

DERRELICTOS

JULIÁN RODRÍGUEZ

Este texto es parte del trabajo de laboratorio realizado en el blog <http://julianrodriguez.clubcultura.com>

Traction

Viernes en el Domus Artium de Salamanca. Una exposición dedicada a los cincuenta años de la Documenta de Kassel (de entre todos los documentos y obras expuestas, una por encima de todas: *Felix in Exile*, la película de “dibujos animados” del surafricano William Kentridge). La instalación, la película *Il Mondo non é un panorama*, de Masbedo y Houellebecq. Los dibujos y pinturas de Paloma Pájaro (*Quédate, día feliz*).

Y en otra sala, las videoinstalaciones de Darren Almond (Wigan, 1971), uno de los famosos *Young British Artists*. “El tiempo, el concepto de duración, la melancolía y la noción de memoria histórica pública y privada, son los ejes sobre los cuales se desarrolla su trabajo.” El artista más joven de los mostrados en la ya famosa *Sensation* (Royal Academy of Arts, 1997), donde los Saatchi dieron el espaldarazo a los Hirst, Emin, etc., y éstos comenzaron a conquistar los mercados internacionales.

If I Had You, una, según destacan los organizadores, “poética y monumental” videoinstalación de 2004 seleccionada para los Premios Turner, ocupa la sala principal de esta antigua cárcel. En las pantallas de vídeo gigantes, sobre las demás, la imagen de su abuela, quien dio origen a este pieza: “*If I Had You* comienza cuando visité a mi abuela hace unos años. Ella estaba en el hospital y al verme me confundió con mi abuelo. Ese fue el punto de partida de la pieza”. Retórica, una pieza demasiado retórica. Y “blanda”. Con pocas de las virtudes de los mejores trabajos de Almond, y con todos sus defectos. Un intimismo, paradójicamente, grandilocuente. El exceso por el exceso. Como si el artista hubiera acabado por creer que realmente, a su manera, él es, como se ha dicho, uno de los nuevos herederos de, precisamente, Turner. Una pieza en la que ha trabajado al mismo tiempo que en sus nuevas y, sí, turnerianas series fotográficas: vacíos paisajes románticos en gran formato.

Pero Almond ha firmado una de las mejores videoinstalaciones del cambio de siglo: *Traction*, de 1999 (la mejor época de su autor, la que va de *A Real Time Piece*, de 1995, cuando se dio a conocer, a *Schacta*, de 2001, que quizá, ya veremos en el futuro, representa su canto del cisne).

Las tres pantallas de *Traction* sí contienen esa noción de *memoria histórica pública y privada*. Y de un modo sutil: Almond pregunta a su padre, a quien vemos en la pantalla 1, en un primerísimo plano (mientras en silencio, escuchando en otra habitación, incluso llorando, es proyectada en la pantalla 2 la madre), por sus heridas y cicatrices. Las cicatrices y heridas de un *simple* obrero; desde la infancia y hasta el presente. En la pantalla 3, una máquina excava la tierra a cámara lenta (y en blanco y negro, al contrario que los “retratos” de sus padres).

Reproduzco aquí tres fragmentos de esa conversación (en la que, aunque se le escucha, nunca se ve, y esto no es baladía, al artista; sólo a su padre).

Primer fragmento:

-Entonces, ¿recuerdas la primera vez que viste tu propia sangre?

-Bueno, la primera fue cuando fui a nadar con mi tío Billy, Billy Almond.

-Sí, ¿el grande y gordo?

-No.

-¿No?

-El que está muerto.

-Ah, vale.

-Y nos llevó a Hunter´s Hill, ya sabes, donde está la cantera, donde tú...

-Ajá.

-A mí y a nuestro Melvyn nos llevó a aprender a nadar un día, con flotadores en los brazos y la cintura. Fuimos allí un día de verano, el tío Billy se zambulle y empieza a presumir de cómo nada y nos deja chapoteando por ahí. Sólo llevaba en el agua... qué... cinco minutos al menos, cuando me abrí el dedo gordo del pie contra una puta roca.

-¿Qué? ¿Le diste una patada?

-Sí, ya sabes. Como estábamos pataleando, hice así con el pie y me abrí el dedo gordo con el golpe. Así que tuvo que... Nos llevó a casa para explicarle a mi padre lo que había pasado.

-¿Así que no aprendiste a nadar?

-No, hasta que los colegas me tiraron al canal unos después y entonces tuve que aprender.

Segundo fragmento (después de que el padre hable de sus piernas rotas en accidentes de trabajo, injertos, operaciones...):

-Tienes una placa de metal en el brazo y también te falta un trozo de pulgar.

-Bueno, eso fue... Se me había olvidado. Una sierra circular en el trabajo. Trabajando tarde, una noche, haciendo, tenía que acabar un trabajo. La sierra no tenía dispositivo de protección, me incliné para coger un trozo de madera cuando sin más hice... ¡puf! Creí que había saltado un trozo de madera y me había pegado en la mano. Bueno, ni me preocupé, y simplemente cogí otro trozo y... joder... toda la madera estaba roja... Y miré para abajo pensé ¡Jesús!... El pulgar me estaba... sangrando a chorros. Así que bajé y por suerte había... un chico allí. Bueno, no trabajaba con nosotros, simplemente llegó del otro lado de la calle, Tony Gerald, que había hecho algo de primeros auxilios. Así que me vendó y me llevó al hospital.

-Mmmm.

-Me llevaron al hospital... Me miraron y el médico dijo: “¿No recogiste el trozo de pulgar?”, y yo dije: “Joder, no tenía ninguna intención de buscar un trozo de pulgar con la sangre saliendo de esa forma... Con serrín por todas partes... No voy a hurgar entre el serrín de mierda buscando la punta de mi pulgar...”. Pero resulta que me había cortado el pulgar por el medio... no a través.

Tercer fragmento:

-¿En qué parte de tu cuerpo estamos?

-Mmmm... Bueno, ya has llegado a las costillas. Me he roto unas cuantas costillas. Y me han dado unos puntos en los ojos por las cadenas que se han soltado en el trabajo.

-¿Puntos en los ojos?

-Por aquí.

-Ah, vale.

-Bueno, no en el ojo, con las cadenas, tú lo sabes: has trabajado en Ainscoughs. Cuando cargamos algo con al eslinga...

-Sí.

-A veces, si las sujetas de un gancho a otro, a veces, una de las cadenas... Y te pega en la cabeza. Tienes que ser rápido y agacharte cuando va hacia ti.

Algunas historias de John Baldessari

En ocasiones, me dedico a estudiar o investigar sobre asuntos de muy distinto interés como si me fuera la vida en ello, obsesivamente. Hasta que consigo saber lo máximo posible, es decir, lo suficiente, lo que está a mi alcance, sobre ese asunto. O hasta que el estudio me desvía hacia otros temas que, de pronto, también necesito rastrear. Entonces, comienzo otra vez. Burlándome de mí mismo, llamo a esos períodos compulsivos que se bifurcan en nuevos períodos compulsivos, seminarios. “Seminarios Rodríguez”, dice alguno de mis amigos entre risas, como si hablara de una de esas antiguas tiendas de saldos. Seminarios a los que asiste sólo un alumno, yo mismo, y que tratan de temas muy diversos: el escritor Horace Walpole y sus notas sobre la pintura inglesa, la carrera del futbolista Mario Kempes, el fotógrafo André Kertész y sus migraciones, la historia de la isla de Malta, la aviación hasta la Segunda Guerra Mundial, las teorías de Panofsky acerca de la

obra de Durero... (*Unas vacaciones baratas en la miseria de los demás* nació de algunas otras obsesiones.)

Desde hace unas semanas, tras una visita a la exposición que organizó el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en torno a la colección Herbert, vengo pensando en el trabajo que ha desarrollado durante las últimas décadas el artista norteamericano John Baldessari, que este año cumple setenta y cinco. Y también, debido a una de esas tontas *variaciones rodríguez*, en quiénes podrían ser sus *equivalentes* literarios (si es que existen). Finalmente, después de hacer algo así como una quiniela (tal vez ningún acierto), he anotado únicamente tres nombres: Richard Brautigan, Manuel Puig y Alexander Trocchi.

Hay más de un nexo entre la obra de estos escritores, y no me refiero sólo a *lo contracultural*, y la de Baldessari: abordan problemas similares y, muchas veces, de un modo parecido (aunque las disciplinas sean distintas). Sin embargo, la posición del artista de National City es central en el arte desde hace cuarenta años, y la de Brautigan, Puig y Trocchi, respecto a la literatura del mismo período, *excéntrica*. (Saque cada cual sus propias conclusiones.) Un poema de Brautigan, que trata en parte de la recepción de sus novelas, dice en sus últimos versos: “Los críticos son tan conservadores como los especuladores en piedras preciosas, / las quieren todas talladas”.

Como parte de mis “investigaciones” he visto estos días *Some Stories* (1990), de Peter Kirby, un vídeo de media hora en el que se demuestra una vez más qué difícil es establecer categorías sobre el trabajo de Baldessari, que ha sido etiquetado como arte conceptual pero que escapa a los dogmas habituales del mundo del arte.

El 2 de noviembre de 1962 Thelonious Monk grabó el disco *Monk's Dream* en los Estudios Columbia de Nueva York. Años después, Peter Keepnews, un prestigioso crítico de jazz, entrevistó para *Jazz Papers* a dos músicos de aquella sesión, el bajista John Ore y el baterista Frankie Dunlop. Ambos recordaban que “the first great jazz composer after Duke Ellington” fue invitado por el propio Ellington a tocar con su orquesta en el Festival de Newport. Monk interpretó *Monk's Dream*, con arreglos de Billy Strayhorn, y alcanzó uno de sus mayores éxitos. Mientras sucedía aquello, y como él mismo ha contado, John Baldessari conducía en dirección a San Diego. El programa de jazz de Martin Williams empezó puntual con un tema de Erroll Garner “para calentar el ambiente”, aunque se trataba de una pieza melancólica, *nebulosa*: “Misty”. Luego emitieron un par de anuncios y Martin Williams presentó a los músicos que acompañarían a Monk y a Ellington.

En ese momento, Baldessari acaba de pasar de los treinta y está a punto de convertirse en un artista reconocido en toda la Costa Oeste. Una de sus primeras fotografías muestra a una modelo en bañador sobre las rocas de una playa. Es una foto vulgar, sin nada que la haga especialmente atractiva. El Club de Cámaras de National City había contratado a la chica ese mismo día. Un club de cámaras, un club de fotógrafos aficionados, era algo importante allí. Uno podía ensayar con diferentes equipos y conocer el trabajo de los viejos maestros a través de los álbumes que se guardaban en las vitrinas del club. El de National City estaba en un sótano de la calle principal, junto a la tienda de helados de Art Siodmak. No hace falta decirlo: todo tenía un aire hopperiano, como si nada se hubiese construido a partir de la Depresión. De hecho, en el centro de National City sucedió así, y, aún hoy, hay que salir a las afueras para encontrarse grandes bungalows y chalets pintados de rosa palo. En junio, el club convocaba su concurso anual y decenas de fotógrafos corrían de un lado para otro buscando *el motivo* como si fueran Cézanne en Saint-Victoire... No está de más recordar ahora a Paul Cézanne: es el artista favorito de Baldessari durante esos años. Copia cuadros suyos que luego regala a la familia o que adornan todas las habitaciones de la casa. Tiempo después, alguien preguntó a Baldessari por qué había dejado la pintura para usar no ya fotografías suyas, sino imágenes sacadas de periódicos y revistas. “No tenía público”, contestó. “Mi único público eran otros artistas. Bueno, tampoco quiero hacer una montaña de eso. Además, otra razón fue que me trasladé de San Diego a una ciudad más grande, Los Ángeles, y dejé de operar con ese lenguaje. Era como escribir en sánscrito en un mundo que habla inglés. Pensé que le estaba hablando a la pared, así que decidí que, ya que no tenía un público que respondiese, por qué no hablar en inglés, por qué no hablar claro. Bueno, pues de ese modo empecé a usar fotografías de periódicos y revistas. Ese procedimiento parecía cristalino”. En 1966, Baldessari tomó un lienzo

blanco y en el centro escribió con grandes letras de acrílico negro *Pure Beauty*, belleza pura. Algunos creyeron ver en ese ejercicio una reacción contra la opulencia y el idealismo demasiado grandilocuente en ocasiones de algunos creadores cercanos al Land Art y al Pop Art. Baldessari asegura que sólo era una forma irónica de abrazar la Belleza. De todos modos, ese fue su último cuadro en sentido estricto.

El artista que conducía hacia San Diego en 1962 prendió fuego a sus primeras obras y dejó que *Pure Beauty* abriera una nueva época. Pasó algún tiempo en Nueva York, discutiendo cada noche con jóvenes como Joseph Kosuth, Lawrence Weiner o Mel Bochner sobre el arte con el que debían “comprometerse” todos. Allí estaba también Robert Smithson, que moriría pocos años después: su *Spiral Jetty*, una enorme espiral de tierra y piedras construida sobre el Gran Lago Salado, es la obra emblemática de ese momento. Su temprana muerte, como la de Jackson Pollock o James Dean, su actividad frenética, y esa visión que combina pensamiento y poesía en su obra, lo convirtieron en uno de los mitos del arte contemporáneo. Pero Baldessari era un hombre mucho más “sencillo”. Con el tiempo dejaron de asociarlo a aquellos artistas de Nueva York y lo emparejaron con su amigo Edward Rusha, al que muchos llaman todavía “el pintor de Los Ángeles”. Baldessari y Rusha tienen muchas cosas en común, pero ambos están muy lejos de esa banalidad a veces consustancial al arte pop californiano con la que a veces se les asocia. A los dos les gusta la Cultura Popular, pero *van más allá*. Me gusta imaginar que la respuesta a toda esa confusión crítica, o entomológica, es el mural circular que Rusha pintó para la Biblioteca Pública de Miami: *Words Without Thoughts Never To Heaven Go*, las palabras sin pensamientos nunca van al cielo.

Entre 1972 y 1973 Baldessari realizó dos de sus obras fundamentales, *A Different Kind of Order: The Thelonious Monk Story* y *A New Sense of Order: The Art Teacher's Story*, que tratan de la creación y de la percepción del arte. Suponen una parábola sobre la naturaleza de la actividad artística y, de alguna manera, están dedicadas al público en general, no a un público de expertos, de artistas. Los fotogramas de películas conocidas, las imágenes de la televisión, las fotos publicitarias, algunos textos divulgativos, o incluso chistes, son fácilmente reconocibles para el espectador. Este *patchwork* es una suerte de paisaje contemporáneo. La misma anécdota que se cuenta sobre Monk, y que da título a esa obra, es una historia de todos, como una leyenda urbana: sucedió en muchas partes y a mucha gente. Baldessari la cuenta para hablarnos de la existencia de un tipo de orden diferente al que estamos acostumbrados. Quiere decir también que no todo ha de ser versiones de Cézanne. “Hay una historia sobre Thelonious Monk dando vueltas por su apartamento y torciendo todos los cuadros colgados en la pared. Era una idea para enseñar a su mujer una clase de orden diferente. Cuando ella veía los cuadros ladeados, los enderezaba. Y cuando Monk la veía enderezándolos, los torcía. Hasta que llegó un día en que su mujer los dejó torcidos en la pared.” La Historia del Profesor de Arte es igualmente ilustrativa: “Un amigo mío que enseñaba pintura tenía a sus estudiantes levantados sobre un pie (frente al caballete) mientras pintaban. Creía que si el estudiante estaba físicamente desequilibrado emergería de su obra un nuevo sentido del orden”.

Thomas Lawson, en un texto clave, nos da otras pistas sobre las intenciones de Baldessari: en algún momento de 1971 éste fue a visitar a un amigo suyo que impartía clases de dibujo en Los Ángeles. Su amigo no se encontraba en aquel momento en el aula y Baldessari estuvo allí unos diez minutos, fingiendo esperarle. Minutos después, el profesor volvió al aula acompañado de un dibujante de la policía experto en realizar bocetos de sospechosos a partir de las indicaciones, por lo general imprecisas, de los testigos. El profesor pidió a sus alumnos que describiesen al extraño que acababa de irse y el policía lo dibujó. Después, Baldessari volvió y se hizo fotografiar en una postura parecida a la del dibujo. La pieza definitiva nos proporciona, por tanto, unas representaciones del artista que resultan engañosas en distinto grado. Y se suscitan varias preguntas, unas sobre la veracidad, ¿cuál de las imágenes es más creíble y cuál de las técnicas representativas resulta más fiable?, y otras sobre la “imagen” de cualquier artista, ¿quién es ese interlocutor?, ¿qué es: un delincuente, un transeúnte inocente, un estafador, un profesor? Esta pieza, *Dibujo policial*, es una demostración escéptica e irónica de las limitaciones del arte realizada de tal manera que cuestiona, a la vez que afirma, el lugar que ocupa el arte dentro de nuestra cultura.

El Baldessari de los 80 fue el maestro de toda una generación de creadores “apropiacionistas” como Barbara Krüger, Jenny Holzer, Matt Mullican... Su utilización de imágenes reconocibles o sus mensajes irónicos se convirtieron en marca. Muchos de sus coetáneos se extrañaron de su influencia sobre los jóvenes: no es un artista que se tome las cosas demasiado en serio, argüían. Incluso se le achacaban sus bromas sobre el mundo del arte, sus anécdotas *vulgares* (luego tan imitadas por Richard Prince). Los críticos, en cambio, no dudaron en considerarlo un escéptico.

Había olvidado señalar algo que ahora, al escribir la palabra “escéptico”, me parece importante: a Baldessari le influyeron mucho los grabados de Francisco de Goya. Aunque la obra del español encierra más *tragedia*, al norteamericano le interesó esa ironía que algunos han rastreado hasta Gracián, Quevedo o Cervantes. En todo caso, habría que añadir un último párrafo para cerrar esta *historia*:

Jankélévitch recuerda cómo Kierkegaard intentaba superar los conceptos de ironía que habían desarrollado primero Sócrates y luego los románticos alemanes. Aunque Kierkegaard acabó aceptando diversos grados, la colocó también en el estadio estético, considerando que la ironía no sólo es disimulo, sino, sobre todo, duda.

Alexander Trocchi en mi portátil

Una tarde muerta. Una tarde entre dos trabajos *alimenticios*. En una oficina extraña, en mudanza. Una oficina casi vacía. Sólo un ordenador y un teléfono. Y varios botes de pintura abiertos. El suelo, de madera recién barnizada, está cubierto por un gran plástico lleno de motas blancas.

Mientras espero a que llegue un paquete (mañana es sábado, no hay reparto, y necesitaré el contenido de ese paquete), sólo tengo para entretenerme, ya sin los pintores, que, como han dicho hace un rato, cierran el chiringuito por hoy, ya sin el vecino que se emborrachó el otro día y comenzó a golpear desde su ventana el aparato de aire acondicionado, que hoy, claro, no funciona, este ordenador y una nota vieja sobre una película no tan vieja. El disco duro, casi vacío. Los archivos, en el maxtor portátil o, los ligeros, en el pendrive.

Salimos el sábado de viaje. Y este ordenador ya no es mío: acabo de venderlo para comprar otro.

Voy borrando los últimos documentos que guardo en él. Quedan dos carpetas. Una está dedicada a un amigo muerto. Con un juego de dedos sobre el ratón inalámbrico, desaparece. No quiero leer su contenido.

Abro la otra carpeta: “Varios”, se titula.

Hay dos notas y varios borradores de artículos, incluso tres copias de facturas.

Leo la primera nota, que trata de un viaje entre Mérida y Astorga, primero en autobús y luego en tren. Es una nota al pie, podría decirse. Eso que en el periodismo de hoy llaman “despiece”; o texto de apoyo; o destacado. Depende de quien hable.

Recuerdo que en Astorga hacía frío. Un frío como no había pasado en mucho tiempo. Recuerdo el hotel, recuerdo la colcha de la cama. Recuerdo el libro que llevaba en el bolso de viaje, recuerdo el traje del recepcionista. Recuerdo el color de los azulejos del cuarto de baño, parecidos a los de nuestra primera casa en Cáceres (yo los odiaba).

Luego leo la segunda la nota. Cierro la carpeta. Pero vuelvo a abrirla antes de lanzarla a la papelera del ciberespacio (lo siento, sé que no es la palabra exacta, pero me gusta esta palabra). La releo. Vuelvo a escribir sobre ella. Tacho. Corrijo.

Al llegar a casa (sin el paquete, por cierto), veo de nuevo la película sobre la que escribí antaño.

Una película nacida de un libro de Alexander Trocchi, sobre el que (vuelvo a copiar casi la misma frase del párrafo anterior) ya escribí al comienzo de este diario. *El joven Adán* se titula el libro; *Young Adam* (así, sin traducir), la película.

Trocchi nació en 1925 y murió en 1984. "Más que nada, un yonqui escocés", como llegó a definirse él mismo -relató su adicción a la heroína en forma de falso diario en *El libro de Caín*, de 1961-. Todavía hoy, eso que llaman escritor *secreto*. Firmó sus novelas, que incluso fueron quemadas públicamente en Gran Bretaña por "obscenas", con varios seudónimos (Frances Lengel, Carmencita de las Lunas, Frank Harris...); formó parte, al instalarse en Estados Unidos después de vivir en París, de la Generación Beat, junto a sus amigos Allen Ginsberg o William Burroughs; fue editor de numerosas publicaciones pornográficas; colaboró con la Internacional Situacionista gracias a sus contactos con Asger Jorn; y, tras su regreso a Gran Bretaña, trabajó como profesor de escultura en la prestigiosa escuela de arte de Saint Martin... Escritores como Samuel Beckett, Charles Bukowski, Jean Genet, Eugene Ionesco, Norman Mailer o Jean Paul Sartre se confesaron lectores y seguidores de sus libros.

Trocchi, sin embargo, repito, sigue siendo un escritor *secreto*. Como si la mitología que lo rodea hubiera ocultado la calidad y el interés de su obra, siempre "intensa", y siempre, también, de una verosimilitud que raya en la crueldad. Sus novelas tratan de la pasión por la vida y de su sinsentido, y reflejan con una precisión entre hiperrealista y onírica una realidad que ningún otro escritor británico de su generación, con la excepción de algunos "jóvenes airados", supo retratar.

El joven Adán es, sobre todo, una buena novela de pasiones y deseos por satisfacer, y su versión cinematográfica tiene la calidad suficiente como para no echar de menos el original del que parte. Está bien ambientada y protagonizada tanto por un puñado de buenos actores como por -y éste es uno de los mayores aciertos de su director- los canales de Escocia y las barcas que antes los surcaban, repletas de carbón e historias (perdonad el tópico) tan negras como él.

El joven Adán (novela): 1957. Autor: Alexander Trocchi (disponible en Editorial Numa).

Young Adam (película): 2003. Director y guionista: David Mackenzie. Intérpretes: Ewan McGregor, Peter Mullan, Tilda Swinton, Emily Mortimer. Música: David Byrne.