

The Electric Return of Revenge

Por PSJM

Publicado en contraindicaciones.net el 21 de abril de 2010.

(www.antonialowy.com) (www.woodeson.uk) (www.lobearart.eu)



THIS EXHIBITION FEATURE VERY DANGEROUS WORK, IF YOU CHOOSE TO ENTER YOU DO SO ENTIRELY AT YOUR OWN RISK AND ANYTHING THAT HAPPENS TO YOU IS BASICALLY YOUR PROBLEM, THIS IS NOT A JOKE.



Una de las exposiciones más sugerentes de la escena berlinesa está teniendo lugar en LoBe, espacio 'non-profit' enclavado en el barrio de Wedding. Este vecindario turco está despuntando como nueva zona de pequeñas galerías emergentes, junto a otras ya consolidadas, como Max Hetzler, que se han mudado aquí ocupando grandes naves, recuerdo de las monumentales salas del Chelsea neoyorkino. LoBe, que comenzó su andadura en febrero de 2010, es un proyecto interesado en la ética y política de la hospitalidad a través de una serie de residencias y proyectos que exploran de qué forma la relación entre anfitrión e invitado puede influir en la producción artística. Se trata de conectar dos centros vitales del arte contemporáneo como Londres y Berlín, con un programa de residencias en el que artistas británicos viven y trabajan con artistas residentes en la capital alemana. "The Electric Return of Revenge" es el resultado de una de estas experiencias. La perfecta conjunción espacial, formal y conceptual entre los trabajos de Antonia Low y Ben Woodeson. (<https://vimeo.com/11098898>)

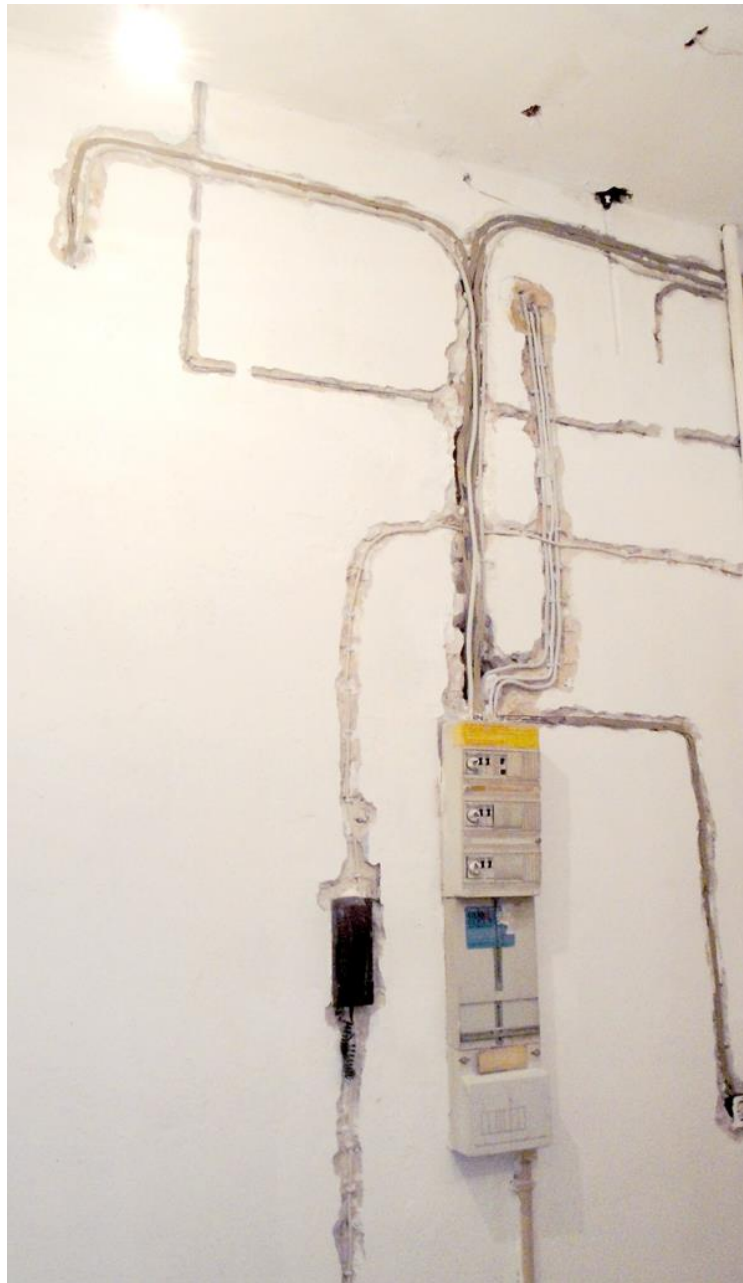
La era postindustrial es para Ulrich Beck el tiempo de la 'sociedad del riesgo'. Esta fase de la modernidad que Beck bautiza como 'modernidad reflexiva' se caracteriza primordialmente por tres procesos en marcha: globalización, individualización e 'inseguridad fabricada'. La 'ley de la producción social de peligros y daños físicos' acumula, en estómagos y mares, residuos de la superproducción tóxica, muchas veces invisible, pero siempre letal. En una sociedad donde "la mejora del bienestar y el aumento de sus amenazas se condicionan mutuamente" (1), el individuo contemporáneo, desregularizado, obligatoriamente libre e inseguro, sufre una frágil existencia golpeada por intensas contradicciones psicológicas. Lipovetsky señala que "en realidad lo que caracteriza el espíritu de la época no es tanto un 'carpe diem' como la inquietud ante un porvenir lleno de incertidumbres y riesgos [...].

Naturalmente, la fiebre consumista de satisfacciones inmediatas y las aspiraciones lúdico-hedonistas no han desaparecido en absoluto, por el contrario, son más desenfrenadas que nunca, pero están envueltas en un halo de temores e inquietudes" (2). En la misma línea de análisis, Bauman asegura que "los sufrimientos humanos más comunes en la actualidad suelen producirse a causa del exceso de 'posibilidades' más que del exceso de 'prohibiciones'" (3). Y es esta responsabilidad sobre la integridad física del 'yo' la que se pone a trabajar, una vez se accede a la instalación que Low y Woodeson han creado para LoBe. Al visitante se le insta a que firme el documento "Informed consent for access to the works on display in the LoBe exhibition and injury liability release form", encabezado con: "THIS EXHIBITION FEATURE VERY DANGEROUS WORK, IF YOU CHOOSE TO ENTER YOU DO SO ENTIRELY AT YOUR OWN RISK AND ANYTHING THAT HAPPENS TO YOU IS BASICALLY YOUR PROBLEM, THIS IS NOT A JOKE". La lista de peligros incluye: resbalones, tropiezos, asfixia, electrocución, cortes, impactos en la cabeza con riesgo de trauma, y la menos dañina pero molesta mancha de pintura roja en ropa y cuerpo. El documento se extiende en varios párrafos aterrorizando al espectador con la implacable frialdad del lenguaje legal. Y en ese mismo tiempo de lectura, cuatro cables de acero, hasta el momento inertes sobre el suelo de la sala, se activan con estruendoso movimiento mecánico, atacando los pies del incauto espectador. La amenaza se hace realidad. Si firmas, te expones al peligro del arte.



Sin embargo, las intervenciones de Low y Woodeson se mueven más bien en el ámbito de lo sutil, desplegando mecanismos de delicada belleza, aquella que se desprende de la cotidianidad funcional. Sin duda nos encontramos ante un arte fenomenológico, "a space to move into" que proclamara Donald Judd (4), una experiencia donde el espacio arquitectónico y el cuerpo humano se relacionan conceptual y psicológicamente. Antonia Low ejecuta una labor quirúrgica en las paredes del edificio dejando al descubierto sus estructuras eléctricas. Diferentes

generaciones de cables se revelan en un ejercicio de dibujo arqueológico que recorre los muros de LoBe. Cada cable es cortado en algún punto para desvelar su material e indicar su historia productiva, al tiempo que se hace patente el peligro de electrocución. Low delimita estos 'puntos calientes' atornillando placas de metacrilato transparente, elementos que simultáneamente cumplen la función de protección y la de un 'marco visual' que deviene señalización poética del peligro. Este estudio arqueológico, esencialmente poético, deja al descubierto las 'venas' del edificio, los hilos conductores de su potencia energética.



La metáfora del edificio como cuerpo humano, que tan agudamente estudiara Juan Antonio Ramírez (5), se encuentra latente al encuentro tanto de las rozas de Low como de las 'heridas' causadas en las paredes del edificio, fruto de las violentas convulsiones mecánicas de las herramientas y materiales de Woodeson. Una especie de fatal identificación con la arquitectura revuelve tu estómago. La

experiencia del minimalismo, que huye de la contemplación para centrarse en los movimientos del espectador y su relación fenomenológica con el espacio, claro antecedente de la 'estética relacional', es aquí traspasada por la frustración, por la tensión entre deseo y falta. El público debe moverse, 'relacionarse' con el espacio más allá de la actitud contemplativa, pero el temor se lo impide. De alguna forma el espacio teatral minimalista es recuperado en la obra de Low y Woodeson para ser posteriormente rechazado, dotando a sus intervenciones del contenido más visceral: el miedo; miedo que te obliga a observar las piezas detrás de la barrera, miedo que de alguna forma te devuelve al terreno de la pintura.



En "Arte y Objetualidad" el formalismo purista de Michael Fried, arremete contra las prácticas de finales de los 60: "Los conceptos de cualidad y valor –y, en la medida en que estos son centrales al arte, el concepto de arte mismo– solo son significantes, o totalmente significantes, 'dentro' de las artes individuales. Lo que se sitúa 'entre' las artes es teatro" (6). Rosalind Krauss señala que "lo que para Fried distingue a la escultura del teatro es el concepto de tiempo. Una extensión de la temporalidad, la inserción de la experiencia temporal de la escultura en el tiempo real, convierte a las artes plásticas en una modalidad del teatro" (7). Con las piezas electromecánicas de Woodeson asistimos a pequeñas pero intensas representaciones dramáticas que toman la transformación de la materia y el espacio como argumento, y donde "el significado del móvil es el de una especie de actor"

(8). Las 'esculturas peligrosas' de "Health & Safety Violation Series" que Ben Woodeson ha venido mostrando en el Reino Unido se componen de piezas como 33.000 bolas de acero dispuestas en el suelo de la sala, cables automáticos que hacen tropezar, aparatos asfixiantes, vallas electrificadas, o desafiantes cables de acero y pesos metálicos giratorios.



Olivia Reynolds, muy acertada al comisariar el proyecto, mantuvo una charla con los artistas el domingo (!) 18 de abril, donde el mismo Ben describía su obra como un ataque a la institución, en su pura materialidad. Comprendiendo la institución a la manera en que lo hace Pierre Bourdieu (9) y su teoría de los 'campos' autónomos, la artista y teórica Andrea Fraser, segunda generación de lo que ella misma y Benjamin H.D. Buchloh han acuñado como 'crítica institucional', estudia el campo artístico: "Desde 1969, una concepción de la 'institución arte' comienza a emerger incluyendo no solo el museo, ni sólo incluso los espacios de producción, distribución, y recepción de arte, sino el completo campo del arte como un universo social" (10). Si bien es cierto que, entre los padres de esta tendencia derivada del arte conceptual, tendríamos, con Hans Haake, un entender la institución como relaciones sociales (y políticas), encontramos en Daniel Buren, y también en Michael Asher, un trabajo mucho más ceñido al espacio físico institucional. Low y Woodeson cargan la fisicidad de un contenido 'psicoemocional', que por fuerza se debe relacionar con lo político-social. "La institución está dentro de nosotros

mismos", asegura Andreas Fraser (11), aunando el psicoanálisis lacaniano con la foucaultiana idea de biopoder, la interiorización ideológica en los psico-cuerpos humanos. Las obras de Low y Woodeson son la expresión estética de una sociedad que basa sus instrumentos de dominación en la dispensación de placer y terror. Eros y Tanatos, como control.



"The Electric Return of Revenge" plantea una violencia dual que se pone en acción a través de la plástica y la palabra. El documento que te recibe en la entrada representa un claro ejemplo de 'violencia simbólica'. Como dijera Zizek, "el lenguaje mismo, el medio por antonomasia de la no-violencia, del mutuo reconocimiento [de diálogo], implica violencia incondicional" [...] "Como Hegel sabía muy bien, hay algo violento en la misma simbolización de una cosa, que iguala su mortificación" (12). Anticipando de palabra la posibilidad de una experiencia estética de posibles consecuencias traumáticas, Antonia Low y Ben Woodeson cubren sin fisuras los diferentes tiempos y espacios (físicos y mentales) de la exposición. Sin duda una cita indispensable para todos aquellos que penséis acudir estos días a la Gallery Weekend Berlín (30 abril-2 mayo).

LoBe
London Berlin Art Kunst
17 abril - 2 mayo 2010
Scherer Strasse, 7
13347 Berlin

NOTAS

- (1) BECK, Ulrich, "La democracia y sus enemigos", Paidós, Barcelona, 2000, p. 41. Ver también: BECK, Ulrich, "La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad", Paidós, Barcelona. 1994
- (2) LIPOVETSKY, Gilles, "Los tiempos hipermodernos", Anagrama, Barcelona, 2006, p. 75.
- (3) BAUMAN, Zygmunt, "Vida de consumo", Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2007, p. 130. Bauman se basa aquí en argumentos que Alain Ehrenberg expone en "La fatiga de ser uno mismo: Depresión y sociedad" (Buenos Aires, Nueva Visión, 2000).
- (4) JUDD, Donald, "Specific Objects", Arts Yearbook 8, 1965. Online: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>
- (5) RAMÍREZ, Juan Antonio, "Edificios-cuerpo", Siruela, Madrid, 2003.
- (6) FRIED, Michael, "Art and Objecthood", Artforum V, 1967, p. 31.
- (7) KRAUSS, Rosalind E., "Ballets mecánicos: luz, movimiento, teatro" en "Pasajes de la escultura moderna", Akal, Madrid, 2002, p. 203.
- (8) Ibid., p. 216.
- (9) BOURDIEU, Pierre, "The Field of Cultural Production", Polity, Cambridge, 1993.
- (10) FRASER, Andrea, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique" en WELCHMAN, John C. (ed), "Institutional Critique and After", JRP/Ringier, Zurich, 2006, p. 129.
- (11) Ibid., p. 131.
- (12) ZIZEK, Slavoj, "Violence", Profile Books, London, 2009, p. 52 y 55.) La violencia conceptual transmitida por "300 toneladas" de Santiago Sierra, que informa del peligro de derrumbe al que se expone la sala, y la amenaza visual de las máquinas de Arnaldo Morales, serían también buenos ejemplos ambos tipos de 'psicoarte de riesgo': el del lenguaje y el de la imagen, respectivamente.