico. Mal podrá negarse que la actualización de esa posibilidad de rebasarse a sí misma en sus límites físicos acontece cuando es vista por un espectador. Tan es así que podríamos incluso decir que parte de la obra es lo que en mí suscita. Vale pues precisar que parte de lo que es la obra es *por* lo que en mí suscita y, dicho en términos genéricos: *por* el hecho de que en mí -simplemente- suscite algo... de ahí que la obra precise de un mínimo de materialidad para ser siquiera detectada como alteridad: no puede darse la obra de arte enteramente invisible; la creación estética no puede escatimar un momento técnico-artístico, por leve y breve que sea. Ahora bien, esas resonancias de la obra en mi experiencia son, si se quiere, potencialidades esenciales a la obra, pero no son la obra misma.

Es así que la obra se distingue claramente del efecto que en nosotros produce. Su alteridad es, al tiempo, su exceso y relativa indiferencia en relación al efecto. De hecho, el efecto es *uno de* sus efectos *posibles*, efecto que no agota la opaca potencialidad de la obra²⁷, su esencia carácter centripeto. De ahí que ese efecto encuentre un claro camino de retorno (de re-adscripción a la obra, decíamos), tan claro como *otro y distinto de mí* es el objeto -artístico- que suscitó tal efecto. El efecto que ha de serle reatribuido como manifestación de sus potencialidades: queda engullido en el esencial centripetismo de la obra, no escapa a su gravedad, a una gravedad cuyo centro está claramente localizado: precisamente en la obra como *otra* (que yo) y *ahí fuera* (de mí). Delimitada la línea de alteridad obra-espectador como lo está en la mayoría de las obras, lo que *me pasa* puede quedar adscrito a la obra como eso

²⁷Que Heidegger denomina “Tierra” en su ensayo “El origen de la obra de arte”.

otro que ha tenido la fuerza de suscitarlo. Adscrito sin ser, precisamente, la obra misma, que queda como numinosamente exenta como *el objeto que es la obra*²⁸. La emoción estética subjetiva encuentra su camino de re-objetivación en un objeto artístico cuyos límites no son difusos, y cuya diferencia con el espectador es clara.

En cambio, en el caso del pasillo de Nauman no disponemos de un objeto estético a cuya materialidad puedan adscribirse y en cuya materialidad puedan descansar de nuevo las emociones que su presencia y su forma han suscitado. Me pasan cosas *en* y *con* el pasillo -¡y cosas de orden estético!- pero no tiene sentido atribuirles *al* pasillo como objeto material, porque *el pasillo como tal no es un objeto estético* sino un montaje que pide la colaboración del espectador para que *se monte* la obra misma -el “objeto” estético- en el preciso momento y sólo en el preciso momento en que el espectador interviene. Es pues ésta una obra pues que propiamente acontece cuando el espectador acontece *en* ella: el montaje obra su obra *en* el espectador, y *con* el espectador *dentro* del pasillo. Una vez acontecida desaparece. Sólo queda un montaje más o menos inane, más o menos artificial, poco vistoso, y al que no tiene sentido *atribuirle* la emoción estética sentida. Efectivamente, ¿qué gana para nosotros el montaje, visto desde fuera, cuando lo volvemos a ver después de haber entrado? Nada como puro objeto. Ninguna virtualidad estética que pudiéramos añadirle *en estático*. Sólo su carácter de montaje: sabemos que dentro acontece una obra que no está aconteciendo ahora, pero que podría empezar a acontecer -que haríamos empezar a acontecer- si entráramos de nuevo. Su carácter de montaje es *potencia* en principio siempre dispuesta. Potencia de hacer que (algo) *pase* aunque sólo en la medida en que *nos* pasa. Por eso, al señalar el pasillo *desde fuera* no señalamos una *obra*, señalamos, en todo caso, la *posibilidad* de que acontezca una obra si nos las habemos con el pasillo de una manera que es cualitativamente distinta a su contemplación como objeto estático, como mera disposición espacial, como montaje que ocupa una parte de una sala de exposiciones.

Así, la sincronía entre la aparición de la obra y la intervención del espectador no es, en el pasillo de Nauman que nos ocupa, en absoluto accidental. Es esa sincronía entre la posibilidad de efectividad que siempre dispone el pasillo y su cumplimiento cuando un

²⁸En ese sentido, creo que una de las características más sorprendentes de la obra de arte está en algo que para los objetos cotidianos es una trivialidad ontológica: su mismidad. El carácter inanimado e inerte de ciertas obras es numinoso, decía, pues parece increíble, descomunal, violentamente desproporcionado, que un objeto que suscita una auténtica ebriedad emotiva o hermenéutica no cambie con nosotros, se empecine en seguir siendo *el mismo* y, por ende, valga como estricto resumen, como riguroso portador, del exceso semiótico en relación a sí mismo que ha generado a través de nosotros: en rigor, *la misma* es la literal *materia* que empezamos a ver y que terminamos viendo (aunque se la vea de otra forma).

espectador entra en él aquello en lo que consiste la obra misma. De ahí que *eso* que *me* ocurre cuando penetro por el pasillo no se pueda equiparar ya con la emoción que produce el objeto estético localizado. Aquí no hay objeto estético alguno. Sí hay, en cambio, acontecimiento de encuentro con la obra; ahora bien, la peculiaridad con la que se da es ya-la-obra: no enriquece ningún objeto estético porque, sencillamente, no lo hay como “objeto” propiamente dicho.

En prueba de ello aduciremos que no por nada se dejan, los pasillos de Nauman, cara al exterior, en estado bruto, vírgenes y sin pintar como señala Franz Meyer²⁹. Esto muestra hasta qué punto todo se dispone en orden a producir un efecto. Reconocemos pues que ello no puede pasar sin el pasillo, sin *ese* pasillo, de *tal* longitud, y pintado de tal color, completado por otros componentes dispuestos en determinado lugar, con arreglo a cierto ángulo y distancia relativa. Pero ello está al servicio exclusivo de lo que provoca en el espectador, y es un medio que pierde su vigencia tras la participación del espectador.

Esta desaparición de la relación de alteridad entre obra y espectador³⁰ genera problemas ontológicos de una nueva índole que pasamos a discutir ahora.

El objeto de la obra ha quedado desestabilizado como objeto estético en beneficio de la experiencia. En virtud de ello, la obra de arte como tal ha perdido del todo su lugar, su localización. Tan difícil de determinar es este lugar como responder a una pregunta -genérica- cuya respuesta nos daría la clave de la cuestión -más precisa- recién evocada. La pregunta genérica que contamina su aporía al caso concreto del pasillo de Nauman no es otra que: ¿dónde *está* una experiencia?

La topología de la experiencia es quiásmica -si se me permite el retorcimiento- porque está repartida entre el sujeto y el mundo³¹. Mal podremos responder a la pregunta por el lugar del pasillo de Nauman como obra cuando, en rigor, ni siquiera sabemos qué/quién es sujeto de la obra, qué/quién es la obra, dónde descansa la obra, ni cuándo empieza y deja de ser *efectiva* como obra (y no como mero montaje, simple dispositivo). Las construcciones en genitivo “experiencia del objeto” y “experiencia del sujeto” admiten en este caso la clásica doble

²⁹Me refiero a su artículo sobre Nauman “*Revealing Mystic Truths*” recopilado en el catálogo de la exposición que se hizo de Nauman en el centro Georges Pompidou de París en 1995.

³⁰Que es la precisa medida en que se abre la posibilidad de que el espectador sea ahora, también, autor.

³¹Estas posibilidades teóricas están admirablemente bien elaboradas por Merleau-Ponty, especialmente en *Le Visible et l’Invisible* pero también en *L’Oeil et l’Esprit*. El lugar en el que reverbera y se reconcentra el quiasmo sujeto-mundo ya inherente a toda experiencia es el cuerpo. Como veremos también más detenidamente en un próximo trabajo (Cf. Pablo Posada Varela. “Desplazamiento, límite y estrategias de manifestación. Nauman y la fenomenología a la luz de la obra ‘Pasillo grabado en directo (1970)’”, in *Eikasía* www.revistadefilosofia, que el cuerpo es punto de referencia obligado de todo fenómeno está admirablemente bien tenido en cuenta, comprendido, y explotado por Nauman en sus instalaciones o grabaciones, en su interés por la danza, o en la explícita discusión del tema con la bailarina y coreógrafa Meredith Monk.

interpretación inherente al genitivo. Un esbozo de esta combinatoria puede sintetizarse en la siguiente disyuntiva:

i. La obra está en la experiencia que de sí mismo hace el sujeto y que como tal experiencia sólo es posible en el contexto que le presta el pasillo. La obra de arte está en el movimiento corporal del espectador que ahora manifiesta potencias nuevas, maneras distintas de ser visto. El montaje es un trámite de fenomenalización que nos ayuda a ver de una determinada manera nuestro cuerpo. Pero lo que estamos viendo, en rigor siempre acontece cuando andamos. Hemos descubierto algo que siempre ha estado dándose, y el pasillo se limita a officiar como medio catalizador de este descubrimiento.

ii. La obra es la *fenomenalización* del pasillo ayudada por un sujeto que lo abre como experiencia, pero que en absoluto está por encima de la misma. La obra está en la manifestación de fenómenos extra-subjetivos, ayudados por el sujeto en la simple y banal medida en que todo fenómeno requiere de un sujeto para aparecer. Al este respecto cabe invocar la *sugerencia* que esconde la espiral de neón en que Nauman escribe que el artista ayuda al mundo a revelar verdades místicas (volveremos sobre el particular). En el mundo laten pues misterios que necesitan de la intervención del hombre para salir a la luz. Tales misterios son cuasi-substantividades que tan sólo necesitan del accidente consistente en *ser vistas*. Accidente tan fácticamente imprescindible como inesencial desde el punto de vista del contenido o índole eidética de lo visto, perfectamente indiferente a la mirada que lo mira. Este pasillo revelaría *a través de* la intervención del espectador algunos de ellos: potencialidades envueltas en la naturaleza del espacio, de la luz, de la distancia, de la imagen, del reflejo, así como ciertas propiedades de las relaciones topológicas dentro/fuera, delante de/detrás de, y estructuras de la temporalidad. El espacio del pasillo es pues la tensión dispuesta que revela todos estos fenómenos merced a la simple incursión del espectador. Ahora bien, la irrupción del espectador en nada altera la naturaleza de estos fenómenos: sencillamente desencadena su aparición; aparición que rebasa a su vez al espectador por mucho que el espectador haya sido condición de su génesis. Este rebasamiento consigna una vez más el carácter *de suyo* de estos fenómenos extra-subjetivos, que exceden al sujeto, que conforman la substancia de la obra, y que confinan al sujeto al lugar ontológico de un accidente tan ineluctable como eidéticamente ignoto e inesencial, como una condición material de dación de la obra, que por ser meramente material -alguien para ver y punto- se revela de todo inerte para incidir en *lo que* la obra es.

La solución al problema está, indudablemente, en su correcto replanteamiento, pues los conceptos utilizados nos abocan a una disyuntiva que sólo parece dirimible acudiendo a espurios juicios de valor o, por decirlo de otro modo: uno no puede hallar motivos teóricos o incluso fenomenológicos para inclinarse de un lado o de otro. Parece pues inútil trazar una línea de demarcación entre lo substancial y lo accidental. Antes bien, se antoja profundamente infecunda la opción consistente en interpretar esta obra acudiendo a conceptos estáticos o adecuados para *cosas* pero estériles a la hora de describir *procesos*³². La bipolaridad espectador-instalación parece irreductible, imposible de rebasar hacia cualquiera de sus vertientes.

Acaso muy abstractamente se deja indicar el lugar de la obra en algo así como una suerte de centro metaestático de la correlación. El problema está en que el *centro* de la correlación es un punto del recorrido sobre el que se *pasa*, en tránsito de un lado a otro, siguiendo la doble dirección inherente a la dialéctica de toda experiencia. El *centro* de la correlación no existe, porque es pura intencionalidad. Pero quizá fuera posible pasar por ese centro deteniéndose en terreno de nadie por un instante, sin por ello perder el leve resto de positividad que lo vuelve *gnoto*, y hace lo propio del fenómeno³³ como tal. El momento anamórfico del fenómeno es su anonimato, su poder ser dicho en neutro, y pedir ser conjugado en impersonal³⁴. La obra quedaría pues remitida a ese punto *casi* inadvertible que arroja una indecidibilidad en la adscripción del genitivo “experiencia de la obra”, pero -repito- sólo cuando esa indecidibilidad dura hasta notarse, es decir, hasta darse ella misma en persona y no ser una abstracción, un punto ciego (sobre el) que *sabemos* que ha (hemos) pasado, o mejor dicho, que ha (hemos) *de haber* pasado. La obra -dicho de otro modo- produciría su entero efecto al provocar como una especie de solidificación de la intencionalidad misma que correlaciona espectador y pasillo.

Es pues difícil nombrar y mostrar lo que es obra en esta obra de Nauman. Digamos que es *lo que (me) pasa* o que es el momento en el que lo que *me* pasa se manifiesta

³² Se habrá advertido, a la luz del conjunto de la obra de Nauman, que la tentación de interpretar el pasillo grabado en vídeo con categorías objetuales tiene su razón de ser, porque esta performance es más objetual que las demás (a algunas de las cuales hemos aludido). Recordemos que, como señalábamos más arriba, los pasillos son, en la obra de Nauman, un sutil punto de síntesis.

³³ Efectivamente, el problema de la bipolaridad, de la dificultad de adscripción, se da en el fenómeno como tal, examinado ya a nivel genérico.

³⁴ Con motivos aproximados describe Heidegger el concepto de fenómeno en la introducción de “*Ser y Tiempo*”: “*Das sich an ihn selbst Zeigende*”.

sencillamente como *lo que pasa*, al descubrir que no todo lo que me pasa va del todo conmigo, y que, aunque indisolublemente tenga yo que ver con ello, acontece en la correlación entre yo mismo y el pasillo un momento anamórfico en el que *lo que (me) pasa* comienza a valer por sí mismo y cobra autonomía, momento en el que ese “*lo*” insinúa consistencia, como si se la hubiera contagiado el lado “objetual” o noemático (entendido en sentido genérico) de la correlación. La fenomenalización de la intencionalidad como tal se levanta sobre los dos polos de la correlación, como se levanta sobre una parte de piel rozada, maltratada, incidida, una ligera hinchazón que es volumen, que es bulto dolorido e inflamado. La solidez de la obra se hace como en herida de roce entre una subjetividad y el espacio del pasillo. Un Nauman es un auténtico maestro en hacer reverberar esos límites y estructuras de la experiencia misma.

Eso -aún mentado en abstracto- es lo que Nauman ha hecho. Con arreglo a ello redefinimos otra punta del triángulo estético que hemos de estabilizar: lo que Nauman ha *hecho*, su genialidad de autor, se cifra ahora, no tanto en lo artístico del pasillo, cuanto en el hecho de que el pasillo provoca algo *artístico* que, sin embargo, no es obra tangible, no es un ente siquiera, y nunca está para siempre. No es un soplo menos contingente que la contingente presencia de la intervención del espectador, y sin embargo, en cierto sentido, la rebasa. El pasillo como objeto físico no es en sí mismo obra más que en su virtualidad, en su capacidad de efectividad (*virtus*), es decir, en ser un montaje cuyo *valor* viene rigurosamente dado por ser la mutua disposición de objetos que *puede hacer* que (me) pase lo que (me) pasa. En resumen, lo que Nauman *materialmente* ha *hecho* es un cierto pasillo. Pero lo que propia, artística y *formalmente* ha *hecho* es hacer que el pasillo haga lo que (nos) hace.