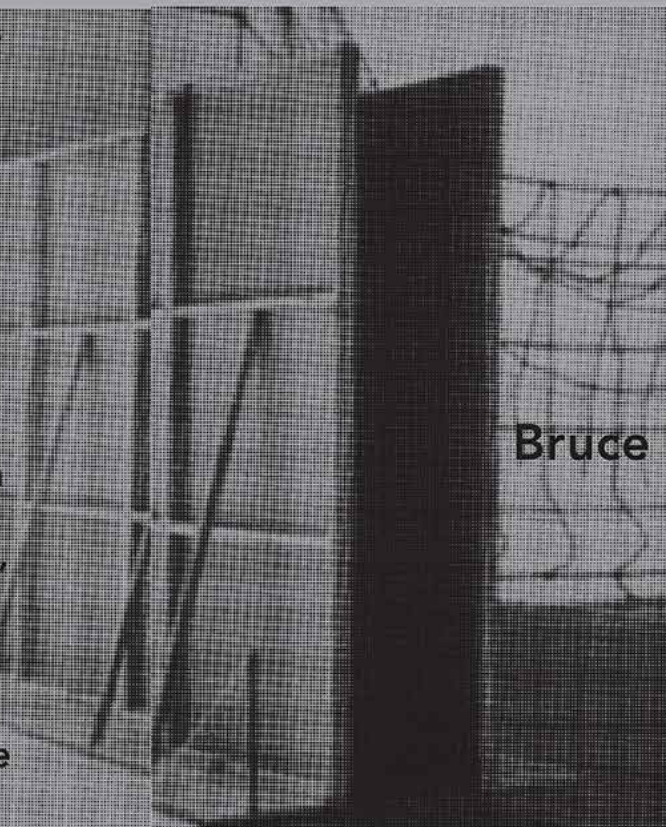


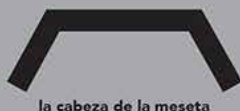


Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941), artista total, ha sabido movilizar múltiples recursos. Sus trabajos oscilan entre la *performance*, el vídeo, la escultura y la instalación. Su obra no dejan al espectador indiferente, y ni siquiera indemne: la obra de Nauman sorprende, incomoda, y agrede. Abundan los recorridos laberínticos, claustrofóbicos, las situaciones de vigilancia y de sobrecarga sensorial, los contratiempos arrítmicos, los espacios inhóspitos y disfuncionales. Instalaciones que el espectador se ve abocado a encajar, quiéralo o no, a *contracuerpo*. Si la fenomenología busca revelar los límites de la experiencia mediante suspensión y variación eidética, Nauman obra, con sus instalaciones, un tipo de *epojé* y variación azuzado por desplazamientos, diferimientos, violencias y hetero-localizaciones. Por un camino distinto al fenomenológico, las instalaciones constituyen potentes dispositivos reveladores de las estructuras del humano vivir. Interpretar la obra de Nauman desde su íntima relación con la fenomenología, he ahí la apuesta y convicción que alienta en el presente estudio.



Bruce Nauman

y la fenomenología





la cabeza de la meseta

brumaria

| | |
|--|----|
| I. Preámbulo: ¿Nauman en clave fenomenológica? | 10 |
| II. La instalación <i>Pasillo grabado en vídeo en directo</i> (1970): descripción exógena | 18 |
| III. ¿Qué es fenomenología? Un obligado excursio | 24 |
| 3.1. Volver a la experiencia. El concepto de "vivencia trascendental" | 26 |
| 3.2. ¿Qué hace la "reducción fenomenológica"? | 28 |
| 3.3. El <i>a priori</i> de correlación y las regiones de la experiencia | 32 |
| 3.4. Instalación, dispositivo y variación eidética: hacia otra decantación de la archifacticidad trascendental (Bruce Nauman y la fenomenología) | 36 |
| IV. Descomponer el cuerpo en movimiento: revelar intersticios y ángulos muertos | 40 |
| V. Panorámica de la obra de Bruce Nauman. Algunos temas recurrentes | 52 |
| 5.1. Centro, espacio, cuerpo y movimiento | 54 |

| | | | |
|--|-----|--|-----|
| 5.2. Sentido y materialidad del signo. El vértigo de la autorreferencia | 57 | XI. Un ejemplo esencialmente parejo, aunque aparentemente opuesto: el cuadro <i>Caballero con lienzo</i> de Michelangelo Pistoletto | 128 |
| 5.3. Vigilancia y violencia. Descoordinación y sorpresa | 61 | | |
| VI. ¿La instalación como obra de arte? Consideraciones meta-estéticas | 64 | XII. El recíproco englobamiento real- virtual: un equilibrio meta-estable que hace obra | 140 |
| VII. Instalación y experiencia de la instalación. Consideraciones fenomenológicas (y meta-estéticas) | 74 | XIII. Conclusión. A altura de obra: hiperbolicidad y meta-espectar | 154 |
| VIII. En el pasillo de Nauman. La efectividad de lo virtual | 90 | Imágenes | 163 |
| 8.1. ¿Generación virtual de límites invisibles? | 92 | | |
| 8.2. Criba y control virtual de movimientos reales | 96 | | |
| 8.3. Vértigo, hundimiento, aceleración | 101 | | |
| 8.4. Distancias reales. Distancias virtuales | 106 | | |
| IX. Los límites encarnados del <i>a priori</i> de correlación. Donde la experiencia no llega | | | |
| X. Coincidencias frustradas, inminencias incoadas (y desbaratadas) | 120 | | |

I. Preámbulo:
¿Nauman en clave fenomenológica?

Se ocupa este libro de la obra del artista americano Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941). Artista total, con una notable formación de escultor, Nauman moviliza múltiples recursos, desde el vídeo al sonido y el neón, pasando por la creación de espacios más o menos perturbadores. Sus trabajos oscilan entre la *performance*, el vídeo, la escultura y la instalación. Quizá sea este último término, más genérico, el que mejor capte lo que Nauman intenta en sus obras. Ante ninguna de ellas permanece el espectador indemne e impertérrito. Trátese de un vídeo o de un conjunto de sonidos, de un constructo arquitectónico o de una escultura, todo está hecho para incomodar al espectador (a veces actor, *performer* quiéralo o no, *performer* involucrado a *contracuerpo*), pero de tal suerte que –como trataremos de mostrar– esta incomodidad no es gratuita:

manifiesta algo, manifiesta estructuras muy profundas de la experiencia.

Las obras de Nauman ponen en juego dispositivos que captan y controlan la experiencia del espectador a pesar de la aparente libertad de este. Abundan pues, como veremos, los recorridos laberínticos, claustrofóbicos, las situaciones de vigilancia y de sobrecarga sensorial (por ejemplo las cacofonías de imágenes y sonidos), las disposiciones anormales –inhabitables– del espacio, las iluminaciones incómodas, profundamente disfuncionales, y que el espectador-actor de la obra se ve abocado a asumir, a encajar “*a contracuerpo*”, quiéralo o no.

La obra de Nauman representa una ruptura por antonomasia del “triángulo artístico”¹ tensado entre autor, obra y espectador. Los órdenes se mezclan y las fronteras no están ya donde debieran, o donde uno las esperaría. Las espera uno definidas en el caso de obras clásicas y centrípetas; obras que se cierran sobre sí mismas y generan espectadores relativamente exentos. Nada de eso ocurre con las obras de Nauman. Son estas violentamente centrífugas. Toman al espectador “*a contracuerpo*” de tal suerte que, suspendido el lugar de la obra (ya no hay tal), su clásica quietud, partes del *espectador* pasan a ser *autor* (el espectador incide en ella) e incluso *obra* (la obra está, en parte, hecha de experiencias, de jirones de vivencia arrancados al espectador).

Pues bien, las líneas que siguen apuestan por el carácter esencialmente apofántico de estos medidos

1. La expresión –y su uso, muy fecundo– se debe a Simón Marchán Fiz. El concepto que la expresión traduce funciona en varias de sus obras. Mencionemos, entre otras muchas, la canónica *Del arte objetual al arte del concepto*, 1972, reeditado por Akal en 2012.

desbarajustes que Nauman maneja con auténtica maestría. Efectivamente, la genial generación de desequilibrios meta-estables mediante instalaciones y dispositivos varios revela estructuras primordiales de la experiencia que Nauman sabe hacer aflorar como nadie, precisamente porque sabe hallar sus límites, incidir en ellos, raspándolos, zahiriéndolos. La genialidad de Nauman se cifra en estabilizar esos límites exacerbándolos, como si una emulsión continuada –que no duda en tomar al espectador como rehén– les confriese la densidad que los hace palpables, que permite su fenomenalización. Precisamente por ello, el presente estudio, si bien trata de Nauman, elige hacerlo desde un aspecto parcial pero estratégico, que –entendemos– arroja luz sobre el conjunto de su obra. Esta clave hermeneútica que hace aparecer relieves inauditos en la obra de Nauman no es otra que la íntima relación, más o menos consciente, que esta guarda con la fenomenología. Creemos, además, que esta relación se exagera en una de sus obras. La tomaremos, sin menoscabo del resto, como hilo conductor de este escrito. A favor de ello hablan, fundamentalmente, su simplicidad y su densidad. Se trata de la obra *Pasillo grabado en vídeo en directo*, de 1970.

El siguiente capítulo de nuestro trabajo sentará las bases del posterior estudio de la experiencia fenomenológica del pasillo grabado en directo. Ofreceremos una primera descripción externa de dicho pasillo y terminaremos con una reflexión general, de tipo ontológico, sobre su estatuto como obra de arte, preguntándonos *qué* es o hace, en el caso de la instalación del pasillo (y de otras instalaciones

en general) obra de arte, es decir, *cómo*, *dónde* y *cuándo* se da. No habremos de perder de vista temas clásicos naumanianos como la dislocación del sujeto, la pérdida de un centro, las extrañas relaciones entre temporalidad y espacialidad, y la insistente sensación de vigilancia. De ellos trataremos más adelante al hilo de un recorrido panorámico por la obra de Nauman.

Efectivamente, las instalaciones de Nauman vehiculan un núcleo recurrente y polimórfico –lo que es o hace *obra* en ellas– que resulta, en sentido estricto, *invisible*: no está en sitio alguno pero reverbera en todos. Resulta intrigante la *consistencia* de esas obras suscitadas por instalaciones hechas, en rigor, de la vagarosa “materia” que es experiencia, del inasible y huidizo “mimbre” de las vivencias. Todas ellas revelan un límite oculto que pervive a través de las varias incursiones del espectador en la instalación. Cuando este límite se ve expuesto a esa suprema potencia de alteración que introduce la libertad humana, es decir, la intervención, *en principio* libre, del espectador en la instalación, el límite, lejos de desleírse, recibe un aderezo suplementario que conforta su consistencia. La argamasa de la obra es una suerte de libertad cristalizada.

Ambos factores –i.e. acción del espectador (en jaez de actor) y repercusión de dicha acción en la instalación (que, a su vez, repercute sobre el espectador)– están dados según un íntimo modo de correlación, que muñe una extraña mezcla de liquidez y resistencia. Ambos extremos 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 pues, al tiempo, posibilidad y límite del obrar en la obra. El pasillo abre posibilidades nuevas de experiencia cerrando otras. La obra “es”, en cierto modo, esa “figura” excavada en el medio lábil de la vivencia, esa “forma” que cobra la particular herida labrada por el dispositivo de la instalación en carne viva de libertad y experiencia. En lograr, a pesar de todo, amasar, aislar y estabilizar “figuras” y “formas” en la delicuescente arcilla de la vivencia residen tanto la sensibilidad estética de Nauman cuanto su impresionante pericia técnico-artística a la hora de idear instalaciones.

No quisiera cerrar este preámbulo sin expresar mi profundo agradecimiento a Darío Corbeira, ejemplo de arrojo, entusiasmo y rigor, cualidades tan necesarias a día de hoy. De él partió la idea de esta publicación, que refunde, precisa, mejora y amplía dos trabajos sobre Bruce Nauman publicados en la revista de filosofía *Eikasia*. Sin sus ánimos y paciencia, este trabajo no hubiera podido ver la luz. Por lo demás, este trabajo se enmarca en la resuelta apuesta de Brumaria por abrirle un espacio a la fenomenología, corriente de pensamiento tan ardua como fecunda y que no se compadece con cierto gusto contemporáneo por lo fácil, espectacular e instantáneo. Uno no puede por menos de inclinarse ante esta valiente apuesta de Brumaria.

Mi agradecimiento va también a Hugo López-Castrillo, que inició la edición de esta obra, acompañando con paciencia sucesivas versiones del texto, y eligiendo con tino algunas de las imágenes que lo ilustran. A ese previo agradecimiento se suma el que le debo a Jorge Miñano, editor final de

este libro que inaugura la colección “la cabeza de la meseta”, y que ha llevado a cabo un trabajo extraordinario que ha sabido aunar claridad y elegancia. Sus esfuerzos me han devuelto, bajo la forma final de este libro, algo muy superior a lo que yo entregué para ser editado. Al final del librito hallará el lector toda una serie de imágenes de algunas de las obras convocadas por nuestra exposición, y a las que podrá remitirse en todo momento al hilo de su lectura. Agradezco asimismo a Alejandro Arozamena su atenta relectura del conjunto del texto y sus pertinentes sugerencias y necesarias correcciones.

II. La instalación *Pasillo grabado en vídeo en directo* (1970): descripción exógena

La instalación de Nauman que sirve como hilo conductor de estas líneas consiste en un pasillo alto y relativamente estrecho, pintado de blanco y con dos monitores al fondo, situados en la parte inferior —fig. 1—. Ambos monitores reflejan, al principio, una imagen del pasillo. El fondo del pasillo es un fondo abierto, lo que quiere decir que el pasillo es mera sección de pasillo que, como tal, no conduce a sitio alguno. El pasillo está exento de cualquier funcionalidad. Al final del primer cuarto de tramo hay una cámara que, desde lo alto, enfoca las restantes tres cuartas partes del recorrido. Enfoca, pues, lo que, visto desde el umbral del pasillo o, todo lo más, desde ese primer cuarto de tramo, aparece en los dos monitores del fondo (situados en el suelo, el uno sobre el otro): el pasillo vacío, grabado desde arriba. Ambos reflejan al principio exactamente la

misma imagen del pasillo vacío. Solo más adelante descubriremos que uno de los monitores proyecta una imagen fija del pasillo vacío, mientras que el otro refleja lo que la cámara graba en directo. Así, pasado el primer cuarto del recorrido, aparecemos en uno de los monitores.

Entremos ahora en el pasillo. Señalemos, en primer lugar, que las posibilidades de recorrido de la instalación ya están muy comprometidas, recortadas por la disposición misma del pasillo. Al ser este tan sumamente estrecho, únicamente podemos recorrerlo de atrás hacia adelante. Los recorridos laterales son prácticamente inviables dada la estrechez extrema del pasillo.

La intervención del espectador sobre el pasillo tiene dos momentos esenciales sobre los que volveremos más tarde. Ambos constituyen dos momentos cualitativos en el acontecer de la obra. Contentémonos, por ahora, con mencionarlos.

En una primera fase del recorrido, el espectador se mueve en el pasillo con la mirada clavada en los dos monitores del fondo. Como decíamos, ambos monitores proyectan una imagen del pasillo exactamente igual la una a la otra.

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, en el monitor de abajo, el que refleja la grabación en directo, no en el que sigue devolviendo la imagen fija del pasillo vacío. Huelga decir que aparezco *ya de entrada* de espaldas. El propio mecanismo –la cámara filma a mis espaldas– con ser relativamente

sencillo (no sorprende pues que capte mi aparecer de espaldas), no le resta sorpresa a la vivencia de mi aparición en el monitor. En breve veremos, en una descripción más detallada de la experiencia del pasillo, el *porqué* de esta sorpresa.

Tras esta irrupción de mi espalda en el monitor no habrá ya más sobresaltos o sorpresas súbitas. Antes bien habrá, por así decirlo, sorpresas *en negativo*. Límites que se nos manifestarán en su sorprendente pertinacia; pero ya no nos sorprenderá ningún acontecimiento *nuevo*, ninguna de nuestras manipulaciones producirá un efecto radicalmente distinto. No habrá pues más que paulatinas dosis de sorpresa en negativo que más bien contribuirán a la lenta confirmación de una cierta *decepción* o *frustración*. Todos nuestros movimientos subsiguientes no serán ya más que el despliegue de lo que desde esa primera aparición en la pantalla viene lanzando y busca desenvolverse.

Hay un firme contraste entre ambos monitores. Uno de ellos registra nuestra andadura. El otro, impertérrito, no cambia en absoluto su imagen. Por irracional que parezca, no deja de frustrar que no pueda incidir en él con mi movimiento. Mientras que un monitor registra mi presencia, se hace eco del bulto que soy, el otro devuelve, impávida, una imagen de un pasillo vacío, absolutamente indiferente a mi presencia. Con uno puedo *comunicarme, co-participar* en la instalación. El otro tiene *su* relación con la instalación, una relación completamente suya y que menoscaba mi experiencia. Es algo así como la cifra de una no fenomenología, de una aniquilación de lo que esta llama (nos ocuparemos

de ello en el próximo capítulo) “*a priori* de correlación”. El monitor de la imagen fija ofrece la incómoda impresión de que sobro, de que estoy de más, de que la obra ya estaba bien tal y como estaba.

La imposibilidad de incidir en el monitor con imagen fija se confirma cuando llego al final del pasillo; dicho de otro modo: se confirma, si se quiere, que, efectivamente, se trataba de una imagen fija. Así, el monitor que mantenía la imagen fija del pasillo la sigue manteniendo. En el otro monitor, en cambio, me encuentro ahora representado pero a lo lejos, *allá* al final del tramo de pasillo, allá donde, por lo demás, *menor* es mi distancia con los monitores (situados, recordémoslo, al final del pasillo), pero *mayor* mi distancia con la cámara (situada casi al principio del pasillo). Al estar cámara y monitor contrapuestos, a medida que avanzo en el pasillo, más me alejo de la cámara y, por lo tanto, más pequeña se hace mi imagen en el monitor. Llegado, como quien dijera, al pie de los monitores, no me queda más que darme la vuelta y volver por donde había venido, sabiendo, por lo demás, que en ese intervalo de vida la obra ha tenido lugar, y que esta se ha fraguado con parte de mi carne, de mi vida, y el amalgama intrincado de todo un tropel de experiencias de sorpresa, vértigo o frustración, de vigilancia y desorientación, que trataremos de desentrañar.

Ahora bien, en apoyo a la descripción fenomenológica detallada (i.e. desde la vivencia, desde la experiencia) que de la obra *Pasillo grabado en vídeo en directo* haremos en capítulos ulteriores, y que irá más allá de la mera descripción externa de la

instalación que acabamos de esbozar, cumple aludir a la obra de Nauman en general. Procederé yendo de lo más concreto a lo más abstracto. Empezaré pues por situar las obras de pasillo en la trayectoria de Nauman, para luego remitirme a otras obras, en apariencia alejadas del pasillo, intentando vislumbrar ciertos motivos comunes, determinadas líneas de sentido, sustanciadas en otras instalaciones exteriormente muy distintas pero que ensayan modos de suscitar *lo mismo*. Sobre *eso* suscitado –que no es de una pieza, sino complejo, pero constelado, no azaroso– habremos de extendernos más adelante. Aparecerá entonces hasta qué punto está todo ello profundamente relacionado con la fenomenología, razón por la cual, antes de proseguir la anunciada exposición de la obra de Nauman, conviene que le dediquemos unas páginas a la cuestión previa de qué sea la fenomenología.

III. ¿Qué es fenomenología? Un obligado excursio

¿Qué es fenomenología? Empecemos por un recordatorio histórico. La fenomenología es una corriente de pensamiento inaugurada por Edmund Husserl a principios del siglo xx y que ha tenido enorme relevancia a lo largo del siglo pasado y la sigue teniendo en el siglo presente. *Investigaciones Lógicas*, cuya primera edición data de 1900, es la obra fundacional de la fenomenología. ¿Qué es lo propio de la fenomenología?

La fenomenología constituye una forma de investigación de la realidad basada en la experiencia que de ella hacemos². Lo que parece trivial no lo es

2. Al efecto de completar las páginas que siguen, el lector hallará una rigurosa y muy completa introducción a Husserl en la reciente obra de Agustín Serrano de Haro *Paseo filosófico en Madrid. Introducción a Husserl*, Trotta, Madrid, 2016. También puede el lector remitirse a la obra de Javier San Martín *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*, Anthropos, Barcelona, 1987, o a la de Miguel García-Baró *Vida y mundo. La práctica de la fenomenología*, Trotta, Madrid, 1999.

tanto, no bien empezamos a percatarnos de que su “objeto” –entendido en su más amplio sentido– no es de fácil acceso. ¿Por qué? Por su inmediatez. Esta hace que suela pasar inadvertido: el fenómeno es, precisamente, eso que atravesamos una y otra vez. Lo cierto es que solemos vivir entre abstracciones que facilitan ciertas necesidades pragmáticas que la vida –y la supervivencia– nos impone. Rara vez reparamos en lo que concretamente vivimos, es decir, *tanto* en nuestro vivir *como* en lo que se nos da en la vivencia misma pero visto *exclusivamente* en el concreto elemento de nuestra vida, que es aquel en el que, querámoslo o no, siempre nos bañamos. De esa doble estructura se ocupa la fenomenología. Con ella empezamos a responder a las preguntas: ¿Qué son pues los fenómenos? ¿Qué es el campo de los fenómenos, es decir, aquello que la fenomenología trata de destilar, de despejar mediante análisis?

3.1. Volver a la experiencia. El concepto de “vivencia transcendental”

Los fenómenos o “lo” fenómeno son tanto las *vivencias* como *lo que* en las vivencias se vive, y la fenomenología es el estudio de esa necesaria correlación en sus múltiples modalidades.

Así, la piedra de toque de la fenomenología es siempre la vivencia concreta. Su método, la reducción fenomenológica, consiste en una re(con)ducción a la experiencia del mundo, a la experiencia concreta vivida y contada en primera persona. Precisamente por ello, la fenomenología apuesta por

considerar a la experiencia como “transcendental”, es decir, como la condición fáctica de posibilidad de todo lo demás o, si se quiere, como aquello que estamos continuamente atravesando (sin –señalábamos antes– percatarnos de ello) *incluso* para alcanzar los objetos que solemos tener por absolutos. “Algo apresuradamente tenidos por absolutos” repondrá la fenomenología; y es que *también* de dicha absolutez hay experiencia, por ejemplo la experiencia –transcendental y constituyente– de nuestra propia impotencia ante dichos “objetos”.

Sea como fuere, la apuesta de la fenomenología estriba en situar en la experiencia el centro del filosofar: no ya en el mundo o en algún ente privilegiado (Dios, el sujeto, el todo del universo, las ideas platónicas) sino en la experiencia misma que de todo ello tuviéremos. Todo objeto es, en suma, objeto *en y para* una experiencia: incluso para aquella que –decíamos más arriba– valida la independencia de dicho objeto o mi impotencia respecto del mismo. El campo fenomenológico es precisamente ese ámbito en el que se fragua y decanta el sentido... incluso –insistamos en ello– el sentido de la impotencia y localidad de mi experiencia respecto del todo de la realidad. Esa experiencia –repetimos– también es una experiencia *constituyente* y, por lo tanto, *transcendental*. Pero preguntemos ahora, más concretamente: ¿Cómo procede pues la fenomenología? ¿Qué es lo propio de su quehacer? ¿Cómo se decanta su apuesta y en qué se sustancian sus réditos?

3.2. ¿Qué hace la “reducción fenomenológica”?

El ingreso en el campo de los fenómenos solo acontece cuando le hacemos cierta violencia a nuestra natural instalación en el mundo. Esa relativa violencia es lo que Husserl llama “*epojé*”, término griego que significa abstención del juicio de realidad que solemos prestar a las cosas (realidad independiente y subsistente) en detrimento, precisamente, de la *experiencia* que de ellas hacemos (experiencia que incluye, como una parte, no solo las cosas, sino también nuestra vivencia y creencia en su realidad). La actitud natural se prohíbe, así, una remisión a la experiencia que, sin perjuicio de la irreductibilidad de las cosas, se atreva a ser *exclusiva* remisión a dicha experiencia. Efectivamente, tenidas por reales, vivimos en las cosas olvidándonos de la experiencia previa en que se escorzan y cotejan como tales o cuales realidades. La fenomenología trata pues de forzar esa remisión exclusiva de las cosas a mi experiencia, de apostar por la *suficiencia* (¡y mayor lucidez!) de esa remisión, y por lo que esa suficiencia hace aparecer.

La apuesta o envite que se atreva a dicho forzamiento procede suspendiendo la realidad (i.e. el tener por reales) de las cosas e incluso mi propia realidad como sujeto inserto en un mundo. ¿Qué me queda? Me queda la experiencia misma pero también, junto a ella, algo que, dándose en la experiencia, en mi vida, no es mi vida misma. Lo que entonces entendía como realidades independientes reaparece ahora como otros tantos polos de mis vivencias, como términos de determinado tipo de experiencias

(de percepción, de recuerdo, de imaginación, de empatía). Ahora bien, *lo que* en dichas experiencias aparece no se reduce a esas experiencias: *lo* percibido no se confunde con mi percibir, *lo que* recuerdo no es mi recordar, y *lo que* imagino es otra cosa que mi propio imaginar.

Acudamos a algunos ejemplos concretos. El vaso que tengo enfrente de mí, incluso en su sentido de “vaso real” y “vaso independiente de mí”, “exterior a mí” depende de y se sostiene en mis vivencias concretas de percepción, acaso en el modo en que estas se ven recurrentemente exigidas y rebasadas. Se me presenta, por ejemplo, una cara de ese vaso cada vez, y en ello se cifra, en parte, la experiencia concreta mi descentramiento respecto de todo objeto real. He ahí, sin perjuicio de ese envite de remisión exclusiva, la vivencia concreta de la independencia del vaso, de su exterioridad. El envite se mantiene porque independencia y exterioridad son sentidos que se anuncian, siempre e ineluctablemente, a una experiencia, entendida entonces como *transcendental*. En la insobornable necesidad de ese previo paso –inadvertido y apresurado– por la experiencia se basa la apuesta de la perspectiva fenomenológica. Pero, con ser cierto que nada perdemos osando la citada suspensión de la realidad del mundo y apostando por una exclusiva remisión a la experiencia, ¿qué ganamos con ello?, ¿qué réditos ofrece lo que, a todas luces, se antoja como una soberana insensatez?

La apuesta recoge sus réditos tan pronto como nos percatamos de que osando esa insensata suspensión del mundo (como depositario de toda realidad) que remite los objetos en exclusiva y cerrada suficiencia,

es decir, en jaez de fenómenos, a la experiencia que de ellos tenemos, estos se nos presentan con una inusitada riqueza de matices.

Efectivamente, el vaso mismo se me aparece, solo que de modo mucho más rico y concreto si se lo retrotrae al concretísimo modo en que se engrana en mi experiencia, en que, en un sentido amplísimo, *depende* de ella: notaré entonces la sucesión de escorzos y todo un cortejo de implicaciones intencionales que remiten a mi propia vida y a la de los demás. En dicha suspensión (del vaso dado por real) y reconducción a la experiencia como experiencia transcendental (del “fenómeno” vaso), es decir, en la suficiencia y oportunidad de dicha reconducción, radica pues la apuesta de la fenomenología: no solo nada del objeto vaso se ha perdido en su traslación al “fenómeno-vaso”, sino que amanecen múltiples matices con que antes no contábamos. Todo parece más rico y preciso tan pronto como, desde la realidad de las cosas (que la “*epojé*” pone entre paréntesis), paso a centrarme en la experiencia que de ellas hago, sin que estas –recordémoslo– se confundan con mi experiencia.

En ello consiste la reducción fenomenológica, donde reducción ha de leerse como re(con)ducción, *reductio, re-ducere*. Reconducción de las realidades (del tipo que sean) a la *correlativa* experiencia que de ellas hago y correlativa reaparición de las mismas –en su concreta irreductibilidad– como polos de esas experiencias, como “fenómenos”, dependientes e irreductibles al tiempo, pero donde dicha irreductibilidad se fenomenaliza, precisamente, a sobre haz de vivencia (es decir, de *dependencia*, en un sentido

amplísimo, respecto de dicha vivencia). Las realidades se *fenomenalizan* a sobre haz de vivencia, y solamente así despuntan en su especificidad. Su irreductibilidad tan solo se pondera a haces con la vivencia, como si el envite de inmanencia –i.e. de *suficiencia* de un análisis radicalmente inmanente a mis vivencias– buscara saldarse con la mayor de las acribias en punto a la irreductibilidad y especificidad de las “realidades” que, canjeadas en calderilla de fenómeno, analiza la fenomenología. En ese envite se resume la práctica de la fenomenología. Hacer fenomenología consiste pues en moverse en esa bipolaridad lábil y, sin embargo, férrea: la que dibuja una correlación entre la vivencia y el objeto vivido que en ella aparece o se vive; correlación que también recibe el nombre de “intencionalidad”.

Pues bien, esta correlación intencional nada tiene de un voluntarismo arbitrario. La genialidad de Husserl consistió en percatarse de que ahí se anunciaba un campo con su consistencia y sus leyes de esencia. En resumidas cuentas, el fenómeno es pues esa estructura doble que comporta 1) el objeto que aparece como exclusivamente suspendido 2) a la vivencia misma a sobre haz de la cual aparece, pero sin que ninguna de ambas partes se reduzca a la otra, y donde este mutuo sostenerse, este envite de exclusiva dependencia entre partes, las manifiesta a ambas en su mayor riqueza.

3.3. El *a priori* de correlación y las regiones de la experiencia

Uno de los aspectos fundamentales de la fenomenología reside pues en lo que Husserl llamó el *a priori de correlación intencional*. Este *a priori* dictamina que no hay objeto sin la experiencia que de él hacemos, ni tampoco auténtica experiencia que no se abra camino hacia algo que no es ella, así se trate de un algo indeterminado. La fenomenología no es otra cosa que la descripción de este sistema de correlaciones. Es precisamente esa correlación experiencial la que hemos de recuperar para cada objeto o tipo de objeto. La descripción fenomenológica ha de permanecer inmanente a la experiencia, sin presuponer nada que vaya más allá de esa experiencia concreta. He ahí el verdadero sentido de la tan denostada “ausencia de supuestos”, de la prerrogativa de inmanencia propia del análisis fenomenológico. La fenomenología no explica, ni recurre a la causalidad: desenmaraña y explicita lo que nuestro vivir el mundo ha estado ya siempre, de todas todas, atravesando.

Así, los objetos de la percepción requieren, indudablemente, un cuerpo percipiente, y se dan según determinada orientación, respondiendo, en el ámbito del aparecer, a tales o cuales movimientos: si me acerco, eso produce un cambio en el objeto “acercado” que aparece agrandado y adornado con más detalles. Pero esos cambios los *explicitaremos en el fenómeno*; no los *explicaremos* en virtud de los efectos físicos que la presencia del objeto produce en mi cuerpo. El análisis fenomenológico

Bruce Nauman

brumaría - la cabeza de la meseta

32

ha de permanecer inmanente al fenómeno, y lo que asegura, heurísticamente, tal permanencia, no es sino el contrapeso previo de la suspensión de la existencia de las cosas, la insensata suspensión de la existencia del mundo: hacemos como si el mundo no existiese para que comparezcan en el fenómeno los inúmeros matices de la existencia y lo existente.

Efectivamente, la descripción fenomenológica ha de suspender todo previo “dar por existente” tal o cual objeto. De hecho, ni hace falta ni podemos salir fuera de nuestra vivencia para, por caso, distinguir una percepción de una alucinación. Un objeto perceptivo se distinguirá de su alucinación *dentro del ámbito del fenómeno, en el fenómeno mismo*: no vale decir que lo percibido se percibe *porque* existe y, en cambio, lo alucinado no puede sino, al cabo, alucinarse *porque* no existe. Antes bien, habremos de rastrear, en la experiencia misma, el momento dirimente, el modo en el que el aparecer de la cosa anuncia esa “no existencia” que contradice la anterior presunción de existencia.

Así, por ejemplo, llegado un determinado momento de aproximación a lo que, pongamos, creíamos, en lontananza, ser un oasis, observamos cómo el aparecer del oasis no responde ya a las expectativas, en el aparecer mismo, adscritas a nuestros movimientos: el aparecer perceptivo hubiera respondido de tal o cual manera a nuestros movimientos, de ahí que, conculcadas dichas expectativas en el aparecer, no podamos seguir prestándole realidad (como ente real) al oasis, asumido entonces como un mero espejismo. Adentrémonos ahora en otras regiones de objetos.

33

Ateniéndonos a la prohibición de pasar de puntillas por la vivencia transcendental para, salvando la inmanencia de la misma, menoscabando su cerrada suficiencia, su inconcusa solvencia, transportarnos de entrada a la realidad o no realidad de las cosas, no diremos, de los objetos de la fantasía, que no existen o que solamente existen en mi mente. Esa postura nos llevaría a perder notas de su riqueza intrínseca. Únicamente nos interesará ver cómo aparecen en mis vivencias, y cuál es su especificidad. Así, advertiremos que, por ejemplo, el aparecer propio de los objetos de la fantasía es intermitente y proteiforme y, desde luego, no tiene la estabilidad propia del aparecer perceptivo. Sin embargo, al igual que este, el aparecer de los objetos de la fantasía también se da según una determinada orientación y con arreglo a escorzos (veo, por ejemplo, la grupa del centauro imaginado alejándose de mí).

Así habremos de proceder con todas las regiones de la realidad: si pretendo, por ejemplo, hacer una fenomenología del cuerpo, entonces habré de poner entre paréntesis los resultados que me brindan por adelantado las ciencias y, en especial, la anatomía, y suspender la realidad de mi cuerpo para así obligarme a atender en exclusiva al modo en que lo vivo. Aparecerá entonces a las claras la importancia de las sensaciones internas de esfuerzo y resistencia, y la coordinación entre mis movimientos, sentidos por dentro, y la incidencia de estos movimientos en lo que veo o percibo mediante otros sentidos. Así, efectuada la suspensión de la realidad “cuerpo” (o “mi cuerpo”) como realidad dada, cosas que iban de suyo, dejarán de tener la evidencia natural que

otrora las apuntalaba al precio de ocultarlas: me percato, por ejemplo, de que necesito el concurso de la experiencia del otro para acceder al dorso de mi cuerpo o a mi aparecer externo en general. Efectivamente, la experiencia que el prójimo tiene de ciertas partes de mi cuerpo es directa; no así la mía. En suma, la *arquitectónica* de la experiencia del cuerpo propio es compleja, y requiere varias capas y desvíos, varias –dirá Husserl– “implicaciones intencionales”.

La experiencia del “alter ego” es el rótulo de otro inmenso apartado de análisis fenomenológicos relativos a la cuestión de la intersubjetividad y a la experiencia de la empatía. Y acaso en la intersección fenomenológica del cuerpo, del espacio y de la experiencia del otro, así como de la fenomenología de la fantasía, emergerán asimismo análisis esenciales para el arte y la política. La genuina experiencia del otro es lo que se conoce como “empatía” (*Einfühlung*). Al punto se agolpan las preguntas: ¿Puedo tener experiencia del otro? ¿Cómo tiene lugar la concretísima adscripción de una vida a un cuerpo que no es el propio? ¿Qué es el aparecer de un cuerpo vivo respecto de otros apareces específicos de cuerpos inanimados o de un cuerpo cadáver?

Del mismo modo, y por seguir abundando en los ejemplos de proceder fenomenológico, si me propongo hacer una fenomenología del tiempo, entonces habré de poner entre paréntesis el tiempo objetivo, el que miden los relojes. Una vez más, tendré que remitirme, fiel a la apuesta de la fenomenología, a su prescripción de inmanencia, a la *vivencia* que del tiempo tengo como al insobornable crisol que mejor

registra la concreta irreductibilidad del fenómeno “tiempo”, que con mayor solvencia devuelve lo intransferible y *otro* de su íntima pulsación. Otro tanto ocurre con el espacio: tendré que ver cómo el espacio se va dibujando, concretísimamente, a partir de mi cuerpo propio y de la relación con los demás.

3.4. Instalación, dispositivo y variación eidética: hacia otra decantación de la archifacticidad transcendental (Bruce Nauman y la fenomenología)

De todas estas enseñanzas se desprende hasta qué punto el sentido de la experiencia está hecho de un tejido infinitamente intricado de implicaciones intencionales, y lo cierto es que no otra cosa era lo que Husserl entendía por “constitución”. Nada hay que esté ya presto y dispuesto. Todo ha de decantarse desde nuestra experiencia, cotejarse en presencia –atenta o inconsciente, entusiasta o indiferente– de la vida. Pues bien, sostenemos que la obra de Bruce Nauman es un revelador privilegiado del *a priori* de correlación fenomenológico y de la verdad de la fenomenología en general. Hay en él una manifestación de lo fenomenológico pero con la singular salvedad de que esta se ofrece por distorsión, se revela *a contracuerpo*, merced a un forzamiento o anti-naturalidad que, lejos de conculcarla, la confirma. El *Pasillo grabado en vídeo en directo* es paradigmático de esta revelación *a contracuerpo* de la pertinencia de la fenomenología y de la pertinencia del llamado *a priori* de correlación. Observaremos también ahora hasta qué punto esta obra pertenece

a un proyecto global, a una intención artística que la rebasa, y que resuena en muchas de las otras instalaciones o esculturas a que en seguida aludiremos.

Hecha esta cala en la fenomenología, estamos mejor armados para adentrarnos no solamente en otras obras de Nauman, sino, en especial, en el pasillo, y así describir, paso a paso, la experiencia en cuestión. A tenor de lo que llevamos dicho, habremos de prestar especial atención al modo, peculiarísimo, en que la instalación del pasillo grabado en directo 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, contribuyendo así tanto a la invisibilidad de dichos límites como al secreto dominio que sobre nosotros ejercen. De ahí que no puedan revelarse si no es *a contracuerpo*.

Ahora bien, no es espurio recordar que de estos límites, de estas constricciones básicas que conforman la experiencia se ocupa también, como acabamos de ver, la investigación fenomenológica. Las instalaciones de Nauman se encargan, asimismo, de revelárnoslo (sin que esta labor apofántica sea, claro está, su primer cometido). Solo que Nauman procede de un modo distinto al fenomenológico. Revela elementos estructurales de la experiencia merced a la intromisión sistemática de dispositivos. Estos son sus instalaciones, y proceden a determinados desplazamientos, diferimientos y heterolocalizaciones de

esas constricciones consustanciales a la experiencia. El dispositivo de la instalación hace aparecer dichas constricciones, como si la instalación misma obrase una suerte de dramatización desplazada de la facticidad transcendental. Efectivamente, cierta experiencia literalmente *alterada* del límite y la constricción solo es accesible a través del dispositivo de instalación (siempre que, claro está, el indiscutible talento de un Bruce Nauman sepa montar esos dispositivos para investirlos de virtud apofántica).

La instalación misma constituye pues –cabría sostener– una suerte de variación eidética *sui generis* que complementa la clásica variación eidética de corte fenomenológico. En las instalaciones de Nauman, el trance mismo de variación *hace obra*, como si lo aparentemente errático (en el doble sentido del término) acabase, mal que bien, urdiendo una coreografía. Efectivamente, prestaremos especial atención al modo en que se meta-estabiliza, en el trance mismo de las variaciones desplazadas que las instalaciones inducen, algo así como la proto-unidad de una obra que me asume e involucra *a contracuerpo* y, mal que me pese, sin aguardar género alguno de anuencia. Más allá de la práctica común de la fenomenología, el tipo de variación inducido por los dispositivos naumanianos suspende el modo natural de situar los dos elementos –vida y mundo– de la correlación fenomenológica.

Lo cierto es que los dispositivos montados por Nauman atesoran, respecto de la simple y clásica variación eidética fenomenológica, una irrenunciable potencia apofántica, reveladora de estructuras transcendentales profundísimas: efectivamente,

consiguen, como veremos (y de modo insigne en el caso del “pasillo grabado en directo”), una suerte de lúcida puesta a distancia y extraña hetero-localización de toda una serie de estructuras inherentes a lo que Husserl llamaría “archifacticidad transcendental”. Estructuras que, de otro modo, no se manifestarían con semejante claridad y dramatismo. Antes de esbozar una panorámica general de las obras de Nauman, tratemos de rastrear la génesis de las obras de pasillo y su lugar, insigne, en la trayectoria del artista norteamericano.

IV. Descomponer el cuerpo en movimiento: revelar intersticios y ángulos muertos

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: la firme creencia de que el trabajo en el estudio es ya arte. Desestabilizar el momento místico en el que supuestamente uno *termina* una obra y ya la puede *dar a ver*: de eso se trataba. Los primeros vídeos nos enseñan a un Nauman trabajando en su estudio, moviendo piezas, cortándolas, lijándolas, componiéndolas, clavando clavos.

Muy pronto empiezan a fascinarle las acciones de una simplicidad extrema, casi obsesiva. Conocida

es su afición por Beckett, atento, como Nauman, a este tipo de recorridos conductuales insignificantes, pobres, absurdamente simples, y redobladamente absurdos al ser repetidos, una y otra vez, en su simpleza. Sabemos que estas acciones están muy presentes en el personaje de Molloy (volveremos más adelante sobre el particular). 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 Dercon³ nos dice Bruce Nauman: “lo que me preocupaba era la actitud que implicaba la transformación de una actividad normal en representación formal.” Tanto John Cage en música como Merce Cunningham en danza explotaban dicha actitud estética. En ella nuestro cuerpo, por medio de la repetición, acaba convirtiéndose en representación: su materia viva pasa a convertirse en material representativo, en *Bildobjekt* u objeto-imagen que dirá la fenomenología de Husserl⁴.

Antes de proseguir, expliquemos brevemente qué es el *Bildobjekt* pues será un concepto que nos

3. Chris Dercon, “Décomposer, décomposer sans cesse”. in *Bruce Nauman : image-texte 1966-1996*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 98-105.

4. Sobre este tema puede consultarse el tomo xxiii de las obras completas de Husserl (la serie de las *Husserliana*) titulado *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung: Zur Phänomenologie der Anschaulichen Vergegenwärtigungen Texte aus dem Nachlass* (1898-1925). Martinus Nijhoff. La Haya. 1980. También son muy recomendables las dos obras de Richir: *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles Fondations*. J. Millon. Grenoble. 2000 y *Phantasia, imagination, affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*. J. Millon. Grenoble. 2005. En español el lector puede remitirse a la obra de Richir *La contingencia del déspota* Brumaria, Madrid, 2014 en excelente traducción de Fernando Comella, y también al riquísimo artículo de Sacha Carlson “*Phantasia et imagination: perspectives phénoménologiques* (Husserl, Sartre, Richir)” in *Eikasia* n° 66 (Septiembre de 2015). pp. 17-58.

acompañará a lo largo de todo este trabajo. Dicho concepto se sitúa en la rica fenomenología de la fantasía y de la conciencia de imagen que Husserl desarrolló y que aún hoy permanece insuperada por el rigor y la profundidad de su aporte. El concepto de *Bildobjekt* aparece en el contexto del análisis de la conciencia de imagen.

En una imagen o representación distingue Husserl tres elementos fundamentales: 1) el *Bildsujet*, es decir, el objeto real (o imaginario) representado por la imagen (el propio Carlos V, o el propio dios Saturno, exista o no), 2) el *Bildobjekt*, a saber, la representación misma (Carlos V o el dios Saturno pintados sobre el lienzo) y 3) lo que llama *Bildding*, la cosa imagen, y que conviene distinguir del *Bildobjekt*. La cosa imagen es el soporte sensible de la representación: el lienzo no en tanto que representante, sino en tanto que cosa física que, por lo tanto, ocupa un espacio, que pesa, y que tiene determinada composición química: la del lienzo mismo y la de las sustancias que colorean su superficie.

El *Bildobjekt*, en cambio, no ocupa el espacio real, ni tampoco pesa o es susceptible de ingresar en cadena causal alguna. La particularidad del *Bildobjekt* estriba en ser, de entrada, irreal, en agotarse en su remisión al *Bildsujet*, a aquello de que es representación, en no tener consistencia propia ninguna.

Aunque alberguen cierto parecido estructural, el *Bildobjekt* no ha de confundirse con el signo, pues el *Bildobjekt* tiene un carácter sensible, una irrenunciable componente hilética e icónica e incluso un factor experiencial: el cuadro abre un espacio irreal en el que podemos dejarnos vivir, perdernos. Ahora bien, lo

fascinante de esa plenitud experiencial reside en que, al tratar de captarla, esta se esfuma (como el arco iris, o como un simple reflejo en el agua). El *Bildobjekt* es de suyo inasible; y, sin embargo, no es una pura nada. Así y todo, es estructuralmente imprescindible a la conciencia de imagen, es un modo vicario e intermedio de llegar al *Bildsujet*⁵.

Hecha esta importante precisión, que se irá enriqueciendo más adelante a tenor de los ejemplos que tratemos, retomemos el recorrido de Bruce Nauman donde lo habíamos dejado. También en 1968 habla Nauman por vez primera 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 proporcionar. Desde ese momento, Bruce Nauman empezará a idear –aun sin ser él mismo bailarín– ejercicios de equilibrio mantenidos todavía en obras relativamente ya maduras como *Clown Torture* (1987) —fig. 2— donde un payaso repite ante una cámara un texto cerrado, autorreferente, y por lo tanto interminable, y todo ello manteniendo el equilibrio sobre una pierna por encima de la cual tiene la otra cruzada. El encuentro con Meredith Monk confortará esa línea de trabajo. Así, graba Nauman una serie de videos en los que realiza actividades simples de manera repetida, sin final, como sucede en algunas películas de Andy Warhol⁶.

5. Modo que ha de distinguirse, a su vez, de la manera, directa, en que la fantasía –y no la conciencia de imagen– alcanza su objeto, así sea este irreal.

6. Acaso la única excepción a estos videos de Nauman esté en su *Fishing for Asian Carp* (1966) que termina con la captura del pez.

En cualquier caso, se trata siempre de procesos simples pero llevados al límite, experiencias vividas de modo tan pleno, que lindan con el hastío. Tenemos, por ejemplo, su *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio*, o su *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1968) —figs. 3 y 4, respectivamente—. Otras *performances* grabadas muestran partes de su cuerpo como *Bouncing Balls* y *Black Balls*. Ahora bien, con *Art Make-Up* (1967-68) —fig. 5—, vídeo en que el artista cubre su cara y parte del torso de distintos colores y, en suma, se camufla, anuncia Nauman simbólicamente su desaparición de las *performances*. Se inicia así un giro en su obra que precisamente dará paso a los pasillos grabados en directo.

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 retire de su obra para dar paso a otras intervenciones, acaso a las del espectador mismo.

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-simplificación inspiradas en los resultados de la psicología de la *Gestalt*, en el conductismo, o en la fenomenología. Prueba de ello son las instalaciones, en la galería Nick Wilder, de seis pasadizos de los cuales solo tres son susceptibles

de ser recorridos, o el *Green Light Corridor* —fig. 6—, así como también la habitación triangular amarilla (*Yellow Room*). Esta última obra consiste en una habitación triangular intensamente iluminada por una luz amarilla. La forma triangular de la habitación hace difícil permanecer en ella mucho rato, pues nuestro cuerpo se siente constantemente expuesto al no poder descansar en arista alguna o reposar, o replegarse en simetrías. Ejemplos de sobre-simplificación sensorial encontramos en la mayoría de los pasillos. Por otra parte, los ejemplos de sobrecarga sensorial se cuentan, por caso, entre ciertas obras de los años ochenta sobre las que volveremos como la ya citada *Clown Torture* (1987), *Violent Incident* (1986), *Good Boy Bad Boy* (1983), o, antes, en *The Consummate Mask of Rock* (1975) —figs. 2, 7, 8 y 15, respectivamente—.

Ahora bien, la retirada del autor de las *performances* no le despoja del poder de incidir sobre ellas. Ocurre, simplemente, que esta incidencia habrá de ser más subrepticia e indirecta, y se hará, por lo tanto, a través de la instalación misma que, poco a poco, irá cobrando carácter de dispositivo. Nauman pretende, a través de la disposición de las partes de la instalación, que el espectador haga lo que él, Bruce Nauman, hubiera 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 Contrapposto* —fig. 9— 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. Solo entonces 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. De ahí que, en los pasillos, la respuesta esté máximamente controlada.

En una entrevista de 1972 con Lorraine Sciara⁷, nos 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 delimitada por la precisión del recinto.

A este respecto me parece muy interesante citar una parte de una entrevista con Joan Simon⁸, que le hace la siguiente observación:

7. Entrevista incluida en el volumen *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*; editado por Janet Kraynak. MIT Press. 2003. pp. 155-172.

8. Joan Simon. "Breaking the silence: An interview with Bruce Nauman" (Enero de 1987) in *Please pay attention please: Bruce Nauman's words: writings and interviews* op. cit. pp. 317-338. Hay traducción al español de esta entrevista en el catálogo *Bruce Nauman*, a cargo de Neal Benezra; Kathy Halbreich; Robert Storr; Paul Schimmel, editado por el Museo Reina Sofía y el Walker Art Center en 1993.

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 ha 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 a la mía.

El control que ejercen los pasillos sobre el espectador pasa de ser un medio para la viabilidad de una determinada *performance* a ser un auténtico fin en sí mismo, un logro de la obra como tal, algo, por lo tanto, que se persigue. 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. De hecho, Neal Benezra, en el artículo sobre Nauman antes citado, nos relata cuánto le impresionó a Nauman la lectura de *Masa y Poder* (1962), obra en la que, entre otros asuntos, Elias Canetti estudia la conducta humana y el sorprendente modo en que puede esta moldearse, en especial según la manera en que dichos tramos conductuales están determinados por unos contornos físicos, espaciales, u otros.

Bruce Nauman

brumaría - la cabeza de la meseta

En 1988 construye dos laberintos, a los que suma monitores que proyectan imágenes desconcertantes. Los titula *Learned Helplessness in Rats I y II* —fig. 10—. 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. La intención de Nauman está en que sus pasillos nos conviertan en cierto modo en ratas de Skinner, en ratas de Skinner con conciencia pero a las que sobra dicha conciencia, por revelarse como espléndidamente inoperante, como absolutamente impotente a la hora de incoar en la conducta dentro del pasillo algún tipo de disrupción inesperada. Se convierte la conciencia en epifenómeno puro, en algo que el espacio del pasillo consigue desactivar, para hacerlo aparecer como extraño, como gratuito y sobrante. Hay una mezcla de sorpresa y resignación al ejecutar la *performance* que no nos distingue demasiado de las ratas de citada instalación, que realizará Nauman casi 20 años después.

El pasillo de Nauman ofrece una determinada tensión entre lo que da y lo que oculta. Lo cierto es que en esta tensión entre donación y ocultamiento se cifra, para Nauman, lo más propio del trabajo del artista. En la citada entrevista, Joan Simon le pregunta a Nauman por 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”. A lo que Nauman responde:

Creo que hay que vincular 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. Es esta 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 se calla. El trabajo lo constituyen lo que está dado junto con lo que está oculto [...].

Rastremos ahora algunos de estos motivos, ya presentes en las instalaciones de pasillo, junto a otros complementarios, en el contexto, más general, de una obra de una diversidad tan deslumbrante como incómoda.

Bruce Nauman

V. Panorámica de la obra de Bruce Nauman. Algunos temas recurrentes

Al contemplar el panorama de la obra de Bruce Nauman tiene uno la impresión de habérselas con un artista total, que toca todos los estilos y técnicas artísticas. Especialmente difícil se hace, en el caso de Nauman, elaborar líneas de interpretación genéricas y englobantes, recurrentes a lo largo de su producción, basadas en la materialidad de las obras o en su aspecto externo, y ello por la sencilla razón de que dichas notas acusan una extrema diversidad. Pocos autores han trabajado en tantos campos a la vez: desde la pintura a la instalación, pasando por la escultura, la fotografía, el vídeo, la danza, e incluso la música. Pensar globalmente la obra de Nauman nos empuja, ya de entrada, y más allá de toda analogía superficial, hacia un nivel de abstracción al que obliga la impresionante polifonía de tipos de obra y materiales que moviliza.

Este deseo de no quedar apegado a ningún estilo o incluso campo artístico le viene –según confiesa el propio Nauman– inspirado 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 hacía *arte* como tal, es decir, que creaba *sin encerrarse en diferencia específica alguna* –era escultor, cineasta, pintor– porque las recorría todas persiguiendo a través de las mismas algo irreductible a cada una de ellas, algo irreductible a sus formas de expresión. Man Ray representa, para Nauman, un artista que persigue una idea a lo largo de su biografía artística más allá de la lógica material de uno u otro soporte, incluso más allá de un presunto estilo más o menos reconocible. De ahí la disparidad de la obra de Nauman, y que convierte toda exposición en especialmente incómoda. Neal Benezra recoge estas reveladoras palabras de Bruce Nauman relativas a 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”⁹.

5.1. Centro, espacio, cuerpo y movimiento

Es innegable la influencia que modos de pensar como el conductismo, la psicología de la *Gestalt*,

9. Cf. Neal Benezra, “Nauman en perspectiva” in *Bruce Nauman*. (Catálogo de la exposición del Museo Reina Sofía. 1993). *Op. cit.*

o la fenomenología han ejercido en estas acciones grabadas en vídeo. Se trata de experiencias fundamentalmente y casi obsesivamente físicas. Ahora bien, como ya habíamos señalado, no podemos dejar de aludir a uno de los inspiradores reconocidos por Nauman: Samuel Beckett. Así, por ejemplo, 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 obsesiva¹⁰. En *Esperando a Godot*, se nos dice que Estragón y Vladimir, al tiempo que esperan, se entregan a ciertos movimientos extraños. Movimientos que intentan colmar 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 la casa de su madre conforma una de las tramas centrales de la obra.

Una de las obras de Nauman contiene una referencia explícita a Beckett: un vídeo grabado titulado *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1968) —fig. 4—,

10. El lector podrá remitirse con provecho a los extraordinarios trabajos de Alejandro Arozamena. A. Arozamena es sin duda uno de los intérpretes más profundos de la obra de Beckett y de sus enormes repercusiones filosóficas, desgranadas en los campos del psicoanálisis, de la política y también de la fenomenología.

en el que contemplamos a Nauman andando de una manera 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.

La temática de la búsqueda del centro reviste asimismo una gran importancia para Nauman, y la encontramos, por igual, en Beckett. Un centro sentido pero inexistente, inalcanzable y en torno al cual gravitamos sin poder localizarlo. *Fin de partida* relata en un punto cómo 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 alante, o todavía atrás.

Efectivamente, en muchas obras de Nauman constatamos la voluntaria y dispuesta ausencia de centro, la ausencia de un lugar simétrico en el que descansar. Dicha ausencia manifiesta la *necesidad de centralidad*, una centralidad que, en rigor, nunca se da, que no existe. Así, la obra de Nauman *Lighted Centre Piece* (1967-68) representa un puro espacio vacío iluminado, un vacío que supuestamente es el centro. Ahora bien, ese vacío tiene, a su vez, otro centro más centrado y que es invisible, ilocalizable. Este centro ausente es o bien invisible, o bien, en cierto sentido, inaccesible.

Respecto de otra de sus instalaciones, que representa un laberinto hecho a escala humana

Bruce Nauman

brumaría - la cabeza de la meseta

—*Double Steel Cage Piece*, fig. 11— nos advierte Nauman que el acceso al centro de la estancia es imposible, que no es practicable. Lo mismo ocurre, como veremos enseguida, con las perspectivas imposibles que cercenan las posibilidades de experiencia en el pasillo grabado en directo. Y lo cierto es que tampoco en el pasillo habrá centro. Al andar en pos de nuestra propia espalda, tenemos la impresión de haber sido confinados a una suerte de periferia, o no asistir al centro de los acontecimientos.

En algunas esculturas desempeña el centro —ahora no tanto como centro invisible o inexistente, cuanto como centro inalcanzable— un papel fundamental; por ejemplo en *Hanging Carousel* —fig. 12— donde cuerpos de animales maltratados giran en torno a un pivote central, esencial en la obra, pero inaccesible: también para los animales en cuestión, cuyo martirio no tiene fin precisamente porque ninguno de sus movimientos accede al centro sin por ello conseguir tampoco desentenderse de él, abandonar ese destino de gravitación perpetua. Mencionemos, por otro lado, la extraña obra *Cones, Cojones* —fig. 13— que pretende dibujar —al menos, ese es el expreso propósito de Nauman— una suerte de paso al centro del universo.

5.2. Sentido y materialidad del signo. El vértigo de la autorreferencia

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 instalaciones de pasillos. Nos referimos a la cuestión del lenguaje y, en particular, a la desestabilización del sujeto lingüístico. Nauman mezcla magistralmente los niveles fonético, fonológico y semántico. Piensa las secuencias lingüísticas como, a la vez, queriendo decir algo y, sencillamente, siendo mera preferencia fónica. El propio 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 dejaran de sonarle como mero sonido, como exentas de significado. Nosotros, en cambio, como hablantes normales, estamos continuamente instalados en el ámbito del significado, olvidando la materialidad del signo, y las dimensiones primero fonética y luego fonológica de toda preferencia verbal.

Nauman intenta devolvernos a una vivencia más primitiva de la lengua, en la que la presencia del significante se vuelve más espesa. Tanto, que a veces impide el advenimiento del significado. Consigue ese efecto con juegos de palabras que expone en tubos de neón de varios colores. Recordemos un neón que dice “Run from fear, fun from rear” — fig. 14—, o “None sign, neon sign”, junto a otros mensajes como “Articulate art. Tar a lucite rat”. Son pues deducciones o asociaciones desde el significante mismo, y que desestabilizan la organización significativa del lenguaje que un hablante racional corriente posee.

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* —fig. 8—, obra en la que un actor negro y una actriz blanca repiten un texto escueto y monótono, repitiéndolo cada uno por su cuenta de forma desacompañada. Lo mismo ocurre con la serie de deducciones elípticas de *The Consummate Mask of Rock* (1975) —fig. 15—. Se trata, en suma, 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 van aquí de la mano, pues la primeras *performances* grabadas en vídeo intentan rescatar del cuerpo posibilidades inauditas, al alcance de cualquier cuerpo, pero sin ejecutar todavía¹¹.

En el caso del lenguaje, las palabras sacadas de contexto muestran un significado nuevo, un significado potencial. No es aquí baladí mencionar que Wittgenstein es otra de las referencias de Nauman; en particular el concepto wittgensteiniano de *juego de lenguaje*. Sacar una palabra de su contexto es sacarla del juego de lenguaje en el que dicha palabra funciona. Extraer un término de su juego de lenguaje supone abstraerlo de la forma de vida o serie de acciones paralelas que lo acompaña. Revelar nuevas potencialidades en el lenguaje equivale, por lo mismo, a 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.

11. Para una reflexión centrada en la relación de la obra de Nauman con el lenguaje cf. R. Storr “Más allá de las palabras” in *Bruce Nauman*. Museo Reina Sofía. 1993.

Otra de las temáticas que a Nauman, estudiante de lógica –es importante recordarlo– fascinan, no es otra que la autorreferencia. La autorreferencia es una posibilidad del lenguaje que Nauman explota a fondo en otras de sus obras no exentas de componentes lingüísticos. En *Clown Torture* —fig. 2— es la autorreferencia 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 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.]*”.

Otro ejemplo de autorreferencia, ayudada, aquí también, por la temática de la materialización del significante (y la mezcla de los horizontes semántico y meramente significante) nos los ofrece la obra *Waxing Hot* —fig. 16—. La obra 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 Own Words* —fig. 17—, observamos al artista untando esas mismas palabras –hechas de pan– con mermelada. Estas obras condenan a un vaivén constante que no nos permite situarnos en uno u otro nivel de lenguaje. Como tendremos ocasión de ver más adelante con más detalle, llegado un momento (imprescriptible e insituable), dicho vaivén, dicha inquietable incomodidad, adquiere un equilibrio meta-estable que asume como materia de obra mi propia vivencia de desazón e inquietud.

5.3. Vigilancia y violencia. Descoordinación y sorpresa

El tema de la vigilancia es también recurrente en la obra de Nauman¹². En según qué obras, las posiciones de vigilante y vigilado se intercambian. En ocasiones, como en el caso del pasillo, el espectador hace las veces de vigilado. En otras –sobre todo en obras más recientes– rueda Nauman en vídeo escenas de personajes vigilados por un vigilante invisible. Ejemplo de ello es la mencionada *Clown Torture* —fig. 2—. La ausencia física del vigilante y la congoja del vigilado son especialmente claras en *Shit in Your Hat - Head on a Chair* (1990) —fig. 18—, vídeo 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. La humillación queda resaltada por el aspecto, del todo inocente, del actor de mimo.

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* —fig. 7— que empieza siendo la filmación de una cena romántica y acaba en enfrentamiento violento y sangriento, trufado de insultos

12. El propio Nauman ha mencionado en varias ocasiones el fuerte efecto que le produjo la lectura de la obra de Robbe-Grillet *Celos*, en la que se describe la meticulosa manera que tiene un marido de vigilar a su mujer.

entre la pareja, todo ello en un espacio de unos 18 segundos. El desencadenamiento 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. Prosigue luego con parejas del mismo sexo.

En ocasiones, el contraste entre inocencia y violencia obscena aparece más marcado –como en el ya mencionado del payaso sometido a tortura–, en otras, el contraste resulta algo más insidioso. Tenemos también el caso de *Hanged Man* (1985) —fig. 19—, en el que Nauman representa en neón las fases de un juego de niños –el juego del ahorcado– que se vuelve tenso y obsceno, pues a la figura del hombre ahorcado sucede la de su erección. Otro claro ejemplo de violenta descoordinación del sentido lo encontramos en una obra que representa escritas las siete virtudes. Esas siete virtudes están combinadas con siete vicios que se escriben superpuestos 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 ya referida noria de *Hanging Carousel* —fig. 12—; 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 con ella que los reservamos para la explicitación fenomenológica de la vivencia del pasillo grabado en directo, que pronto acometeremos. Mencionemos,

para recapitular lo dicho, 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. Nos dice Nauman que su intención de artista es producir una fuerte impresión en el espectador, y que su arte sea tan brutal y súbito como recibir en plena cara un bate de béisbol.

Antes de pasar al comentario fenomenológico del pasillo grabado en directo, son esenciales –pues tendrán una incidencia directa en el comentario– unas reflexiones estéticas y meta-estéticas sobre el lugar de la obra en la instalación: *qué* hace obra, y *cuándo* y *dónde* la hay en una instalación (por ejemplo, pero no solo, en la instalación del pasillo grabado en directo). Resulta imprescindible que nos detengamos en esas cuestiones pues su imbricación en las instalaciones de pasillo es máxima. En otras palabras, el efecto estético propio de las instalaciones de Nauman resulta inseparable del tropel de interrogantes meta-estéticos que estas vehiculan consigo. Las instalaciones hacen y nos hacen algo que, sin solución de continuidad, en la prolongación y aderezo de su propio efecto, conmueve y desequilibra –literalmente desquicia– lo que por “arte” y “obra” acostumbrábamos a entender. En Nauman, el interrogante meta-estético vive y tiembla en el efecto estético.

VI. ¿La instalación como obra de arte? Consideraciones meta-estéticas

Sin duda alguna, el comentario de este pasillo de Bruce Nauman habrá de atenerse a la peculiaridad que le impone el género de obra de arte que es: nada más y nada menos que 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 lo es en sentido insigne: resulta insoslayable y *decisiva*, amén de *física* en un sentido fuerte. ¿Qué queremos decir con ello? Aducimos que no se trata de un simple espectar a distancia, más o menos desinvolucrado.

Evidentemente, toda obra exige algún tipo de intervención subjetiva. La dificultad estriba aquí en hacer ver la *especificidad* de la intervención del

espectador, su índole particular. Dicha índole no es enteramente soluble en un simple espectar que consignase la necesidad trivial del lado subjetivo del *a priori* de correlación. Ese lado subjetivo está y ha de estar topológicamente interpenetrado en y con la obra.

La anamorfosis de la obra requiere pues de los movimientos del espectador, y de su presencia *dentro* del espacio de la obra. Requiere de su mezcla con ella. La intervención del espectador marca un antes y un después claramente delimitados por lo que hace a la manera en que la obra es obra. Para el espectador de la instalación de Nauman, la obra empieza a ser propiamente obra cuando *obra* este en ella una intervención física y topológicamente involucrada: la que consiste en entrar en el pasillo. Por eso, cabe incluso decir que en esta instalación – de forma aún más plástica que en otras– el espectador forma parte de la obra, de la obra que él mismo contempla; y no solo por ver reflejada la imagen que de sí mismo le devuelve el monitor que le espera al final del pasillo.

De hecho, advertiremos pronto que este detalle, frente a lo que ocurre en otras *performances*, es irrelevante en su sentido *pictórico*; 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 oficiando de “lienzo” o soporte– con la imagen de sí mismo recorriéndolo. En otras palabras: la imagen no resulta pertinente por su valor intrínsecamente estético, sino por la trama que induce; es exclusivamente relevante por el efecto que produce en el espectador, es decir, por

el hecho de *ser él* el reflejado, el grabado, pero no por la forma de esa imagen, no por su consistencia¹³, sino, simplemente, por su identidad –trunca, torcida, frustrada, diferida (pero identidad al cabo)– con aquello de que es imagen: “ese reflejo, allá a lo lejos, pero delante de mí, es el mío; y es el mío ahora; registra lo que estoy haciendo en este preciso instante” nos decimos al entrar en el pasillo. Los avatares de esa identificación solo a medias cumplida constituyen un hilo esencial del entero tejido que conforma la obra. A ese hilo esencial contribuye la imagen grabada y reflejada. Pero, una vez más, no como imagen, como figura o bulto estético bello o agradable o interesantemente agenciado, sino como un elemento más que tensa esa trama fenomenológica que tiene en la identidad entre mi realidad y mi reflejo un elemento más, acaso un agravante de su tensión.

Líneas atrás expresábamos la dificultad de distinguir claramente esta “intervención” *involucrada* y *envuelta* del espectador en la obra con la palmaria intervención que, de todas todas, acontece frente a un cuadro o ante una escultura. No parece haber un criterio lo suficientemente fino como para diferenciar al tipo de obra que es la instalación del pasillo, respecto de un cuadro y menos aún de una escultura más o menos invasiva, trufada de oquedades que permitieran habitar sus adentros. Evidentemente,

13. Cosa que sí ocurriría con ciertos cuadros-*performances* de Yves Klein donde un cuerpo desnudo cubierto de pintura deja impresa en el lienzo su figura; también 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, o camina en círculo, obsesivamente, inspirado por Beckett.

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. Ciertamente. Por eso hemos de afinar la diferencia si, en este punto, pretendemos reconocerle una especificidad a la instalación interactiva que es el “Pasillo grabado en directo”. Podríamos empezar por apuntar lo siguiente: pintura o escultura mantienen, a pesar de todo, su lugar, su centralidad, su sitio como obras. Suscitando un esencial centripetismo. Su presencia física alberga un centro, *es* un centro. Pues bien, no cabe sostener que otro tanto ocurra con la obra que es el pasillo o con “lo que” es o fragua obra estética en él.

En prueba de esta intuición podemos aducir el hecho de que ese esfuerzo o intervención subjetiva frente a una escultura o una pintura se trueca en unívocas re-atribuciones a la obra como referente estable y preexistente, paulatinamente adornado con nuevos matices, pero preestablecido y localizado en suma. Lo que con nuestras perspectivas o miradas ha sido ganado o se ha manifestado se le endosa a la obra y es cosa de la obra. El centripetismo ontológico es aquí manifiesto: esos nuevos aspectos son *de* la obra, recaen *en* ella, y la sincronía entre su manifestación y mi intervención no pasa de ser mera expresión de la fáctica necesidad fenomenológica del *a priori* de correlación intencional del

que hemos hablado más arriba.

Así, 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, adscrito a ella; algo que, en definitiva, dormía en ella, plegado en su materialidad, y que, gravitando insomne en torno a su centro, aguardaba a ser despertado y revelado. El *destino* de atribución de las vivencias e impresiones de obra cursa unívoco e impertérrito, sin perjuicio del número y riqueza de las mismas: su destino ontológico está ya claramente apuntalado. Son modos de donación de una misma cosa; sin que esos modos de donación tengan la consistencia suficiente como para hacer obra por sí solos: se adscriben a una cosa (pintura, escultura) cerrada en torno a un centro, y que ocupa un lugar.

En cambio, en el pasillo de Nauman, lo que *del* pasillo sentimos no se lo atribuimos al pasillo físico como obra. El pasillo es una mera instalación física, un mero dispositivo carente de todo valor estético intrínseco. En un sentido no trivial, la instalación no es nada mientras no es investida de nuestra presencia y experiencia. Nada es, en un sentido no trivial, es decir, en un sentido que no se desprende de la simple necesidad del *a priori* de correlación. De hecho, guardadas ciertas proporciones esquemáticas, la instalación es perfectamente reproducible a una escala pareja o con otros materiales sin perjuicio alguno del efecto estético generado o de lo esencial de dicho efecto. Así pues, parece claro que “lo” que “hace obra” no descansa en la instalación misma como entidad física y real. La obra y lo que obra en la obra no es el pasillo. Sin embargo, la obra

es –cabría decir– *en* el pasillo.

Por lo demás, cumple señalar que tampoco es la experiencia del pasillo equivalente a la experiencia de una entrada en un espacio cualquiera o incluso en un espacio habitable, abrigando un interior, de ahí que la instalación del pasillo tampoco sea, como objeto artístico, equiparable a un espacio interior arquitectural. Lo propio de la instalación estriba en el modo en que 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, además, carece de la centralidad de un cuadro o una escultura, sin ser por ello el análogo de una mera construcción arquitectónica.

Por otro lado, hemos de comprender que si bien no podemos entender el pasillo ni como una escultura, ni como un mero interior arquitectónico, tampoco se trata de una clásica *performance*. Lo acuciante de esta cuestión descansa en la naturaleza híbrida de esta instalación de Nauman. Demasiado fácil es concluir que la obra no tiene *en absoluto* un lugar propio por el simple hecho de haber desechado el carácter no escultórico, no materialmente estético del pasillo (i.e. la mentada centralidad de la obra de arte, la únivoca localizabilidad de su objeto de que antes hablábamos, y que aglutina los visos subjetivos que de ella hubiere). A decir verdad, la obra sí tiene un lugar. 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, y que, por lo tanto, sí está en algo vinculada a

una “escultura”. Queremos decir con esto que lo suscitado por el pasillo, a pesar de la mentada no centralidad, *hace* obra, *une* de modo reconocible lo que de otro modo sería mero desperdigamiento de sensaciones.

Ahora bien, el pasillo de Nauman tampoco es –decíamos– una *performance* corriente. Incidiendo, de forma simple aunque contundente, en su especificidad, bien puede alegarse 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 proyectase el *video* de una *performance* que el propio autor hubiese 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 las demás. Es, para empezar, una acción *topológicamente 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 sitio alguno, 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 de modo unívoco y exclusivo. Efectivamente, dentro del pasillo no está la obra *en ningún lugar en particular*, ni tampoco es la obra el pasillo mismo como instalación técnica o ingenieril. Pero sí sabemos, al menos, que la obra *tiene lugar*

dentro del pasillo y que hace falta entrar en él para que la obra acontezca.

El pasillo es pues, como objeto artístico, y según el propio Nauman se lo hace notar a Willoughby Sharp¹⁴ en una entrevista, un cruce –insólito hasta entonces en su carrera– entre escultura y acción grabada en vídeo. A la siguiente observación de Willoughby Sharp “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: “Solo 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 solo 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.”

Es el sutil juego en los límites lo que hace de la obra de Nauman algo tan valioso. Valioso por lo que consigue estabilizar, pero valioso también por lo que revela. Por lo que revela de la estructura

14. Cf. Willoughby Sharp “Interview with Bruce Nauman”, 1971 (May, 1970) in *Please pay attention please : Bruce Nauman's words : writings and interviews. op. cit.* pp.133-154.

de la experiencia; precisamente soliviantándola, deformándola o desplazándola y, de ese modo, manifestando –i.e. fenomenalizando– aquello en lo que, de todas todas, estamos ya siempre: nuestro vivir el mundo, en la forma concreta –y no cualquiera– que toma, es decir, eso mismo que, según veíamos, la fenomenología entendía como *a priori de correlación*.

VII. Instalación y experiencia de la instalación. Consideraciones fenomenológicas (y meta-estéticas)

Urge que sigamos ahondando en la cuestión, meta-estética, del lugar de la obra de arte en el pasillo de Nauman, y que hagamos valer, ahora más explícitamente, la presentación de la fenomenología que habíamos ensayado capítulos atrás. La connivencia entre las obras de Bruce Nauman y la fenomenología se irá haciendo cada vez más patente.

Como señalábamos, la tensión ontológica de esta obra reside en que aun teniendo lugar y desarrollándose en *ese* espacio durante el tiempo en el que nos insertamos en él, la obra no guarda la *alteridad* respecto de mí mismo como espectador que, en cambio, sí observan la pintura o la escultura clásicas.

En efecto, ante 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 yo 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, sus rasgos se me aparecen como aquello que allí quedará después de que me dé la vuelta. Son pues rasgos que no me pertenecen, que, si tienen que ver conmigo, es solo 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 adheridos a la obra por derecho propio. Rasgos, pues, a cuya altura me esfuerzo, como espectador, por estar. La obra me juzga a mí; no soy yo quien la juzga a ella. El problema no es tanto que esto último no se cumpla en el caso del pasillo grabado en directo. En cierto modo, podría sostenerse que se cumple de modo insigne.

A decir verdad, la obra consagra una auténtica descentralización del sujeto, la obra misma consiste en un trance subjetivo de descentralización. 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, se ve 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 la instalación misma en su diseño y proporciones. Mi vivencia es materia o “madera” de obra en un sentido no trivial. La obra se hace –se amasa, se amontona– con jirones de vivencia, con tiras de vida

propia sajudas en carne viva, con trizas de libertad, sentimiento y conciencia arañadas *a contracuerpo*.

Claro está que cualquier obra de arte necesariamente suscita más que ella misma, si ese “ella misma” se entiende de forma ingenua –aunque no por ello carente de interés– como la mera presencia física de la obra, su carácter de objeto, sus contornos materiales, su consistencia. Obviamente, la obra alberga 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. 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, 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, perfectamente inadvertida e inidentificable. En otras palabras, la creación estética no puede escatimar un momento técnico-artístico, por leve y breve que sea, en que se dispone, monta y amontona la materialidad de la obra.

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: esta es aquello a lo que dichas potencialidades remiten, la sustantividad en la que nuestras impresiones descansan precisamente por serlo de dicha sustantividad. Efectivamente, 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 obra, su esencial carácter centrípeto. De ahí que ese efecto encuentre un claro camino de retorno (de re-adscripción a la obra, decíamos). Claro de tan *otro y distinto de mí* como es el objeto que suscita tal efecto.

Allí donde la línea de alteridad obra-espectador es clara (y eso ocurre en la mayoría de las obras) lo que *me pasa* (con y en la obra), lo que esta suscita en mí, puede quedar unívocamente adscrito a la obra como a eso *otro* que ha tenido la fuerza de suscitarlo. Adscrito sin ser, precisamente, la obra misma. Adjetivamente adscrito, sin pretender erigir en consistencia ontológica lo que no es sino mero *efecto de o impresión de*. Numínicamente exenta, la obra se resume en un objeto.

Bien pensado, creo que una de las características más sorprendentes de la obra de arte reside en algo que para los objetos cotidianos resulta 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 entero rigor fiscalista, la *materia* (en su literalísimo sentido) de la obra se conserva. Lo que empezamos a ver y que terminamos viendo (aunque se lo vea de otra forma) tras haber descubierto la obra es, desde un punto de vista estrictamente material, lo mismo

o, al menos, así ha de ser en principio, de ahí la relevancia y necesidad de la figura del conservador y restaurador; de ahí también la función de abrigo y protección que cumplen los museos (así como la figura, de creciente importancia en el arte contemporáneo, del comisario, al que no en vano se llama en inglés “curator”), y que se añade a la función de exposición o mostración. La función museística reside en mostrar, en dar a ver, pero sin que ese exponer exponga, a su vez, al deterioro consecutivo de toda exposición habitual, “a cielo abierto”. El museo (las iglesias o los palacios tradicionalmente) asegura un dar a ver *en condiciones de conservación*, de cuita de esa mismidad material de la obra, de tal suerte que la exposición inevitablemente ligada al trance o acontecimiento de mostración *haga la menor mella posible* en la materialidad de lo mostrado para así poder volver a aparecer –al menos en lo que de esa materialidad depende– del mismo modo.

En resumidas cuentas, la trascendencia y la alteridad de la obra han de ser, ya desde su mera materialidad (en y por lo que de numínica tiene), salvaguardadas, conservadas, restauradas. La conservación y restauración que preserva esa mismidad se hace, por paradójico que parezca, a costa de periódicas modificaciones que son, más bien, contra-modificaciones de la inevitable modificación de deterioro, contra-modificaciones compensatorias que se hacen en aras al mantenimiento de esa mismidad material, cifra de la trascendencia numínica de la obra.

La obra, en suma, *ha de hurtarse* al vector de devenir –físico, biográfico– del espectador. La obra, ya desde su condición material, *no debe* cambiar,

no debe, si quiere seguir funcionando como obra, deteriorarse o envejecer con el espectador, precisamente *porque no es el espectador*. Deteriorarse, cambiar, envejecer –incluso enriquecerse– son avatares reservados a esas “cosas” que captan las obras, a subjetividades vivas, autoconscientes y de naturaleza biográfica. No son cosas que vayan con ese otro tipo de entidades que son las obras. Estas han de permanecer incólumes porque son *otras y transcendentales*, porque nos rebasan y nos juzgan; y para poder juzgarnos –ellas a nosotros– han de preservar su mismidad, su carácter exento e impertérrito, soberanamente inmarcesible. El museo acoge y muñe la posibilidad de conjugar exposición y preservación. A recaudo de avatares e inclemencias, ampara el museo la contranatural posibilidad de lo, digamos, “*inmarcesiblemente expuesto*”.

Así pues, lo que empezamos a ver y terminamos viendo (aunque se lo vea de otra forma) tras haber descubierto la obra es o debiera ser, desde un punto de vista estrictamente material, lo mismo. Lo mismo en franco contraste con la mella continua que el tiempo hace en los sujetos. Lo mismo precisamente en loor de la alteridad y transcendencia de la obra. De ese modo, 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 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 una instalación que pide la colaboración del espectador para que *se monte* la obra misma –el “objeto” estético– en el preciso momento y solo desde el preciso momento en que el espectador interviene. Es pues esta una obra que acontece solo cuando el espectador acontece *en* ella: la instalación obra su obra *en* el espectador, y *con* el espectador *dentro* del pasillo. Una vez acontecida desaparece, dejando tras de sí una instalación más o menos inane, más o menos artificial, poco vistosa, y a la que no tiene sentido *atribuirle* –como hiciéramos con un objeto estético clásico– la emoción estética sentida.

Por ponerlo de otro modo, ¿qué gana para nosotros la instalación, vista desde fuera, cuando la volvemos a ver después de haber entrado? Nada como puro objeto. Ninguna virtualidad estética que pudiéramos añadirle *en estático*. Solamente su carácter de instalación: 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 instalación es *potencia* en principio siempre dispuesta. Por eso, al señalar el pasillo *desde fuera* no señalamos una *obra*. Señalamos un *dispositivo* que permite que una obra acontezca.

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 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 centrípeto y localizado. Prueba de ello es el hecho, en absoluto fortuito, de que las paredes externas de los pasillos de Nauman se dejen en estado bruto, vírgenes y sin pintar como señala Franz Meyer¹⁵.

En todo caso, esta desaparición de la relación fenomenológica de alteridad entre obra y espectador¹⁶ genera problemas ontológicos de una nueva índole que pasamos a discutir ahora.

Recapitemos: 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?*

Como veremos más adelante con mayor detalle (a raíz del comentario fenomenológico del pasillo grabado en vídeo en directo), la topología de la experiencia es siempre quiásmica. Recordemos que la naturaleza de la vivencia entendida como “vivencia trascendental” nos había enseñado que eso que se llama experiencia está indefinida

15. Cf. Franz Meyer “Revealing Mystic Truths” in Bruce Nauman / Joan Simon. *Bruce Nauman*. Centre Georges Pompidou, Paris. Catálogo de la exposición de 1995.

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

e indecidiblemente repartido entre el sujeto y el mundo¹⁷. 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 mera instalación, simple dispositivo, burdo ensamblaje de carpintería).

Las construcciones en genitivo “experiencia del objeto” y “experiencia del sujeto” admiten en este caso la clásica doble interpretación inherente a la forma genitivo. Un esbozo de esta combinatoria puede sintetizarse en la siguiente disyuntiva entre opciones extremas y, por sí solas, inadecuadas o, cuando menos, necesitadas de matización. Así, la verdad, tenue, sutil, en equilibrio meta-estable, resulta en una síntesis entre las opciones siguientes:

- i. La obra está en la experiencia que de sí mismo hace el sujeto y que como tal experiencia solamente 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. La instalación es un mero coadyuvante de fenomenalización que nos permite ver de

17. Estas posibilidades teóricas están admirablemente bien elaboradas por Edmund Husserl, por ejemplo en su obra *Ideas II*. Merleau-Ponty sigue la pista husserliana del tratamiento del cuerpo. En el cuerpo reverbera y se concentra el quiasmo sujeto-mundo. El cuerpo es referencia obligada de todo fenómeno. Nauman asimila, comprende, explota y manifiesta esta verdad en sus instalaciones o grabaciones, señaladamente en su interés por la danza o, como ya habíamos advertido más arriba, en sus discusiones con la bailarina y coreógrafa Meredith Monk.

una determinada manera nuestro cuerpo. Hemos descubierto algo que siempre ha estado dándose, y el pasillo se limita a oficiar 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 obra. La obra se manifiesta en fenómenos extra-subjetivos, ayudados por el sujeto en la simple y banal medida en que todo fenómeno requiere de un sujeto para aparecer. A 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 requieren la intervención del hombre para salir a la luz. Tales misterios son cuasi-substantividades que tan solo necesitan del accidente consistente en *ser vistas*. Accidente tan fácticamente imprescindible como inessential desde el punto de vista del contenido o índole eidética de lo visto, como tales perfectamente indiferentes a la mirada que los mira. Este pasillo revelaría *a través de* la intervención del espectador algunas de estas características: 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/detrás, 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, a su vez, rebasa 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 yo en el lugar ontológico de un accidente tan ineluctable como eidéticamente ignoto e inesencial.

Como en otros tantos casos, se adivina que la solución al problema ha de residir en su correcto planteamiento. Lo cierto es que los conceptos utilizados nos abocan a una disyuntiva que no parece dirimible acudiendo a espurios juicios de valor o, por decirlo de otro modo: no puede uno 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 que, con ser aptos a la hora de describir *cosas*, se revelan perfectamente estériles

al efecto de describir *procesos*¹⁸. Así, 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 meta-estático (e incluso meta-estésico) 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, no admite detención o hipóstasis porque la correlación es intencionalidad pura; intencionalidad en el amplio sentido de una relación de apertura a lo otro que yo.

Mas acaso resulte posible pasar por ese centro deteniéndonos en él, manifestando el paso mismo, fenomenalizando el momento anamórfico y anónimo del fenómeno. Momento de concrecencia entre las vertientes subjetiva y objetiva del fenómeno que es irreductiblemente anónimo, que se dice en neutro y se conjuga en impersonal. La obra quedaría pues remitida a ese punto *casi* inadvertible que arroja una indecidibilidad subjetiva/objetiva en la adscripción del genitivo “experiencia de la obra”.

Ahora bien, el entrambos que aquí mentamos únicamente es posible como lugar, como experiencia, cuando esa indecidibilidad dura hasta notarse, es decir, hasta darse ella misma en persona. Dicho

18. 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, a pesar de todo, su razón de ser: es innegable que 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.

de otro modo, la obra 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 sencillamente como *lo que pasa*. La obra surge al descubrir que no todo lo que me pasa va del todo conmigo, y que, aunque indisolublemente tenga yo que ver con ello, resulta que a la indiscutible correlación entre yo mismo y el pasillo sobreviene, además, como la gracia suplementaria de un momento anamórfico en el que *lo que (me) pasa* comienza a valer por sí mismo y a *cobrar autonomía*, a acariciar una consistencia propia.

La fenomenalización de la correlación como tal es una suerte de excrecencia innecesaria que sobresale respecto de ambos polos de la correlación transcendental. Es la anamorfosis misma del entrambos, irritada y notada como esa parte de piel raspada que, dolorida, cobra volumen propio y deviene en hinchazón, bulto sufriente e inflamado y, precisamente por ello, metaestésicamente *gnoto*. Aquí, la solidez de la obra se hace como en herida de roce entre una subjetividad y el espacio del pasillo; y lo cierto es que Nauman es un auténtico maestro en hacer reverberar, como si de heridas en carne viva se tratase, esos límites y estructuras de la experiencia misma.

¿Pero cómo es posible que Nauman haya producido esa extraña anamorfosis? Lo que Nauman ha *hecho*, su genialidad de autor, consiste ahora,

no solo en lo *estético* de la experiencia del pasillo, sino también en la proeza *técnico-artística* de que el pasillo provoque algo *estético* (y meta-estético). Algo que, sin embargo, no nace de una obra tangible, algo que no es un ente siquiera sino, todo lo más, un dispositivo desmontable, sujeto a variaciones más o menos proporcionales. Lo que Nauman *materialmente* ha *hecho* es un cierto pasillo. Pero lo que *artísticamente* ha *hecho* es hacer que el pasillo haga lo que (nos) hace y que ello mismo contribuya a la anamorfosis *estética* de la obra (y, prácticamente sin solución de continuidad, a la suspensión y cuestionamiento *meta-estéticos* de lo que sea “obra” y sea “arte”).

Bruce Nauman

VIII. En el pasillo de Nauman. La efectividad de lo virtual

Antes de abordar el comentario fenomenológico del *Live-taped video corridor* o *Pasillo grabado en vídeo en directo* —fig. 1—, de 1970, la instalación de Nauman que hace de hilo conductor de nuestro trabajo, recordemos algunos de sus aspectos externos. 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 a la experiencia del espectador (actor) de la instalación.

8.1. ¿Generación virtual de límites invisibles?

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 estos pasos o travesías reside en su carácter ilocalizable. Por decirlo de otra manera: fenomenológicamente, y en cada caso, el trance de pasar 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 romo 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.

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 el monitor proyecta, y que provocará una desestabilización en el espectador-actor al tratar este de

Bruce Nauman

brumaria - la cabeza de la meseta

92

coordinarla a su guisa con la realidad *presente* del pasillo. La guisa o modo de dicha coordinación no será ya la suya, no será la que el espectador-actor imponga, sino algo dotado de una inercia salvaje y que la instalación impone. De esa combinación de inercias y constricciones 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), de una realidad fenomenológica que queda completamente transmutada: nos referimos a la vivencia del pasillo o, mejor dicho, a la vivencia de la instalación o dispositivo 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 los espacios, y la necesaria remisión de estos al cuerpo que los habita. A la simplicidad de la arquitectura de la instalación se suma 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, fagocitando incluso, parte de la vivencia del propio espectador.

Recordemos 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 actores y tituladas *Tony Sinking into the Floor, Face up and Face Down* y *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face*

93

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 estrato aún más bajo y todavía 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 el discurso de Nauman había producido 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 solo 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 en ello, o lo que Husserl llamaba “intersubjetividad trascendental” y que, en su funcionamiento, es una tesis de entrambos donde el problema del solipsismo ni siquiera se plantea.

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 una obra de Nauman en que este interpela al espectador con un letrero en el que

puede leerse “Poned atención hijos de puta”). Paul Schimmel introduce así las palabras del propio Nauman¹⁹ (que citaremos inmediatamente después):

En 1966 hizo Nauman una fotografía. *Failing to Levitate in the Studio*. Esta vez, sin embargo, intentó invertir el experimento: tratar de que Tony se hundiese en el suelo o que el suelo emergiese por encima de Elke, envolviéndola. Estos ejercicios no han de tomarse como humorísticos; para Nauman representan, en buena lógica y en entero rigor, extensiones de sus pasillos como entornos experienciales. El año que siguió al de estos vídeos grabados habló, en repetidas ocasiones, del sorprendente resultado que los video-experimentos deparaban.

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

La situación se volvió extremadamente tensa: el chico que estaba tratando de hundirse en el suelo entró en shock, y empezó a sentir arcadas y espasmos. Me asusté bastante, sin saber qué hacer. No sabía si debía “despertarlo” o qué, o si estaba preso de una suerte de funambulismo. No sabía si estaba físicamente enfermo, o si estaba realmente jadeando y en estado de shock. Terminó por sentarse y, mal que bien, controlarse, y hablamos de lo que había sucedido. La grabación siguió en marcha pero, por desgracia, el micrófono no captó lo que decíamos, y lo cierto es que lo sentí porque fue algo impresionante –aunque él estaba muy asustado. Dijo “quizá traté de hacerlo demasiado rápido, y de repente temí no poder volver a levantarme”. Ocurrió que su pecho empezó a hundirse a través del suelo; tanto se le llenó que ya no le entraba aire, y así fue como entró... en estado de shock... Dijo “tenía miedo de mover mi mano porque pensé

19. Me he permitido traducir el texto original inglés. Se encuentra en el catálogo *Bruce Nauman*, dedicado a una retrospectiva de 1994, y editado por *Whitechapel*. El catálogo contiene el artículo “Pay attention” de Paul Schimmel. El pasaje se encuentra en la p. 79.

que, si la movía, algunas de sus moléculas se quedarían ahí y terminaría por perderlas— que todo se despedazaría y por eso no pude levantarme”.

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, solo que, en este caso, se trata de una objetualidad encarnada, de una obra que toma cuerpo en el cuerpo y a costa del cuerpo del *performer*, a *contracuerpo* suyo. Nos dice Nauman:

Lo interesante fue que la noche inmediatamente anterior lo mismo ocurrió con la chica en el otro vídeo. Se desencadenaron en ella tremendos sudores, y le costaba respirar. Lo cierto es que daba bastante miedo. En primer lugar, me sorprendió que una persona distinta pudiera hacer ese mismo ejercicio, que pudiera entrar en él. Tan intensa fue la experiencia, que ambos sintieron verdadero miedo al ejecutarla.

Bruce Nauman

8.2. Criba y control virtual de movimientos reales

La obra de Nauman *Come* nos ofrece otro claro ejemplo del efecto de la “realidad” de la imagen sobre la realidad física. Dicha obra está, además, claramente en la línea de las instalaciones de pasillos. El efecto de la cámara y del monitor es aquí decisivo pues la cámara crea el pasillo mismo a través del monitor. Efectivamente, hay dos franjas opacas que ciegan el objetivo de una cámara que nos graba a nuestra espalda. En realidad, el montaje

brumaria - la cabeza de la meseta

es casi equivalente al del pasillo grabado en directo, solo que prescinde de la estructura real de pasillo. La cámara, suspendida a espaldas del espectador, enfoca hacia un monitor posado sobre el suelo y situado a cierta distancia. El espectador se mueve en un espacio abierto donde falta el pasillo real, aunque, mirando por ser captado por un objetivo cegado a cada lado, acabará siguiendo el vector de grabación de la cámara, alineado con el monitor, situado en el suelo, y donde se proyecta lo que la cámara graba. El monitor devuelve, precisamente, la imagen de un supuesto pasillo: una estrecha franja de visibilidad enmarcada por dos franjas opacas, y que dibuja la imagen, en suma, de un virtual recorrido de pasillo, limitado a cada lado.

La *instalación* subrepticamente incide en el espectador que trata de aproximarse al monitor para ver su imagen. Pero realiza su aproximación y pondera todos sus movimientos en orden a la imagen reflejada por el monitor. Así, si pretende que su imagen siga presente en el monitor, el espectador ha de evolucionar en el espacio abierto, con los ojos fijos en el monitor, y hacerlo, al cabo, *como si* estuviese recorriendo un pasillo estrecho. Todo sea por no salirse, a lo largo de su recorrido, de la franja de visibilidad proyectada en pantalla. El efecto es, en último término, muy parecido al que produciría un pasillo real. Sin embargo, en esta instalación, prácticamente todo es imagen, o imagería, pues no hay sino un mero espacio vacío entre el espectador y el monitor, hay pura distancia, no hay, en suma, pasillo real... aunque sí, cabría decir, *sensación real* de pasillo virtualmente generada siempre que nos

movamos, claro está, con la vista fijada en el monitor que nos refleja de espaldas y nos graba según vamos avanzando entre dos franjas perfectamente opacas. 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 nos percatamos de que *somos nosotros* esa imagen.

Tanto en *Come* como en *Live taped video corridor* 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, solo un monitor situado a distancia de una cámara– el que genera de golpe el “efecto-pasillo”. En *Live taped video corridor*, el límite adviene por mor 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 geometría²⁰ 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

20. Hay obras de Nauman en que la geometría es aquello que ya de entrada produce incomodidad. Pensemos en el cuarto triangular con luz amarilla. El pasillo es, en cambio, un espacio *en principio* perfectamente simétrico, y que llama a movimientos orientados. Sin embargo, no podemos negar que el dispositivo produce una sensación de vértigo y relativa desorientación en el espectador que lo recorre. Pues bien, aquí, a diferencia de lo que sucede con el cuarto triangular, los efectos referidos se deben, casi en exclusiva, a la intervención de un principio ajeno a la pura presencia física del pasillo: la realidad, *virtual*, de la imagen, de lo que en el monitor se refleja, y la trama –o el drama– que ello induce.

imagen, pero de nuestra imagen tomada de espaldas y desde arriba.

No podemos por menos de señalar lo sorprendente que resulta que todas las demás incursiones en el pasillo sean casi rigurosamente iguales a 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, aísla y privilegia ciertos movimientos, aquellos que, manteniendo a la vista el monitor del fondo, son susceptibles de aparecer, de quedar registrados. De hecho, perder de vista el monitor del fondo es abandonar el espacio de la obra. Así pues, no es que me vea directamente compelido a hacer esto o lo otro. Compelido lo estoy tan solo de forma indirecta, 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 en tanto en cuanto esta incluye un elemento de interacción con una cámara que graba en directo. A través de esta limitación virtual, o incluso espectral, incide Nauman en nuestra conducta.

Así pues, hay, por ejemplo, un único tipo de movimiento que repercute de veras en la obra y que queda relevantemente registrado por la cámara y reflejado en el monitor: se trata del movimiento de marcha hacia adelante (o hacia atrás siempre que mantengamos la vista al frente, en dirección al monitor, retrocediendo de espaldas). Efectivamente,

debido a la estrechez del pasillo y al particular ángulo de grabación, los movimientos de lado a lado no solo resultan *físicamente* imposibles sino también *virtualmente* indetectables y, por lo tanto, irrelevantes, perfectamente inasequibles a lo que el monitor es capaz de reflejar. Irrelevantes en el sentido en que, por mucho que los note desde las correspondientes cinestésias de esfuerzo, no consiguen estos incidir en una grabación hecha con un ángulo y una distancia especialmente sensibles a los movimientos de adelante hacia atrás. Mis movimientos laterales, independientemente de la estrechez del pasillo, resultan imperceptibles para la cámara y no aparecen claramente reflejados en el monitor, quedan de entrada eximidos de toda posibilidad de interacción con lo virtual, y por lo tanto de la trama misma de la *performance*.

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 y obligue desde sí misma. Siendo un puro reflejo del pasillo, mal podrá obligar a nada allí donde el propio pasillo, el pasillo real, no lo ha hecho. Y sin embargo lo hace, y es que la relevancia reside en la posible relación de nuestro yo real con el que se refleja en el monitor.

Así, del yo real van seleccionándose aquellas acciones que producen un efecto en el yo virtual, y de ese modo, el yo real ingresa poco a poco en el

terreno resbaladizo y traicionero de una inversión, de una subrepción fantasmática incoada aunque nunca cumplida del todo, en que el cursor de las relevancias se va desplazando hacia el reflejo, de tal suerte que es como si el sujeto ingresara, lento a lento, en el *Bildobjekt*, en la imagen, en la representación (otro tanto sucederá, como veremos enseguida, con el cuadro de Michelangelo Pistoletto que analizaremos más adelante). Limitar la conducta del espectador no solo se hace desde la arquitectura del pasillo, sino también 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. Se trata no tanto de una limitación directa cuanto de una limitación por irrealización.

8.3. Vértigo, hundimiento, aceleración

Recorrido el primer cuarto del pasillo, irrumpimos de repente en la imagen. Hemos incidido en el espacio inerte de los monitores –de uno de ellos– pero, impredecible y subitánea, no hemos asistido a nuestra irrupción. De hecho, pasado cierto punto, parece que hubiéramos llegado del todo, porque de golpe nos sorprendemos representados en el monitor con una postura ya muy encauzada, ya demasiado determinada. Nos vemos, de golpe, como hundidos en el pasillo, como adentrados en él sin remedio. La perspectiva que de nosotros ofrece el monitor empieza por mostrarnos –enfocados

desde arriba– a punto de perdernos sin retorno posible en el pasillo, abocados a su fondo.

Aparecer en la cámara instila lento a lento un insidioso desmentido de la experiencia real del pasillo o, sencillamente, del pasillo real. Vernos delante (i.e. en el monitor) filmados de espaldas y desde arriba ofrece la impresión de que nos adentramos en un espacio inclinado hacia abajo y de pendiente pronunciada. La más ligera de nuestras cinestésias de movimiento real se traduce, en el monitor, por un movimiento hacia abajo esencialmente *precipitado*, casi acelerado: lo internamente sentido se acelera en lo externamente visto. Cuando apenas hemos empezado a experimentar esta suerte de desconocida coordinación atropellada²¹ entre la experiencia real del pasillo y la ventana de virtualidad representada en el monitor²², sentimos de manera casi instintiva, como si de un impulso de supervivencia se tratara, la necesidad de contrarrestar esta succión hacia el fondo del pasillo. Lo virtualmente visto instila una duda en lo realmente sentido, en lo inmanentemente vivido.

21. Ocurre que al principio queremos reorientar dicha coordinación, conjugarla con ella misma hacia una reconstrucción consistente del espacio y de nuestro movimiento. Fracasamos en el intento 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, como veíamos más arriba, la convierte en forma, en “representación formal”: en convertir meros movimientos en “representaciones formales” residía uno de los fines que perseguía Nauman en sus vídeos y *performances*.

22. Que, 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 absolutización entrecruzadas, dos puntos de vista subjetivos totales que se contrarrestan. Este entrecruzamiento es, a mi juicio, una inteligentísima maniobra de Nauman para objetivar el quiasmo del cuerpo propio, al tiempo sujeto y objeto. Merleau-Ponty, en la estela de Husserl, ha puesto de manifiesto esta esencial característica del cuerpo.

Tendemos entonces –lo sentimos, por lo pronto, como una necesidad– a bascular hacia atrás, retrasando ligeramente el torso hasta ocupar un momento más el espacio que ya nuestras piernas han recorrido, que la vertical de nuestro centro de gravedad ya había dejado atrás. Ejecutamos el mismo tipo de desplazamiento del centro de gravedad del cuerpo al que, por precaución, nos obligamos cuando nos aventuramos por una cuesta inclinada. 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 para convertirse en una suerte de *virtual* plano inclinado.

El propio Bruce Nauman recoge esa misma impresión en la entrevista concedida a Willoughby Sharp, aunque en ella se refiera al pasillo que construyó para la galería Nick Wilder. Así y todo, creo que la descripción y la experiencia mentadas bien pueden transponerse al pasillo que nos ocupa. Las palabras de Nauman se refieren a uno de los seis pasillos del *Nick Wilder Corridor*, pasillo transitable (recordemos que no todos lo eran), y de factura análoga al de 1970 que ahora nos requiere. Nos dice Nauman:

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 aquí nos interesa. 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 uno se veía en el monitor tomado de espaldas y desde arriba– cosa que difiere con bastante claridad de la manera en 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 descender por un acantilado o hacia el interior de un agujero.²³

Como decíamos, nada más vernos en el monitor se incoa en nosotros, por un cierto vértigo, por una extraña sensación de aplastamiento, la tendencia a frenarnos ante una *virtual* inclinación del suelo que, *en realidad*, no existe. Ese impulso de volver atrás el torso²⁴ responde asimismo a la impresión de una cierta falta ante algo que quisiéramos recuperar, algo que se nos ha escapado, algo que hubiéramos dejado atrás demasiado rápido. En otras palabras, llegamos tarde a la imagen del monitor. Nuestra propia imagen ya siempre nos ha adelantado y nosotros no nos hemos enterado.

Entre nosotros mismos y nuestra espalda proyectada se genera una suerte de relación causal. Es como si mis movimientos reales *empujasen* a la imagen. El hecho de que tenga a la imagen delante de mí, pero de espaldas, ofrece la impresión de que soy yo mismo quien la empuja y la hunde

Bruce Nauman

brumaría - la cabeza de la meseta

hacia el fondo del pasillo. La imagen del monitor, y la manera en que refleja mi movimiento, genera en mí la ilusión de obrar sobre ella, de incidir en ella merced a un tipo de causalidad real, allende la banal –y no causal– relación de reflejo, y que imperase en una especie de espacio híbrido, intrínsecamente fenomenológico, y que aunase realidad y virtualidad.

Ahora bien, esa imagen no es cualquiera (soy yo mismo). Por lo tanto, no me es indiferente asistir a su hundimiento acelerado y agravado por mi denuedo por alcanzarla. Este extremo de extraña identificación diferida, de exilio y vaciado de mi presente hacia un punto lejano que parece absorber y concentrar mis incumbencias no puede por menos de generar en mí un vértigo *real*, así esté *virtualmente* inducido; con la importante salvedad de que acaso esa intromisión de la virtualidad en la realidad sea, precisamente, lo propio del vértigo, en cuyo caso, una vez más, esta instalación de Nauman atesora la virtud apofántica de revelar, exacerbándolos, los límites que delinean las estructuras transcendentales básicas de determinadas experiencias.

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 (siempre que no se trate de uno de los esperpénticos espejos del valle-inclaneco “callejón del gato”). Es un efecto que parece acumulativo, como de aceleración. A medida que avanzo, aunque lo haga con paso regular, parece que empujase y hundiese mi imagen en el pasillo *más y*

23. Willoughby Sharp, “Interview with Bruce Nauman, 1971 (May, 1970)”. *art. cit.*

24. Volverlo hacia atrás mientras nuestras piernas siguen clavadas en el espacio, o recorriéndolo. Cosa materialmente imposible. Mencionemos un motivo más de la instalación de Nauman: el campo sensorial está de tal modo dispuesto –monitor incluido– que todo parece conducir a la experiencia de disgregación de nuestro cuerpo. Frente a esta inminencia de destrucción, alucinatoria, virtualmente instilada y finalmente conculcada, renace, resucita y se reencarna la unidad real del *Leibkörper*, del cuerpo vivo, sentido al tiempo como frustración y límite pero también como una seguridad de fondo, como ese *mínimo* de estabilidad o de consistencia ontológica que nos acoge y sostiene.

más rápido. Ello se debe a que me alejo cada vez más de la cámara que me filma de espaldas, con lo que la imagen mía captada por el objetivo de la cámara y reflejada en el monitor es cada vez más pequeña. Si pretendo detener la sangría de tamaño perdero acercándome al monitor, no hago sino agravar el caso: más y más alejada de la cámara a medida que me acerco a los monitores, la imagen de mi espalda que estos reflejan resultará aceleradamente menguante.

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, resultante de una extraña hibridación entre realidad y virtualidad, una suerte de espacio vacío hecho consistencia, espectral palanca con la que en cierto modo *empujo* a la imagen de mi propia espalda y la hundo aún más hondo de lo que me hundo yo a mí mismo. A decir verdad, llegado un punto, la instalación de Nauman genera una desorientación tal, y tamaña suspensión aperceptiva de la inmanencia viviente que si bien sé que vivo y que algo vivo, termino por no saber con claridad ni *quién* es quien vive lo vivido ni *dónde* está lo que vivo y, por no saber, tampoco sé del todo *qué* es lo que vivo: si hundo o soy hundido, si empujo o soy empujado.

8.4. Distancias reales. Distancias virtuales

Antes de proseguir, recapitulemos sintéticamente el juego de distancias que con verdadera maestría

pone Bruce Nauman en juego 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. Son distancias reales que tienen una incidencia sobre la distancia virtual. ¿A qué distancia virtual nos referimos?

Distancia virtual es la que se da en la pantalla entre el espacio fijo del pasillo y mi cuerpo alejándose hacia el fondo. Se trata, estrictamente hablando, de 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 traduce 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 o desesperamos: esa intimidad imposible con nosotros mismos, ese encuentro frustrado. Avanzar por el pasillo provoca varios géneros de incidentes en lo real y en lo virtual, así como en la correlación de ambos, vivida en carne propia.

En primer lugar, andar reduce mi distancia con el monitor. Ello provoca, en primera instancia, el aumento meramente fenoménico del monitor (como *Bildding*, como pura cosa, como mero soporte de la imagen). El monitor –los monitores– obviamente se me aparecen más grandes a medida que me acerco a ellos. Así, cuando nos acercamos al 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, al estar el monitor demasiado alejado.

Sin embargo, y por usar la terminología husserliana de la fenomenología de la conciencia de imagen, el movimiento real hacia el fondo del pasillo que me agranda la aparición real de los monitores –i.e. el *Bildding* o la cosa imagen (el monitor como soporte físico de la imagen)– genera, en el *Bildobjekt* (objeto-imagen, la imagen misma), *el resultado contrario*: ¡la imagen de mí mismo se hace cada vez más pequeña hasta volverse ridículamente pequeña, literalmente diminuta! Si “aumenta”, aumenta en lo que de *Bildding* tiene *también*. Aumenta sencillamente porque me acerco a ella; ahora bien, lo correcto sería decir que *aumenta en su pequeñez*, o que vemos mejor –más de cerca– su angustioso empujamiento.

De hecho, lo que en rigor aumenta exponencialmente dentro del *Bildobjekt* es el contraste entre el espacio –grabado– del pasillo en torno a mí y mi imagen en el pasillo. Avanzando disminuyo mi figura y hago aparecer de nuevo el pasillo en torno, como si el proceso sugiriese la coincidencia asintótica de la imagen de ambos monitores, apenas distinta en el leve punto que soy yo mismo, al final del pasillo, y que registra el monitor que graba en directo. El leve punto en que acabo convirtiéndome soporta por sí solo el único desmentido, la sola leve traba a la perfecta coincidencia entre ambos monitores.

¿Qué soy? ¿Dónde estoy? Soy ese diminuto punto hundido a lo lejos, y soy también mi actual y vivaz mirarlo, mi percepción del monitor, mi postura encorvada que lo observa. Soy todo ello vivido por dentro. Pero soy sobre todo lo que el dispositivo del pasillo ha provocado: el vértigo de una pura actualidad, de una plenitud vivencial que de repente oscila desde el más acá de una insobornable actualidad transcendental hacia el huidizo e improbable más allá de un sujeto que se escapa, que se escurre y resbala pendiente abajo, como deslizándose por un desfiladero inclinado, para quedar confinado a su fondo.

La carne transcendental ha trasladado su actualidad allá a lo lejos, y nos vivimos como a distancia, expropiados desde nuestro ahora encarnado hacia un punto alejado que nos resume y a cuya inminente desaparición pareciera incitar ese simple paso al límite que forzaría la coincidencia entre ambos monitores.

Lo cierto es que, al final del recorrido, ambos monitores representan fundamentalmente el pasillo, blanco y vacío; uno completamente vacío (es la imagen fija de siempre), otro casi vacío, de no ser por un punto lejano que representa a una persona, perdida al final del pasillo: somos nosotros mismos, llegados al final del mismo y observando detenidamente y a la mínima distancia ambos monitores. El diabólico dispositivo provoca que mi fruición por alcanzarme en el monitor, por coincidir conmigo mismo, se salde, de la mano de mi consecretario alejamiento de la cámara que me filma, con una franca agravación de la situación de alejamiento,

abismamiento y perdición. Llegado al fondo del pasillo, máximamente lejos de la cámara, no hay ya quien rescate mi imagen, diminuta, del fondo abisal del monitor. La sádica genialidad del dispositivo ideado por Nauman provoca que correr a mi encuentro precipite, una y otra vez, mi pérdida.

IX. Los límites encarnados del *a priori* de correlación. Donde la experiencia no llega

Si el cuerpo es la piedra de toque de la objetivación de la conciencia, para Nauman se vuelve también piedra de toque del descentramiento del sujeto. De ahí surgirá toda una plétora de instalaciones que son otros tantos dispositivos de experiencia a trasmano, dispuestos o instalados *a contracuerpo*. Descentrar al sujeto será, para Nauman, descentrarlo de ese lugar privilegiado que suele ocupar en la experiencia. Lo cierto es que 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 o estar *allá*, para así *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 ante espectáculos sublimes de la naturaleza (tanto de sublime matemático como de sublime dinámico), no esquematizables, como

bien ha estudiado Kant (y, en su estela, y en fenomenología contemporánea, Marc Richir).

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: el de la realidad virtual, proyectada en el monitor. Nauman nos muestra que hay puntos de vista que –como decíamos antes– no podemos habitar. Pero ese *no poder tenerlos* se hace más acuciante cuando, gracias a una determinada instalación, se nos muestran otros que tampoco hubiéramos podido empuñar en condiciones normales –por ejemplo nuestra perspectiva de espaldas, tal como señalábamos. La simplicidad del pasillo obliga a una conciencia extrema de esta situación. Sentirse descentrado como sujeto trascendental consiste en saber que algo *es* sin que por ende *me sea*, en 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”²⁵, indica la obsesión de Nauman por las extensiones de cuerpo y experiencia a través de la técnica, vale decir, merced a la ampliación del campo de fenomenalidad a través de las cámaras o de los micrófonos.

En otra de las instalaciones 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, poder 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. 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, esta, 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, sala en la que, como es natural, no hay más que ese monitor. La imagen de esa última cámara situada en la sala inaccesible refleja pues el monitor que recoge la imagen de quienes toman parte en la instalación– y se proyecta en otro monitor que sí está en la sala a la que acceden los participantes de la instalación. Se da pues el hecho paradójico de que los sujetos allí presentes solo pueden verse en la imagen de una imagen que se proyecta en una sala inaccesible.

Tenemos pues, una vez más, un claro expediente de manipulación del *a priori* de correlación. Se ha de entender, a la luz de este ejemplo más que a la de ningún otro, que la manifestación del *a priori* de correlación necesita de las ampliaciones virtuales de la percepción pues únicamente a través de ellas puede aparecérsenos claramente nuestro límite. Por eso, no es limitar nuestro campo de percepción lo

25. Marcia Tucker, “PhéNAUMANology”, *Art Forum* 9, nº 4 (Diciembre de 1970).

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 solo es 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 (aunque no haya de él experiencia subjetiva directa).

La instalación de Nauman nos permite pues una inusual ampliación del campo de la experiencia. Sin ir más lejos, hace que ganemos sobre nosotros mismos una perspectiva que con nuestros solos medios fisiológicos se hace impensable conseguir: algo así como ver delante nuestro detrás. Sin embargo, al tiempo que amplía nuestras posibilidades de experiencia, exagera también sus límites, los desplaza y los objetiva. Desde luego, en la experiencia normal de nuestra corporeidad, no podemos ver gran parte de nuestro cuerpo²⁶. 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 varios de sus textos (pensemos en *Ideas II* o en *Meditaciones Cartesianas*) describe Husserl la experiencia del cuerpo. Hay fenómenos –como el *cogito*– que se agotan en el hecho de aparecer. Otros, como el cuerpo o la concreción del yo puro,

26. El cuerpo es un dato apodíctico –sabemos que está ahí: es necesario que esté, no puede no estar– pero no adecuado –no sabemos *qué* o *cómo* es todo lo que de él está–.

que si bien no pueden evacuarse (su acompañamiento es necesario, apodíctico), no se dan de modo adecuado. Así, por ejemplo, no tengo una percepción adecuada de mi espalda, pero su presencia, ciertamente inadecuada, contribuye necesariamente a la concreción de mi experiencia.

El pasillo de Nauman consigue ampliar el dominio de la aparición. Nos pone objetivamente *frente* a lo que era una co-presencia oculta, sentida por dentro pero oculta para mí, inaparente. Así y todo, la superposición no puede ser perfecta, y de ahí la extrañeza que de la experiencia del pasillo se desprende: el detrás que sentimos –que sentimos como nuestro– es abstractamente, pero no vivencialmente, el detrás –identificado como nuestro– que estamos viendo en el monitor. Las obras de Nauman provocan esa *suspensión fenomenológica de lo inmediatamente vivido*. Suspensión que revela la pura materialidad de lo fenomenológico pues lo que en rigor se suspende es lo aperceptivo, es la adscripción cenestésica de tal o cual impresión a una parte del cuerpo situada, a su vez, en determinado espacio.

Nuestros límites somáticos, merced a los cuales incidimos en el mundo, y que siempre llevamos encima, ahora los tenemos representados *delante* como quien contempla un espectáculo. Nauman ha objetivado un cierto límite de la fisiología humana, y ha desestabilizado ese equilibrio entre lo visible y lo invisible, ha modificado la frontera de lo sentido (desde dentro) pero no visto (por fuera), y que constituye la experiencia *normal* de nuestro cuerpo, y ello al punto de suspender la adscripción espacial de lo sentido. La parte de localización de las

sensaciones²⁷ queda puesta en solfa, irresuelta y por lo tanto suspendida a su solo ser fenomenológico de sensación.

Hay pues una extraña objetivación de lo invisible (por caso, mi espalda). Dicha objetivación deriva de una modificación; y esa 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 que ha sufrido la variación es, obviamente, el contexto normal. En el contexto normal de experiencia, nuestro cuerpo no se siente como un límite claramente objetivado y objetualizado. Más bien ocurre que *es* un límite indeterminado, pero de tal suerte que dicho límite funciona más bien como un anclaje, como una resistencia que nos franquea una entrada a la realidad del mundo: nos instala, localiza y preserva al tiempo que nos abre al mundo, instaurando una perspectiva, abriendo un ángulo.

Pues bien, son esos límites los que se encuentran ahora tergiversados, resituados merced al contexto de experiencia del dispositivo. Ahora bien, en esencia (que no en apariencia), esos límites siguen siendo los que son. No pueden verse modificados dado que la fisionomía real del cuerpo no ha variado²⁸. Sencillamente *aparecen* de otro modo,

27. Lo que Husserl llamaba, dicho en la genial traducción de Antonio Ziri6n, "ubiestesias".

28. Es este justamente el l6mite de toda realidad virtual. La facticidad transcendental sigue, efectivamente, siendo la que es. La realidad virtual es, simplemente, ocasi6n de que la forma de esta facticidad transcendental halle una expresi6n diferente.

con una inadvertida patencia que no es sino una inaudita recomposici6n de los mismos, una expresi6n desconocida de una y la misma facticidad transcendental. Y acaso una variaci6n que, a costa de desnaturalizarla y enajenarla, la hace aparecer mejor. Conseguir meta-estabilizar una determinada desestabilizaci6n de los sentidos, hacer de ello obra, obra consistente, he ah6 el ejercicio, el genio art6stico de Nauman: tanto su genialidad est6tica como su pericia art6stico-t6cnica.

X. Coincidencias frustradas, inminencias incoadas (y desbaratadas)

El recorrido por el pasillo sigue el hilo de una intención de imposible cumplimiento: la de encontrarnos con nosotros mismos, la de coincidir²⁹ con nuestro rostro, la de tomarle la delantera a nuestro detrás virtual que, sin embargo, camina delante de nosotros en el espacio real³⁰. Por mucho que nos acerquemos, no conseguimos que la propia imagen de nuestra espalda deje de darnos la espalda. Al llegar al final del pasillo y volver la vista atrás se nos revela con entera claridad el mecanismo. Vemos la cámara que nos filma y, recomponiendo una experiencia que no podemos tener, colegimos que mirar a la cámara de

29. Una vez más, nos encontramos aquí con el motivo beckettiano del “*décalage du soi*”, admirablemente analizado por Alejandro Arozamena. Ver, por ejemplo “Escalaborne. Jaculatorias místicas a favor (y en contra) del Arte y la Literatura” in *Eikasia* nº 55 (Marzo de 2014), pp. 49-71.

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

frente habrá de suponer salir de cara en el monitor, y acaso conseguir el ansiado encuentro con nuestro rostro. Sin embargo, una maldición tan primaria como somática quiere que mirar a la cámara sea darle la espalda al monitor sin poder conseguir la perspectiva que justificaría nuestra cuita y recorrido: poder vernos de cara, poder ver el delante de nuestro detrás, verlo objetualmente y no solo *serlo*, sentirlo desde dentro, *inobjetualmente* empuñarlo como de hecho lo hemos estado siendo y sintiendo 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 esta piense imposibles fenomenológicos de tipo material que no se piensan en primera instancia como tales. Uno de los puntos ciegos de la fenomenología del cuerpo, nuestra espalda, no solo 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 dispositivo visual y conductual que Nauman ha montado, como un riguroso imposible, *exactamente igual de imposible* –y por las mismas razones (solo que ahora desplazadas)– que la percepción de nuestra espalda en condiciones normales, o frente a un solo espejo.

Nos lleva un tiempo reconocer que volver sobre nuestros pasos vislumbrando el descaro de un mecanismo completamente a la vista resulta absolutamente inerme respecto de la instalación. Nos dice Nauman 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.

Hemos dejado el monitor a nuestras espaldas y nos encaminamos hacia la salida. No hemos salido del pasillo, pero nos hemos salido de la obra. Estamos materialmente aún dentro de la instalación, pero no de modo efectivo. En el recorrido de vuelta, sabemos que estamos incidiendo sobre el monitor, y que probablemente está teniendo lugar en su pantalla el acontecimiento que buscábamos, y en pos del cual dirigimos nuestros pasos hacia el final del pasillo: un encuentro objetual y cara a cara, un encuentro con nuestro propio rostro. Sin embargo, el bulto de nuestro cuerpo, interponiéndose, sofoca nuestras ilusiones. 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. El límite archifáctico deformado y así manifestado por Nauman es un doble género de límite.

- i. Es, por un lado, 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 a la experiencia de alguien.

- i. Este límite abstracto pide la concreción de un *quién* que empuñe la vertiente subjetiva de ese *a priori* de correlación. En ese preciso momento se muestra a las claras hasta qué extremos la fisiología o la anatomía (y la topología inherente a esa misma anatomía) desempeñan un papel trascendental –en sentido filosófico– en la configuración de determinadas ontologías regionales. La posición de los ojos, su lugar en la cabeza, el envés y el revés del cuerpo humano configuran los 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, *no poder 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. trascendentalmente, *aquí absoluto*, punto cero de la cinestesia. Todo ello,

todo ese surtido de límites, es esencial a una constitución normal de la espacialidad.

Donde, en condiciones normales (i.e. en la experiencia normal), el límite del *a priori* de correlación (y su instanciación concreta, que tiene a la corporeidad como elemento fundamental) representa un límite inadvertido de puro empuñado, de puro vivido por dentro, aparece ahora, catalizado por el dispositivo de Nauman, a ojos vista, como una imposibilidad objetivada.

Así, por ejemplo, lo que en la experiencia real corresponde a la imposibilidad de ver nuestro detrás –imposibilidad asumida y empuñada– nos *la* enseña Nauman de modo objetualizado y desplazado con la ayuda del dispositivo. 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.

Por lo demás, el mecanismo que Nauman ha creado dispone de forma especialmente clara algo que ya acontece en cualquier sistema de grabación en directo. Se trata de la imposibilidad de verse mirándose, de que mis ojos en la imagen coincidan con mi mirada real o la encuentren (como ocurre, mal que bien, ante un espejo, o ante la mirada del prójimo³¹). Ello se debe al hecho de que cámara y

31. He ahí una diferencia fenomenológica esencial entre una conversación normal –donde dos vectores de mirada pueden ocupar, por así decirlo, una misma línea, un mismo rayo de visión, recorrido en direcciones opuestas– y una conversación a distancia y con cámara interpuesta (por *skype* por ejemplo). En este último caso hay un inevitable diferir, dada la no >

monitor (sobre el que se proyecta lo grabado) no son lo mismo, de que están, siquiera infinitesimalmente, espacialmente separados. Este obligado desajuste, a veces mínimo, se exacerba en el pasillo de Nauman. Veamos ahora un ejemplo de lo mismo, solo que traído de un modo aparentemente contrario. Se trata del cuadro *Caballote con lienzo* —fig. 20—, de Michelangelo Pistoletto, a cuya luz aparecerán, con mayor claridad, algunos aspectos fundamentales de la obra de Bruce Nauman.

< identificación entre mi propio ojo y la cámara que me capta de un lado y, de otro, entre esa misma cámara y la pantalla (en que aparece la mirada del otro). Estos desfases espaciales imposibilitan que mi mirada pueda coincidir de veras con la del otro o, lo que es lo mismo, que pueda uno verlas o sentir las coincidiendo. La relativa extrañeza que inevitablemente acompaña a estos modos de comunicación radica en la imposibilidad fenomenológica de sentirse uno directamente mirado y sentir que el otro siente directamente la mirada propia.

XI. Un ejemplo esencialmente parejo, aunque aparentemente opuesto: el cuadro *Caballete con lienzo* de Michelangelo Pistoletto

Los límites archifácticos de que hemos tratado hallan una declinación específica –que resultará ser su exacta y perfecta contracara– en un cuadro de Michelangelo Pistoletto titulado *Caballete con lienzo* (1962-75)³²—fig. 20—. 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, se ve turbada su posición de espectador exento 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

32. Este cuadro pertenece a la colección permanente del Museo Reina Sofía de Madrid.

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, solamente se da, al principio, a medias: casan las proporciones, el reflejo guarda una proporción con el caballete. Esta coherencia entre las proporciones nos impulsa a acomodar aún más nuestra imagen al lienzo. Pero ¿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*, mi reflejo, ser parte del cuadro?

Cuando 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 mi reflejo no case con los objetos del cuadro. Descubro entonces que la causa principal de ese descentramiento reside en la dirección de la mirada de mi reflejo. El reflejo me mira *a mí*, y no al cuadro o, mejor dicho, *en* el cuadro. El reflejo no mira *dentro* del cuadro, no mira a las cosas del cuadro, no compone su mirada con el espacio interior del cuadro, del *Bildobjekt*.

Como habíamos adelantado, la tesitura es aquí la estrictamente opuesta a la que impera en el pasillo de Nauman. Precisamente por ello, ambos “dispositivos” revelan lo mismo: la manifestación de un *a priori* de correlación fenomenológico encarnado en una fisiología humana, la condición corpórea del sujeto trascendental³³. La tesitura es pues, hasta cierto punto, la estrictamente opuesta: 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 perdido y diferido *dentro* del cuadro, interactuando con los demás objetos pintados, y resulta que, una y otra vez, nos lo encontramos, en cambio, indefectiblemente mirándonos, y por ende 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 disfruta *desde fuera* del cuadro³⁴, disfruta de la

33. Kant no concibe un sujeto trascendental corpóreo. Al menos no exclusiva y necesariamente, como si ocurre con la fenomenología. En Husserl, en cambio, el sujeto trascendental tan solo es de veras trascendental por estar encarnado. La complejidad del “fenómeno cuerpo” reside en que posee como una doble comparencia: una presencia objetual, auto-objetivada –el cuerpo que veo en el espejo– y una suerte de co-presencia constante y trascendental, no objetivada, sentida por dentro, distinta, a su vez, del mero sentir la vivencia o sentir los actos de conciencia o el simple tiempo inmanente: el cuerpo sentido por dentro tiene una densidad propia. Ese sentir por dentro, esa vida inmanente del cuerpo externo que pesa y que puede medirse, es lo que Husserl llama “*Leib*”, la carne o lo que los griegos llamaban “*soma*”. El lector hallará una extraordinaria fenomenología del cuerpo ejercitada con maestría por Agustín Serrano de Haro en su obra *La precisión del cuerpo. Análisis filosófico de la puntería*, Trotta, Madrid, 2007.

34. Esta es, a decir verdad, 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 pictórica de la que su reflejo ha entrado a formar parte.

En el caso del pasillo, el desajuste de mirada actual y mirada representada impide el cumplimiento (y meta-estabiliza una insatisfacción como “obra”, como “objeto estético”) mientras que en el caso del *Caballote con lienzo* es el excesivo ajuste entre mirada actual y mirada representada o reflejada lo que impide una representación de veras cumplida. Una coincidencia demasiado cerrada nos extirpa aquí de la obra cuando –proporciones, perspectiva– todo parecía invitarnos a ingresar en ella (en el *Bildobjekt*).

Dicho ingreso se convierte en un inminencia de cumplimiento recurrentemente truncada: truncada siempre que, inevitablemente, mi mirada se encuentra con la de mi reflejo, siempre que, una y otra vez, descubro que la mirada representada no tiene autonomía de interacción con los enseres representados e internos al cuadro. En realidad, el espejo impide que nuestra mirada misma quede pintada, que se inserte en el *Bildobjekt*, que represente (como es el caso de muchos cuadros) una mirada (por ejemplo la de un personaje hacia otro o hacia determinado enser). Me veo reflejado en el cuadro, me veo viéndome, pero estoy fuera de él.

Efectivamente, el exterior del cuadro es el mundo del espectador. Es el exterior de la representación, el lugar en el que la conciencia de imagen ya no funciona, el lugar que contiene al cuadro no ya como *Bildobjekt* (en cuyo caso la realidad misma se convertiría en representación) sino como *Bildding*. Los cuadros pintados mantienen una fundamental

relación de exterioridad con el espectador que los mira. Incluso en casos en que el *Bildobjekt* parece extenderse cósicamente hacia la realidad, siempre hay un momento de detención, un momento en el que el efecto del cuadro se detiene³⁵, de tal suerte que el espectador alcanza, al cabo, a reorganizar y resituar la línea ontológica que le separa de esa realidad representada o la línea fenomenológica que separa a la conciencia de realidad de la conciencia de imagen, confinando así al cuadro a su “realidad virtual” de cuadro. La conciencia de imagen queda pues estabilizada. Y en contraste con ella, claro está, la conciencia de realidad.

Nos las habemos aquí, si se quiere, con uno de los efectos de todo cuadro en general: su recogimiento y autosuficiencia interiores. Aunque el interior de un cuadro pueda transmitir movimiento e inestabilidad, estos caracteres (así sea el cuadro figurativo o no) serán inestabilidad y movimiento *representados*, internos al espacio del cuadro. Los elementos de la composición del cuadro, por dispares que puedan parecer, estarán en relación con otros elementos del cuadro, y no con la realidad que acoge al objeto cuadro; realidad a la que el cuadro es relativamente indiferente; lo que precisamente permite que un cuadro pueda exponerse en distintos museos sin perjuicio del mundo interior que “contiene”.

Está mi reflejo reflejado junto a los objetos del cuadro, pero ausente de ellos, en absoluto comprometido con la presencia de estos. Mi reflejo, si lo

35. De lo contrario, nos hallaríamos ante un caso de histeria, de captación global por la imagen. A este respecto, los análisis de Marc Richir en *Phantasia, Imagination, Affectivité*, Op. cit.

miro, no mira otras cosas internas al cuadro sino que, literalmente, *no me quita los ojos de encima*. No me puedo desmarcar de mi imagen de espectador real. Esta sale del cuadro hacia la realidad.

Tenemos, con el cuadro de Pistoletto y la frustración que induce, la perfecta contracara especular de la frustración suscitada por el pasillo. Donde la frustración relativa al pasillo se daba por des-coincidencia y desajuste, por un diferir en el espacio y en el tiempo de cámara y monitor, de las funciones (reunidas en una misma persona), diseminadas, desajustadas de actor, autor y espectador, en el caso del cuadro de Pistoletto, la frustración acontece por una coincidencia sofocante que impide todo diferir y arruina la inserción de mi reflejo como *Bildobjekt*.

En resumidas cuentas, la frustración o el incumplimiento estriban aquí: 1) Por un lado en no poder no mancillar un cuadro con el reflejo del bulto que soy: he de ponerme delante del cuadro, pintado sobre fondo de espejo, para poder verlo, para que el cuadro me resulte visible³⁶. 2) Por el otro, y puesto que no puedo dejar de aparecer en el espacio del cuadro, la frustración siguiente se cifra en la imposibilidad de que mi reflejo se inserte en él como parte de la escena representada.

36. Es un cuadro que, enseñado en catálogo, pierde por razones estructurales más que cualquier otro. Se trata de un cuadro que requiere, en un sentido no trivial, la presencia efectiva del espectador. Su estructura de obra de arte, la manera en la que desestabiliza el triángulo artístico –retomamos esta expresión de Simón Marchán Fiz; recordemos que el triángulo artístico lo forman el actor, el espectador y la obra– es estructuralmente similar a la manera en que lo hace el pasillo de Nauman. Si el pasillo está entre la escultura y la *performance*, el cuadro de Pistoletto está entre el cuadro y la *performance*. Ambos son dispositivos. Ambos son, en cierto modo, instalaciones.

Me es imposible toda complicidad intra-pictórica con el resto de elementos dado que, en virtud de la cerrada coincidencia que impone el espejo, no puedo des-coordinarme (como potencial personaje representado) de la mirada (actual, propia del yo actual que mira el cuadro) de mi reflejo. Ambos – espectador y representación– resultan rigurosamente coincidentes, sin diferencia ni en el espacio ni en el tiempo.

En términos más concretos, la solución de mi ingreso en el cuadro estribaría en hacer que mi reflejo interactuase con el principal de sus objetos, el caballete con lienzo. Así, cabría que yo habilitase el gesto de mi reflejo de tal manera que este pareciera ser un personaje pintado que mira el lienzo sostenido por el caballete, que incluso lo está pintando. Pero para ello habría de desmarcarme de la inevitable y coincidente mirada-hacia-mí de mi reflejo. Habría de conseguir poder mirar, como espectador, el conjunto del cuadro y, *dentro de él*, disponer a mi reflejo-mirando-el-caballete. Tan solo otra persona podría disfrutar de un cuadro en que mi reflejo formara parte del cuadro (parte del *Bildobjekt* global). 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 transcendental* y ello en virtud de la estructura concreta de la facticidad transcendental.

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 uno descoordinarse de su propio reflejo. Aducimos que el problema es *esencial o fenómeno-lógicamente* 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, hace falta un cuerpo, y un cuerpo dotado de una determinada anatomía.

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 y refleja –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 y como hubiéramos querido ya que le damos la espalda al monitor, a un monitor que, presuntamente, nos estaría, por fin, grabando de cara.

Nauman nos obliga, en suma, a no abandonar nuestra posición de *actores* en y de la instalación. No podemos ser espectadores *exentos* y absolutos de la instalación. La instalación, su efecto estético, se cifra, precisamente, en el equilibrio meta-estable de un determinado modo conjugado de ser actor y espectador. Conjugación transida de frustración y que nos sorprende, que no cristaliza donde y como esperaríamos o hubiéramos querido, en orden a nuestro

sentido de acabamiento, de cumplimiento.

Esa excelsa y sorprendentemente sólida definición de la línea de interrelación actor/espectador le da a la obra un cierto volumen, una espesura en el efecto, una meta-estabilidad –habíamos dicho– que involucra partes subjetivas, jirones de vivencia que el dispositivo nos arranca *a contracuerpo* sin nuestro consentimiento, para así añadirlas a la obra. Así se fragua la difícil consistencia de obra en que, más allá de la mera faz física de la instalación, consiste el pasillo.

Más arriba, tratando genéricamente de algunos aspectos del tipo de obra que era el pasillo de Nauman, llegábamos a la conclusión de que la dificultad ontológica de localización de *lo que es o hace* obra en el pasillo de Nauman era, en últimas, 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 poder hacerlos aparecer varias veces), en la relativa indiferencia a nosotros del mundo que la obra abre. Ese *plus* de objetualidad, el pasillo lo gana solidificando esa experiencia y, más concretamente, la posibilidad³⁷ de esa interrelación entre actor y espectador, generando esa positividad de obra que le confiere unidad e

37. Posibilidad enmarcada y que se desplaza como sobre raíles invisibles que van apareciendo a medida que interactuamos y que observamos la limitación y dirección de dicha interacción. Los raíles que la encauzan no son sino los raíles de la propia facticidad transcendental, solo que deformados, alterados o hetero-localizados por obra del genio técnico-artístico de Nauman y su confección del propio dispositivo en que consiste la instalación.

individualidad, y cierta perdurabilidad. La aparente menesterosidad ontológica de la obra, su cuasi-ausencia, su invisibilidad –pues más que “materia” es coparticipación *en/con* el espectador, trenzado de sensaciones, de vivencias sajasadas *a contracuerpo*– se palia merced a la *rigidez* de la experiencia que suscita, a la firmeza de ese trenzado de vivencias.

XII. El recíproco englobamiento real-virtual: un equilibrio meta-estable que hace obra

Aún cuando el monitor refleja la entera escena de pasillo, no hay ni puede haber un mutuo englobamiento entre lo real y lo virtual, sino un género de desfase o, por así decirlo, dos inminencias incompatibles y que se anulan alternativamente. El cuerpo es el meollo de este doble desbordamiento meta-estable, pues tiene la propiedad no solo de ser sujeto, sino también de ser objeto. En realidad, el dispositivo relocaliza y pone a distancia lo que Merleau-Ponty llamaba el quiasmo³⁸ de la corporalidad, su ser, al tiempo, sujeto y objeto, sentiente y sentido. Entre ambas láminas se inserta el mundo.

38. La 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. El primer esbozo de esta obra incompleta lo recogió el editor, Claude Lefort, bajo el título *Lo visible y lo invisible*.

Ahora bien, esta estructura quiasmática admite diferentes modulaciones, según los diversos sentidos fisiológicos, es decir, más allá de ese sentir por antonomasia que se da en el tacto. Así pues, también hay 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 salda y conjuga necesariamente con la posibilidad de ser visto. Esos quiasmos en la fenomenalidad pueden, como señala en ocasiones Merleau-Ponty, retomando intuiciones y ejemplos de Husserl, 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 en inminencia de cumplirse, consistirá más bien en una suerte de balanceo meta-estable.

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, objetivado y “mundanizado” (el término es de Husserl, y tendrá especial fortuna en la obra de su discípulo, Eugen Fink), cae dentro de ese campo visual. Efectivamente, hay una parte de nuestro cuerpo que siempre es vista: un ligero movimiento de ojos, una leve inclinación de la cabeza, hace aparecer el tronco, las piernas. Mayor constancia en la presencia visual tienen nuestros dos brazos (fundamentalmente los antebrazos). En todo caso, estas partes corpóreas acusan una suerte de doble comparecencia: aparecen, inobjetualmente,

en un nivel trascendental-inmanente, vividos por dentro, y aparecen, en continuidad con los objetos, en un nivel objetual-constituido.

Pues bien, Nauman, mediante 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, son estos, por regla general, mucho más complicados en su pliegue, mucho menos patentes (entre otras cosas porque la espalda, para aparecer, requiere del prójimo y/o de un complicado juego de espejos). 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 vuelva mucho más patente de lo habitual.

Todo fenómeno ha de comparecer en el espacio fenomenológico de mi experiencia para ser real. Siendo, dicha experiencia, experiencia encarnada, mi cuerpo obra como una especie de cono de apertura al mundo. Pero también actúa como cierre y localización de la subjetividad que en él *toma cuerpo*. Hallar en un monitor, frente a mí, mi propio cuerpo, y hallarlo *en* el pasillo, me muestra a mí mismo –mejor de lo que cualquier maniobra de auto-objetivación pudiera hacerlo– como parte del mundo, como sujeto en el mundo.

Ahora bien, 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. Ciertamente, pero resulta que eso mismo

también cae inmediatamente *dentro* del espacio de lo filmado. Mi transcendental (en sentido fenomenológico) ver la filmación también está siendo filmado. Hay pues como una doble inminencia de englobamiento de mi cuerpo objeto por mi cuerpo sujeto –y viceversa– que resulta propiamente indecidible. Ninguno de los dos hace ese último ademán definitivo que terminaría por contener al otro. El otro siempre se revuelve disponiéndose a englobar a la instancia primera que creía englobarlo. Este englobamiento indecidible entre lo transcendental y lo objetivo, entre el sujeto y el mundo, se ve mimado, escenificado, en el englobamiento rigurosamente paralelo entre lo real y lo virtual que Nauman pone en juego mediante el dispositivo del pasillo.

Siempre resulta esclarecedor pensar el sentido de lo virtual como indisolublemente vinculado al sintagma “*ser en virtud de*”. Así, 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*. Repetimos aquí la estructura del problema planteado más arriba. ¿Qué es lo que, en última instancia, engloba? El espacio virtual del monitor solo es posible *en virtud* de la experiencia que hago yo mismo del monitor. Ahora bien, 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, nos encontramos con que esa experiencia cae también bajo el dominio de lo que el monitor graba. Acabamos pues por no saber qué instancia contiene a cuál otra. Si lo virtual, a la vivencia real del sujeto, e incluso a la vivencia misma de lo virtual, o si el sujeto

trascendental a lo virtual, pues este es siempre y en última instancia *en virtud del* sujeto, y de su vivencia real del pasillo.

Son todas estas cuestiones que Husserl piensa a fondo. Y lo hace no solo en algunos textos recogidos en el tomo XXIII de *Husserliana*³⁹, dedicado a la fantasía, al recuerdo y la conciencia de imagen, sino incluso en el tomo segundo de *Filosofía Primera*, cuando se hace cuestión de las llamadas “dobles reducciones”. Si Husserl se inclina claramente por la segunda rama de la alternativa que hemos planteado (i.e. “lo virtual es siempre y en última instancia en virtud del sujeto, y de su vivencia real del pasillo”), no por ello deja de pensar hasta el fondo la primera de las ramas (la posibilidad de una inmanencia de la vivencia enteramente absorta en el *Bildobjekt*⁴⁰). Si bien se observa, la clave está en pensar la inminencia de esa extraña rama de la alternativa *como inminencia*, es decir, pensarla en la *concretud* de su no cumplimiento *como no cumplimiento*.

Solamente 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 psicopatología⁴¹ y, para el caso

39. Nombre que recibe la edición de las obras completas de Husserl, coordinada desde el Archivo Husserl de la Universidad Católica de Lovaina.

40. Posibilidad límite vertiginosa y patente, por ejemplo, en el texto nº16 de *Hua* XXIII, aunque también, a decir verdad, en el concepto, absolutamente teratológico de *quasi-epojé*, desarrollado en el segundo tomo de *Filosofía Primera*

41. Cf. fundamentalmente Marc Richir, *Phantasia, Imagination, Affectivité*. Op. cit.

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*” o inmanente en sentido estricto) y sus vivencias (lo vivido, aquí sí entendido en sentido estricto).

Habiendo planteado el problema en sus términos generales, se trata ahora de ver cómo ese mismo problema se sustancia, concretísimamente, en un tipo de relación cruzada de una enorme extrañeza, la que, a la luz del dispositivo del pasillo, existe entre mi delante y mi detrás. La situación es la siguiente: sucede que vivo la extraña experiencia de tener ante mí, por delante de mí, nada más y nada menos que mi espalda, virtual; la imagen de mi espalda tomándole la delantera a mi cuerpo en el espacio real del pasillo. ¿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 indecible: 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 incluso saltar por encima de ambos monitores para así rebasar mi espalda proyectada en uno de ellos. Pues bien, con ello no habré conseguido absolutamente nada, porque siempre quedará eclipsada la experiencia

del rebasamiento. De hecho, no puede ser de otra forma, pues el detrás filmado es mi propio detrás. Así, un adelantamiento en el espacio de lo real se antoja mostrenco y del todo ajeno a la instalación.

Sea como fuere, hay una progresiva transición hacia el espacio de lo virtual. Este 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 una vez más el término de Husserl), y me voy fijando en la imagen que se proyecta en el monitor. De hecho, alcanzar el monitor en el espacio real deja de ser pertinente en la órbita de la mera materialidad real. Tan solo 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* (el objeto real representado, yo mismo, o lo que de mí mismo está grabado por la cámara).

Observamos cómo va cuajando lo que no es otra cosa que una subrepción ontológica en toda regla de lo real por lo virtual. Lo segundo suplantando 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. Esta subrepción se va consolidando poco a poco, de tal suerte que, desentendiéndome de mi presencia o co-presencia directa (me siento, por dentro, real, noto las resistencias musculares que me dicen que efectivamente estoy en el pasillo), busco mi presencia en el espacio

del monitor. Llegado al final del pasillo, es como si mi ontología hubiese basculado hacia lo virtual, cuyo criterio rezaría “*ser es ser en el monitor*”.

De resultas de ello, queda pues extrañamente trastocada la primacía trascendental-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. El vínculo causal de la cinestesia (i.e. el vínculo que existe entre mis sensaciones de movimiento y sus efectos en la imagen del monitor) ha quedado profundamente distorsionado. Con ello quiero decir que la coordinación entre mis sensaciones internas de movimiento (al desplazarme por el pasillo) y la parte objetual de la cinestesia (que Husserl llama, en ocasiones, *Phantom*) ha quedado por entero desleída. La ontología de lo virtual ha englobado a la de lo real, y la ha suplantado.

Así y todo, pervive, claro está, la otra rama de la alternativa, a saber, una rama trascendental fenomenológica que no se deja engullir por la irrealidad de la representación, y que cercena el cumplimiento, siempre en inminencia, de la otra rama, la que acabamos de desplegar, y que es una suerte de secreta componenda de un Genio Maligno que “pusiese toda su industria” en transvasar mi vida vivida, con lo más vivaz de mis sensaciones, al interior de un mero *Bildobjekt*.

En todo caso, que la posibilidad de una absorción de lo transcendental (incluso en su actualidad más

viva) a cargo del *Bildobjekt* no deje nunca de estar 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 que se antoja irrenunciable, y que refulge como renacido. Hay, en efecto, un límite a la subsunción y anegación del sujeto transcendental, un límite que bien podemos llamar “*archifáctico*” siguiendo en esto a Husserl⁴².

En otras palabras, la unidad del cuerpo experienciante es incluso un límite para la producción de efectos virtuales. Es un límite de 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 trascendental fenomenológico, anclado en su archifacticidad, y por inaparente que esta sea, tiene siempre la última palabra. La cuestión está en saber que esa última palabra es nuestra, en no convertirnos en depositarios anónimos de la misma; situación, esta última, que corresponde, precisamente, a lo que Husserl llamaba “*actitud natural*”.

Es interesante observar cómo, en ambas ramas de la alternativa, cambia el ritmo de entrecruzamientos sucesivos que se da entre las apariciones de

42. Sobre este aspecto y otros de la obra de Husserl, puede consultarse con mucho provecho la ya citada introducción de Agustín Serrano de Haro, *Paseo filosófico en Madrid. Introducción a Husserl*. Op. cit. La cuestión de la facticidad transcendental está magníficamente expuesta en el capítulo 6º de la parte 3ª, titulado “Egología encarnada”, pp. 199-212.

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 trascendental, y de un mínimo de actualidad (trascendental) irrenunciable⁴³, empieza contando lo virtual, la imagen *qua* imagen, siendo irrelevante desde el principio que esa imagen “materialmente” se refleje en un monitor que *realmente* está delante de mí.

La “inquietante extrañeza” de esta experiencia late 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, si acercarnos al monitor nos lo muestra cada vez más alejado, 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

43. Y acaso sea, *in fine*, lo que el fenomenólogo francés Michel Henry opondría a la *epojé* hiperbólica preconizada por Marc Richir, o a lo que Henry interpretaría como cierta deriva des-realizante propia de la fenomenología richiriana. “Des-realizante” entendido aquí 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 *efectividad* fenomenológica. Precisamente esa es la vocación del empirismo radical de Husserl (y no constructivista, como el empirismo clásico), y el sentido profundo del “Principio de todos los principios” enunciado en el § 24 de *Ideas I*. Por lo demás, “Michel Henry” o “Marc Richir” no son exactamente 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 corresponder a cada una de esas ramas. Y, por lo demás, el efecto estético del pasillo se cifra en una meta-estabilización de ambas posibilidades, en la sustanciación quasi-unitaria de un parpadeo entre ambas. De ello nos ocuparemos en el último capítulo de este trabajo.

no es otra cosa que lo que estamos viendo... que es a él mismo (reflejado en un monitor)... *Algo* ha de haber, una suerte de *principium* fenomenológico, que rompa ese bucle infinito de continua auto-referencia diferida. He ahí otra forma de nombrar –e incluso de escanciar, de cribar con justeza– la archifacticidad trascendental, la más recóndita de sus pulsaciones. Nada hay más acá de esa archifacticidad trascendental de la carne (no objetualizada aún como cuerpo). Esta obra como el seguro “reductivo” y contra-mundanizante de que tocamos con una facticidad intrínsecamente trascendental, es decir, una facticidad fiada del todo al pre-ser de lo trascendental (como diría Eugen Fink), y que no es en absoluto tributaria de ninguna apercepción mundanizante inadvertidamente anónima.

Describimos aquí uno de los extremos o polos del parpadeo irresuelto en que consiste el efecto estético de la obra de Nauman. Ahora bien, no por ello la experiencia halla quietud en uno de sus polos. De ser así, la obra de Nauman dejaría de funcionar. La relación entre lo real y lo virtual nunca está completamente cerrada. La indecidibilidad relativa a quién esté 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 sin perjuicio de la verdad del *a priori* de correlación. Dicho movimiento tiene, precisamente, la virtud de revelar una instancia trascendental cada vez más profunda y fundamental.

¿Qué se revela en la obra de Nauman? Probablemente hayamos de resignarnos a no poder ofrecer una respuesta clara a esta pregunta. Digamos que el mérito de la obra de Nauman reside en la capacidad de revelar algo en un tramo de experiencia tan sencillo como el recorrido de un pasillo; recorrido complicado, eso sí, con una cámara y dos monitores al fondo. Bien. La obra tiene la inmensa virtud de *objetivizar* y poner a distancia –manifestándolas– experiencias que, en su pliegue íntimo, ya siempre son vividas. Así, por caso, la recurrencia de ese quiasmo o indiferenciación alternativa entre experienciante y experienciado en que consiste el cuerpo, en que consiste toda experiencia corpórea, en que consiste, en suma, toda experiencia.

Lo artístico reside aquí en saber montar un dispositivo que despliegue una posibilidad ya

presente en nuestro cuerpo pero que, ahora máximamente descentrada, conoce una comparecencia *distinta, inaudita, de una inusitada viveza* y, con todo –y en ello reside el virtuosismo de Nauman– más o menos estabilizada. Descubrimos, *a través de la instalación*, lo implicado 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, en suma, literalmente apagados en la experiencia cotidiana, en que toda auto-referencialidad desplazada u objetivada del cuerpo consigo mismo es anti-funcional.

Hay dos obras de Nauman muy extrañas y en 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) —fig. 21—. Estas obras hacen tangible lo que es invisible, nos convocan a que prestemos atención a esos espacios que nuestros movimientos normales ahogan, trituran, evacúan en aras de una mayor efectividad, de un pragmatismo necesario.

De modo análogo, 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 negociando, por vez primera, tramos conductuales que ya habíamos asimilado, hábitos que nos hacen y conforman y a los que ya nos habíamos hecho. En cierto modo nos sugiere Nauman que andemos como anduvimos por vez primera. Dicho en términos husserlianos, nos aboca Nauman a desleír los hábitos adquiridos y volver a abrir en nuestros movimientos el latido primigenio de una *Urstiftung*, de la instauración originaria de dichos hábitos. El dispositivo hace que lo aprendido se nos haya vuelto extraño. Se revela así toda una orla de potencialidades que en los consuetudinarios tramos de espacio y de conciencia de la experiencia normal quedaba en la sombra, pero que no por inadvertida dejaba de contar en el más sencillo de los movimientos. Hay potencia de arte –y potencia estética– en el más banal de los gestos. Eso nos revela Bruce Nauman –entre otras muchas cosas– a través de sus instalaciones.

Para concluir, retomemos una vez más, ahora a la luz de nuestras últimas reflexiones, el problema, ya aludido, de lo que sea aquí, y 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. Al menos en parte. Dicho de otro modo: la parte de espectador que se creía exenta y expectante queda reabsorbida por una sutil posición estructural de actor que, a su vez, necesariamente ha de incluir cierto espectar para funcionar, es decir, para darle impulso a esa proto-unidad que es o hace, aquí, obra de arte. El espectador es aquí, más que en ningún otro caso –y

por lo tanto de modo no trivial— literalmente “carne de obra”.

Con todo, surge una suerte de meta-espectador, una posición estructural de espectador puro que tampoco podemos evacuar. En suma, es como si una obra se hubiera compuesto echando mano de mi vivencia de frustración o desesperación en el pasillo, y que, una vez compuesta, no pudiera entregársela a nadie. En otras palabras, esa casilla vacía del meta-espectador no se satura en simultaneidad performativa. Tan solo podrá ocuparla, después (i.e. no simultáneamente), el yo que sale del pasillo, y que guarda la posibilidad de recordar la experiencia. Digamos pues que el espectador del pasillo de Nauman solo puede ser uno mismo, pero serlo inevitablemente *en diferido*. Todo espectar en directo es parte de la acción, que es parte, a su vez, de la obra.

Casos hay, 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. Así, contemplar la acción grabada en vídeo de *Playing a note on the Violin...* —fig. 3— 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 artístico incluyéndolos, a él y a su tedio, como parte de la obra, y entregando el conjunto —la

síntesis compleja y performativa de acción grabada en vídeo y efecto de tedio sobre el espectador— a una suerte de meta-espectador todavía por llegar y al que tímidamente me voy asomando sin serlo jamás por entero.

Otro tanto 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* —fig. 8—. El espectador que ansía un espectar tranquilo y exento, dirigido a una obra aquietada en que se remansa un mundo otro, recibe en plena cara ese bate de béisbol que Nauman invoca para calificar su arte. Un espectar tranquilo se vuelve imposible.

Ahora bien, donde parece que el triángulo artístico se rompe, en realidad no acontece sino su reubicación. Esta imposibilidad de un espectar exento y tranquilo, junto a la vivencia de frustración que ello genera, se descubren luego como *parte* de la obra. Una parte de mí pasa a ser “madera” de una obra que no es o está donde la esperaba. Con partes de mi sentir que me son arañadas *a contracuerpo* se forja una obra a la altura de cuya síntesis no estamos, una obra que se entrega a un meta-espectador que debiera ser yo mismo, pero para el que, al parecer, no hay holgura ni parsimonia en una conciencia demasiado atormentada por la instalación y necesitada de cierto sosiego para alcanzar a incluir esa vivencia de malestar como hiperbólica parte concrescente de una obra más rica y dinámica.

Una vez más, el triángulo artístico obra-autor-espectador no se rompe: se hibrida y sitúa de modo distinto, de tal suerte que nuevas escansiones me

atraviesan llevándose por delante trizas y jirones de mi carne transcendental hasta depositarlos en uno u otro de los vértices del triángulo artístico. Hablamos pues de “hipérbole” porque ciertas instalaciones de Nauman trastocan los límites pautados entre obra y espectador y destinan mi reacción (ante lo que creía ser la obra) a convertirse en “madera de obra” o “carne de obra”, a ser una parte concrecente más de una síntesis estética, es decir, de una meta-obra a cuya latitud solo por veces –i.e. en parpadeo–, ganada cierta calma y latitud, consigo alzarme. El genio de Nauman reside en saber domesticar la evasiva, en compensar las líneas de fuga, en aislar el desequilibrio *como desequilibrio* y, así, amalgamar obras con vivencias; con vivencias de incomodidad, frustración, tedio e impaciencia; obras, en suma, forjadas *a contracuerpo*.



fig. 1

Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor* [Pasillo grabado en directo en vídeo], 1970. Dimensiones variables (aprox. 365 × 970 × 50 cm). Paneles de yeso, cámara de vídeo, dos monitores de vídeo, grabación de vídeo, y un dispositivo de reproducción de vídeo



fig. 2
Bruce Nauman, *Clown Torture* [La tortura del payaso], 1987. Cuatro canales de vídeo y sonido (dos proyecciones, cuatro monitores), 60'



fig. 3
Negativos de: Bruce Nauman, *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio* [Tocando una nota en el violín mientras camino por el estudio], 1967-68. Película 16mm transferida a vídeo, b/n, sonido, 11'



fig. 4

Bruce Nauman, *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* [Caminar lento en ángulo (El paseo de Beckett)], 1968. Vídeo, b/n, sonido, 60'



fig. 5

Fotogramas de: Bruce Nauman, *Art Make-Up* [Maquillaje del arte], 1967-68. Película 16mm transferida a vídeo, color, sin sonido, 40'



fig. 6

Bruce Nauman, *Green Light Corridor* [Pasillo de luz verde], 1970.
Paneles de yeso y luminaria fluorescente verde. 300 × 1220 × 30,5 cm





fig. 7
Bruce Nauman, *Violent Incident* [Incidente violento],
1983. Video, 12 monitores, color, sonido.



fig. 8
Bruce Nauman, *Good Boy Bad Boy* [Buen chico mal chico],
1985. Video, 2 monitores, color, sonido, 60'



fig. 9
Bruce Nauman, *Walk with Contrapposto*
[Caminar con *contrapposto*], 1968. Video, b/n, sonido, 60'

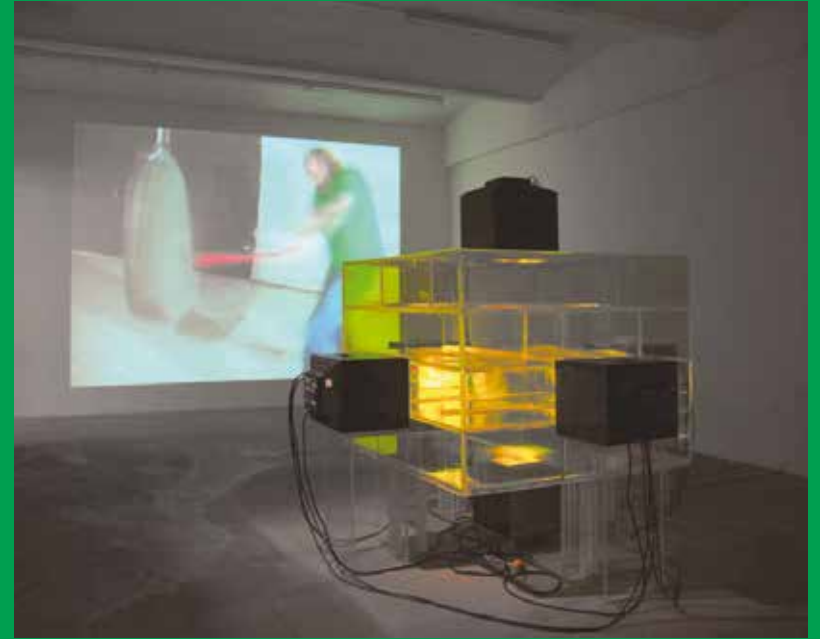


fig. 10

Bruce Nauman, *Rats and Bats (Learned Helplessness in Rats II)*
[Ratas y murciélagos (Indefensión aprendida en ratas II), 1988.
Videoinstalación con laberinto de plexiglás



fig. 11
Bruce Nauman, *Double Steel Cage Piece* [Pieza de doble
jaula de acero], 1974. Acero, 457 × 185 × 330 cm



fig. 12

Bruce Nauman, *Hanging Carousel (George Skins a Fox)* [Carrusel colgante (George despelleja a un zorro)], 1988. Videoinstalación con acero y espuma de poliuretano. ø 518 × 189 cm



fig. 13

Bruce Nauman, *Cones, Cojones* [Conos, cojones], 1973-75. Textos enmarcados y cinta adhesiva sobre el suelo. Los dos marcos: 101.6 × 66 cm. Cinta adhesiva sobre el suelo: dimensiones variables



fig. 14

Bruce Nauman, *Run from Fear, Fun from Rear* [Escapar del miedo / Diversión por detrás], 1972. Tubos de neón. Parte a: 20.3 × 116.8 × 5.7 cm; part b: 18.4 × 113 × 5.7 cm



fig. 15
Bruce Nauman, *The Consummate Mask of Rock* [La consummada máscara de la roca], 1975. Esta pieza textual es tan solo una parte de la instalación, que cuenta también con 16 bloques de piedra caliza repartidos por la sala



fig. 16
Bruce Nauman, *Waxing Hot* [Encerando en caliente], perteneciente a la serie *Eleven Color Photographs* [Once fotografías en color], 1966-67/1970/2007. 51 × 51,4 cm



fig. 17
Bruce Nauman, *Eating My Own Words* [Comiéndome mis palabras], 1967. Fotografía. 50 × 60 cm



fig. 18

Bruce Nauman, *Shit in Your Hat — Head on a Chair*
[Mierda en tu sombrero — Cabeza sobre silla], 1990.
Proyección de vídeo transferido a DVD (color, sonido),
silla de madera y busto de cera. Dimensiones variables



fig. 19
Bruce Nauman, *Hanged Man* [Hombre ahorcado], 1985. Tubos de neón sobre monolito de metal. 140 × 220 × 27 cm



fig. 20
Michelangelo Pistoletto, *Cavallete con tela* [Caballote con lienzo], 1962-75. Serigrafía sobre acero inoxidable. 250 × 125 cm



fig. 21

Bruce Nauman, *A Cast of the Space under My Chair* [Vaciado del espacio que hay bajo mi silla], 1965-68. Cemento. 45 × 39 × 37 cm



Produce
Brumaria A.C.
director
Darío Corbeira
Editor de la colección
Jorge Miñano
Editor
Hugo López-Castrillo
Jorge Miñano
Diseño
Jorge Miñano

Título
A contracuerpo.
Bruce Nauman y la fenomenología
Autor
Pablo Posada Varela
ISBN
978-84-945382-5-4
Depósito legal
M-23598-2016
Impenta
Truyol, Madrid
primera edición:
diciembre 2016

Brumaria A.C.
Calle Santa Isabel 28, 3º 2
28012-Madrid, España
www.brumaria.net
brumaria@brumaria.net

Brumaria no se responsabiliza de los contenidos de los textos firmados por sus autores. Apoyamos explícitamente la cultura del copyleft. Los textos firmados por Brumaria y sus editores pueden ser reproducidos libremente citando el origen. Dejamos en manos de cada autor la decisión última respecto a la cesión de sus derechos respectivos.