

PROTESTA Y RESISTENCIA: ANÁLISIS DE ALGUNAS OBRAS DE MIGUEL ÁNGEL ROJAS Y ELÍAS ADASME

PROTEST AND RESISTANCE: AN ANALYSIS ABOUT SOME WORKS BY MIGUEL ÁNGEL ROJAS Y ELÍAS ADASME

JUAN ANTONIO SUSTAITA ARANDA
Universidad de Guanajuato, México
yootro@hotmail.com

Recepción: 2 de septiembre de 2018 • Aceptación: 20 de septiembre de 2018

RESUMEN

El objetivo principal de este artículo es reflexionar en torno a algunas obras de Miguel Ángel Rojas y Elías Adasme, importantes artistas latinoamericanos en cuya obra se halla una fuerte crítica social y política. En la obra de esos artistas el cuerpo funciona como un dispositivo narrativo que produce un corto circuito en el horizonte de las narrativas oficiales. El punto de partida teórico para el análisis de las obras es el término “text/il”, acuñado por Roland Barthes.

Palabras clave: text/il, arte, política.

ABSTRACT

The main objective of this article is to think about some works of art by Miguel Angel Rojas and Elias Adasme. They are outstanding Latin-American artists whose works represent an astonishing social and political claim. In these works the human body can be thought as a narrative device that is able to generate a shortcut in official narratives horizon. The theorist point of departure for the analysis of the works is the term “text/il”, coined by Roland Barthes.

Keywords: text/il, art, politics.

1. CARNE Y POLÍTICA: EL TEXT/IL

Es en la *Historia de la sexualidad* donde Foucault plantea un análisis del poder político que, opuesto al tradicional —cuyas características serían la asimetría, la verticalidad y el sentido descendente— es tomado como una práctica en estructura de red que se desarrolla en diversas direcciones y múltiples sentidos. Por pequeña e insignificante que pareciera, cada acción sirve a la conformación de grandes estrategias de poder. De este modo, se puede ser sujeto-partícipe del poder en un doble sentido: por un lado, como sujeto de la acción, en calidad de actor y, por el otro, sujeto en el sentido de hallarse sujeto, aprisionado. Ser sujeto y estar sujeto. Tener un cuerpo, ser un cuerpo, sitúa al sujeto en la red de poder, en su construcción. Podemos entender que los artistas que aquí serán analizados han buscado, con sus obras, participar en el tejido (es decir, en el texto), en la construcción del discurso no oficial ni institucional de un cuerpo, el suyo, situado en regímenes de un control excesivo.

Con el fin de entender la práctica artística situada en el cuerpo, me parece necesario traer a colación el término “text/il”. Debe quedar clara la diferencia entre textil y text/il, y su relación con el texto y el cuerpo. Aquél hace referencia al tejido de fibras que puede servir como vestido, cuyo fin es cubrir el cuerpo, mientras que el text/il, término acuñado por Jane Blocker con fundamento en la obra de Roland Barthes, es una metáfora referente al texto como tejido, que nos permite pensar el vestido, lo que cubre al cuerpo, como texto. Frente a la envoltura del vestido, el discurso como envoltura corporal —como su determinación—, la auto-escritura text/il implicaría la participación del individuo, en nuestro caso el artista, en la reconstrucción de un cuerpo (su cuerpo) donde lo discursivo y lo real son mezclados por el poder. Encontramos la práctica text/il, como acto de afirmación individual, en *Persecución infinita* de Louise Bourgeois (2000), obra en la que parte del cuerpo de

una mujer asoma de un bulto esférico de tela azul. Buscando escapar, desgarrar y remienda el tejido provocando un efecto similar en su cuerpo. El remiendo con aguja e hilo tendría una connotación de escritura, de modo que, al estar rehaciendo el discurso sobre su cuerpo, la mujer estaría por fin participando en su construcción discursivo/corporal. En *Locura total* de Günter Brus (1968), la analogía de tejido y discurso se mantiene, pues lo que buscaría al abrir la tela de la camisa y después la piel, es desgarrar el discurso que lo encubre. Nagiko, en *El libro de cabecera* (Peter Greenaway, 1996), al atravesar el vapor contra el espejo en busca de su propio cuerpo, el vapor mismo detentaría el simbolismo del discurso ajeno, que se interpone en el deseo de percibir su cuerpo verdadero. La destrucción del vapor, destrucción por la palabra, podría tomarse como una escritura personal que le conduce a su cuerpo.

La combinación de la piel y el texto, que sustenta la metáfora “text/il”, nos permite entender la agresiva acción del cuerpo en contra de la envoltura como una violencia cuyo objetivo es el discurso que lo aprisiona, como ocurre con *Locura total* de Brus. De tal suerte, el cuerpo confinado en el cuerpo (cuerpo discursivo impuesto por la dimensión institucional) podría ser pensado como un cuerpo falso. La lucha por la palabra, que es lucha por el discurso (por el texto) en un marco de enfrentamiento “text/il” nos permite entender el cuerpo text/ilizado como una envoltura discursiva que lo aprisiona.

Pedro Cruz Sánchez encuentra que, en ninguna otra época como la contemporánea,

[...] se ha asistido a una reivindicación tan generalizada y consciente de la experiencia corporal. Tanto es así que si, en algún momento de la historia se puede hablar de un *tiempo del cuerpo*, éste no es otro que el presente, que el de un marco de producción e interpretación como el posmoderno, en el que la multiplicación y propagación de los mass-media ha provocado que se genere una

situación de *ubicuidad del cuerpo*, de exposición permanente de lo corporal ante nuestros ojos (Cruz, 2004: 9).

Con respecto a la importancia del cuerpo en el arte contemporáneo, Tracey Warr considera que

[...] los artistas de performances han luchado por demostrar que el cuerpo representado posee un lenguaje propio y que este lenguaje corporal, como otros sistemas semánticos, es inestable. En comparación con el lenguaje verbal o el simbolismo visual las ‘partes del discurso’ del lenguaje corporal son relativamente imprecisas (Jones, 2000: 13).

Y destaca la flexibilidad e inflexibilidad del cuerpo como lenguaje, algo que ha sido explotado por el arte del cuerpo. La obra sería verdadera, como afirma el autor, en tanto sea capaz de presentar; si representa siempre es falsa. De lo cual podemos entender que el arte, el arte verdadero, existe gracias a la dimensión de presentación de la obra. En este análisis, podrá entenderse, se trata de la presentación del cuerpo.

A ello se debe que bien avanzada la segunda mitad del siglo pasado, justamente en la década de los movimientos juveniles mundiales, el cuerpo empezaría a ser usado como un “lenguaje artístico” (*art language*) por los artistas plásticos. Esta herencia se pone de manifiesto en los regímenes dictatoriales sudamericanos en la década de los 1970 y 1980. Pere Salabert da buena cuenta de ello en su libro *Pintura anémica, cuerpo suculento*. Buscando restablecer la relación entre el individuo y el mundo externo, en un trabajo que en la mayoría de los casos resultó contestatario, artistas como Joseph Beuys, Yayoi Kusama, Vito Acconci, Carolee Schneemann, Hanna Wilke y Jo Spence le impusieron al cuerpo una función egocéntrica y egotista: se buscó la sustitución de los lienzos, las páginas y las conferencias por el propio cuerpo del artista.

Para habitar el mundo, afirma Francesca Alfano, es necesario un cuerpo (Alfano, 2003). Por ello, si se quiere estar en el mundo, si se ansía participar en su producción, es requisito indispensable hacerse con un cuerpo. Ese sería el objetivo principal del arte corporal: apropiarse del cuerpo propio, el negado, el confiscado por el poder institucional. Un cuerpo “psicológico, anatómico, orgánico, un cuerpo que cambia con los eventos, con las acciones, con los comportamientos” (Alfano, 2003: 17).

2. PROTESTA Y RESISTENCIA

Nunca como en nuestros días, ni siquiera en los años posteriores al movimiento de 1968, fue más acuciosa en México la pregunta por la relación arte-protesta-resistencia. ¿Qué significan estos tres términos?

La protesta puede muy bien ser pensada desde un texto ya clásico que, no por ello, pierde su vigencia para explicar al sujeto contemporáneo. En *El hombre rebelde*, Albert Camus define al rebelde como aquél que insatisfecho por un orden de cosas que le resulta insoportable e intolerable, se atreve a decir no. El “no” es la partícula seminal de su discurso y su performatividad. Cansado de asentir en todo momento y accionar de acuerdo a la lógica impuesta por la dominación y la explotación, su primer no, su protesta, parece una bomba. Es rebelde el hombre que protesta. Él es el máximo enemigo de los dominadores y explotadores.

En su estudio sobre lo inmundo, Jean Clair recuerda que la abyección, que etimológicamente significa rechazo, tiene dos acepciones, aquello que el cuerpo arroja, y, por otro lado, el rechazo de la norma, es decir, la protesta. En la historia del arte del siglo XX quienes primero reaccionaron contra los cánones del arte académico fueron los fauvistas, esos salvajes que decidieron no aceptar los colores miméticos. Luego vendrían los que iban a rechazar la forma, los cubistas y los futuristas. En

esos años, principios del siglo XX, mucho había de militancia política en el ejercicio artístico. Debido a ello, cada movimiento iba acompañado de un “manifiesto”, que era, en cierto modo, la recuperación del Manifiesto del Partido Comunista de 1848. El artista se pensaba como un militante político y veía su práctica artística como un movimiento de avanzada, una vanguardia.

Picasso, que fue un anarquista reconocido, se valió del cubismo sintético en su etapa de collage, para protestar contra la guerra y la violencia, logrando una simbiosis de arte y crítica política que ha sido poco estudiada, sobre todo en México, país en el que se ha buscado por todos los medios desvincular las escuelas superiores de arte del contexto político que las rodea. Justo por ello, este Simposio es de una gran trascendencia en el pensamiento del arte en contexto.

Quienes se situaron de pleno en la protesta, al punto que ésta fue la médula del movimiento, son los dadaístas. Una protesta salvaje, que mediante su rudeza y acidez buscaba oponerse a las barbaridades de la Gran Guerra, dio como resultado obras que, sistemáticamente, buscaron la destrucción del arte, lo anti-artístico. La protesta y el rechazo en contra del arte devenían norma, categoría estética. La verdadera obra artística, se entendió, es lo que consigue destruir la noción de obra tradicional, así como la guerra destruía el mundo conocido hasta entonces. Esto, en cierto modo, era un reflejo de lo que veían como producto de la guerra: la destrucción de todo lo que hasta entonces había sido objeto de apología: la civilización, el derecho, las fronteras, la inteligencia, el canon, la dignidad humana y la vida.

La protesta puede, muy bien, ser instantánea. Sale uno a la calle y participa en una marcha multitudinaria. Sin embargo, al día siguiente es el mismo ciudadano funcional al sistema contra el cual vociferó unas horas antes. El resistir, como lo indica el RAE, implica “tolerar, aguantar o sufrir”, pero también “combatir”; de lo que concluimos que la resistencia podría

entenderse como el “aguante en el combate”, la persistencia en la lucha y el enfrentamiento.

En el arte, se encuentra la mayor muestra de resistencia en el combate, también en la Gran Guerra. La mayoría de los jóvenes artistas franceses y alemanes se vieron forzados a participar durante varios años en las trincheras, ese sistema de guerra estacionaria diseñada por von Falkenhayn. Allí se encontraba la muerte, el horror y la locura. Franz Marc perdió la vida y muchos artistas más sufrieron severas heridas. Walter Gropius sobrevivió gracias a su resistencia. Como resultado sublimado de las trincheras tenemos la Escuela Bauhaus, un movimiento institucionalizado que resistió a los embates del nacionalismo alemán, atrincherado en el binomio arte-política. Un tercer movimiento, esta vez austriaco, el Accionismo Vienés, expuso, actualizándola, la relación protesta-resistencia. Artistas como Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler llevaron la protesta y la resistencia a un nivel superior, al utilizar sus propios cuerpos como obra cuyo rasgo característico es una violencia transgresora y ritual. Como se puede ver, las más valiosas aportación en el terreno donde confluyen el arte, la protesta y la resistencia han sido brindadas por la cultura germana, en Suiza (Zurich) y Alemania (Weimar) y Austria (Viena).

3. CUERPO, POLÍTICA Y REGÍMENES ESCÓPICOS. DISOLUCIÓN

Del 26 de octubre de 2012 al 11 de marzo de 2013, se presentó en el Museo Reina Sofía la exposición *Perder la forma humana. Un imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Las obras aquí presentadas son ante todo una protesta, manifestación bélica de la anomalía política que ha elegido el cuerpo como territorio límite donde se construye el poder, algo que en el ámbito teórico fue postulado por Michel Foucault en diversas obras.

De la pléyade de artistas participantes en la exposición y de la gran variedad de estrategias artísticas presentadas, he elegido a dos creadores: Elías Adasme, chileno, con la serie “Intervenciones” (1979), una obra de carácter cartográfico, y a Miguel Ángel Rojas, con la serie “Mogador” (1979). En obras como *Intervención corporal de un espacio público*, *Intervención corporal de un espacio privado*, *Intervención corporal de una geografía íntima*, *Intervención corporal por una esperanza*, Elías Adasme plantea y desarrolla un ejercicio cartográfico que, con recursos poéticos (analogía y metáfora) inter-conecta la dimensión corporal del artista con el cuerpo de la nación, representado en un mapa territorial. Cartografía política-carnal.

Chile es una estrecha franja que discurre por el pacífico a lo largo de 8,000 kilómetros. País de marcados contrastes sociales y culturales: Pinochet y Neruda. Matices necrofilicos y biofilicos, en términos frommianos, dan cuenta de una realidad que fue atroz durante el régimen castrense de Pinochet de 1973 a 1990, 17 años.

En *Intervención corporal de un espacio público* semidesnudo, colgado por los pies de un poste, el cuerpo del artista da cuenta de un trastorno y perturbación del territorio chileno. El alargamiento de los brazos, que le brinda una mayor extensión corporal, lo asemeja al dispositivo cartográfico. Incómoda, alarmante, insoportable, muy semejante a los antiguos castigos rituales, este Jesucristo sin cruz, con la cabeza apuntando hacia la tierra y no al cielo, se exhibe en un estrategia simbólica que le permite manifestar la injusticia de un país mediante la presentación de su propio cuerpo. Al tratarse de un espacio público la economía visual de la galería es superada mediante la incorporación fortuita y repentina de la obra. Justo por ello, la intervención adquiere un carácter más crítico y político que la obra atrapada en el palacio de marfil que sigue siendo la galería artística.

En *Intervención corporal de un espacio privado* el artista presenta la misma obra, cuya única diferencia aparece enunciada en el título. Se trata del paso del espacio público al privado. Si en la primera obra la intervención buscaba construir al transeúnte como espectador fortuito, de una obra cuya cualidad mayor es la denuncia política, la intervención en el espacio privado replantea las cosas. Es notable la aparición de la privacidad en los estudios sobre arte contemporáneo, rasgo que ha ido creciendo para dar cuenta de una mayor preocupación por los aspectos personales y autobiográficos del artista, lo que representa una redimensionalización del individuo contemporáneo. La queja sigue presente en una obra que sigue confiando en el aspecto performático del cuerpo y en su capacidad mimética para jugar con el territorio geográfico.

El paso de la analogía a la metáfora es tal vez el rasgo más importante en *Intervención corporal de una geografía íntima*, obra en la que el cuerpo y el mapa, como lo menciona Borges en “Del rigor en la ciencia”, ocupan el mismo lugar. Adasme ha decidido, aquí, renunciar a la analogía para aventurarse en la reunión de categorías imposibles, la carne y el símbolo. Un mapa carnal, y una carne cartografiada. Metáfora poderosa que da cuenta de un territorio introyectado en la propia carne. La protesta deja de ser discursiva para encarnarse en el artista. La misma raja de las nalgas de Adasme se incorpora como un trazo cartográfico más.

Por último, en *Intervención corporal por una esperanza*, Adasme recurre a una estrategia semiótica de transustanciación de signos que, mediante la conmutación pendular, consigue la incorporación en su cuerpo de un signo cartográfico, simbólico (Chile, el nombre del país) mediante la tachadura en el mapa. Lo que parece un simple juego semiótico tiene, sin embargo, implicaciones muy profundas. Estaría presente un juego pendular que lleva los contenidos del mapa a la carne y, viceversa, de la carne al mapa: como en la obra anterior, cartografía

del cuerpo y encarnación del mapa. El pecho, con todos los simbolismos que soporta, pasión, voluntad, empuje y corazón, se ve trasladado al mapa para infundir vida al pedazo de papel.

En esta obra intervencionista de carácter eminentemente político, Adasme brinda el espectáculo de un cuerpo íntegro, exhibido como totalidad con el fin de apuntar a la analogía y la metáfora del territorio nacional chileno.

Por el contrario, con la serie “Mogador” (1979), Miguel Ángel Rojas nos entrega un cuerpo fragmentado. De cara al despliegue escópico en la obra del artista chileno, que da cuenta de la escena, el artista colombiano juega con la visión imposible, improbable y enigmática de lo obscuro.

Se trata de fotografías efectuadas en teatros de cine que, en esos años, presentaban un deterioro notable, por lo que servían para encuentros homosexuales aleatorios y anónimos. El artista documentaba esos encuentros apasionados y azarosos sin otra luz que la proveniente de la pantalla de cine. Erotismo a flashazos: revelación del placer de la carne y de la carne de los deseos reprimidos. Erotismo enigmático y siniestro. La mirada necesariamente clandestina de Miguel Ángel Rojas, registra la relampagueante aparición de una escena siniestra. Luz y oscuridad, a un tiempo, esculpen un deseo que se alimenta de cuerpos de forma instantánea. Se ve lo que no debe mirarse.

La reducción permitida por el flashazo existencial de la escena, una imagen furtiva por fuerza, construye al espectador como voyeur sublimado, cuerpo convertido en pura mirada, cual debe ser. Las condiciones tanto formales como temáticas, lo reducido y fragmentado tanto como la marginal, abonan a la construcción de un espectador vital, a-crítico, situado en un espacio donde, se supone, no debería estar. Lo convierte en cómplice y, en cierto modo, ejecutor de la escena fulgurante e imposible, puñalada a la facultad de mirar de la moral burguesa. ✘

REFERENCIAS

- Alfano, M. (2003). *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. Milano: Skira.
- Cruz, P. (2004). *La vigilia del cuerpo: arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia: Tabularum.
- Jones, A. (Ed.) (2006). *El cuerpo del artista*. Hong Kong: Phaidon.