

LA CAMA COMO VEHÍCULO DE DESNUDEZ HACIA LA PASIÓN Y LA MUERTE

CRISTINA HIDALGO JAÉN*

EL ARTE CONTEMPORÁNEO, SOBRE TODO DESDE la década de los ochenta hasta la actualidad, ha sido partícipe de numerosas incursiones en discursos que abordan el amor, el sexo, la pasión y la muerte, incluyendo en este último caso la muerte del propio autor de la obra, y son también numerosos los elementos y códigos de representación que se han utilizado para establecer dichos discursos. En el presente artículo se relacionan tres obras-intervenciones concretas de tres artistas diferentes dentro un marco temporal muy próximo las unas de las otras en el contexto de las artes recientes, tres fases de un mismo viaje que parte de la pasión erótica y desemboca en la muerte tras una enfermedad que se enfrenta a la censura, al paciente silenciado y al cuerpo efímero y que reflexiona sobre la identidad mediante la sustitución de este cuerpo por su propia huella.

Un objeto cotidiano (en las sociedades desarrolladas), se convierte en lugar de experiencia de ese viaje, un espacio que desvela sueños, deseos, pasiones, miedos e intimidades, en ocasiones censuradas, ya sea por la sociedad o por el propio individuo: se trata de la cama. Tres obras, tres camas, que en este contexto funcionan, citando a Foucault, como «heterotopías que se podrían llamar de desviación: aquellas en las que se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida»¹. Para completar esta travesía de la pasión y la muerte se incluyen algunos versos del libro *Feliz humo*, de Javier Codesal, que estructuran la trama de estas tres obras.

* Universidad de Zaragoza.

¹ FOUCAULT, M., «Des espaces autres (1967), Hétérotopies», en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, conférence au Cercle d'études architecturales, 1967, pp. 46-49. «des hétérotopies qu'on pourrait appeler de déviation: celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée».

Partimos de un relato visual homo-erótico que intenta atrapar la lectura del espectador a través de la presencia de la ausencia. Se trata de *Sin título* (1991) [fig. 1], del artista americano (cubano de nacimiento) Félix González-Torres (1957-1996), un proyecto fotográfico en el que el artista coloca la imagen en blanco y negro de una cama vacía en diferentes vayas publicitarias de diversas calles de Manhattan. La cama representada guarda aún la huella reciente de la presencia humana, latente en las sábanas arrugadas y las marcas de las cabezas en las dos almohadas que aparecen, ambas, apuntando en la misma dirección. La cama se presenta como un cuerpo de texto en el que las arrugas, que crean ritmos orográficos idénticos a ambos lados de la misma, aparecen como líneas que ocultan vestigios de una escritura corporal, como si el artista hubiera querido borrar su autoría. Podríamos hablar de «Sábanas / sin nada más que algodón / pero con el poder absoluto / del juez»².

Se nos presenta una imagen que, a través de su polisemia, alimenta la capacidad discursiva del espectador que, como mediador, elabora múltiples narrativas posibles de acuerdo, o no, con su propia experiencia; sus relaciones amorosas, sus momentos de placer y descanso e incluso cualquier vínculo con la enfermedad. Aunque la única polisemia que habita en la pieza no es la visual, sino la semántica, y esto es común en las tres obras que aquí se muestran, hablamos de la pluralidad de significado de un concepto también común en las tres: la pasión. Así, el filósofo español Eugenio Trías nos habla de la parte contraria a la exaltación emocional del individuo:

Y eso que padece o sufre es, ni más ni menos, la pasión. Respecto a ella, el sujeto sería efecto y resultado del poder de la pasión, o consecuencia de un entrecruzamiento de distintas fuerzas pasionales. Esta determinación fenomenológica efectuada a partir del propio lenguaje corriente nos da la segunda ruta semántica del término, ya que pasión connota padecimiento y sufrimiento³.

Precisamente González-Torres nos habla, entre otras cosas, del sufrimiento y el padecimiento por la enfermedad que llevó a su compañero sentimental a la muerte, este murió a causa del sida en el año que da título a la obra. El artista moriría cinco años más tarde a causa de la misma enfermedad. La cama, una

² CODESAL, J., *Feliz humo*, Cáceres, Periférica, 2009, p. 12. Este libro contiene un único poema dividido en tres tiempos: el del hospital, el del crematorio y el de la ausencia. Javier Codesal ha estado también comprometido con la temática homosexual y la enfermedad en la producción artística contemporánea.

³ TRÍAS, E., *Tratado de la pasión*, Barcelona, Debolsillo / Filosofía, 2006, p. 37.



1. Félix González Torres. Sin título (1991).
Cortesía del Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAG.

vez «publicitada» se convierte en espacio político entre lo público y lo privado, la libertad y la censura de una enfermedad ligada al sexo homosexual y a la muerte. Así lo cuenta el propio González-Torres: «La agenda de alguien ha sido promulgada para definir lo “público” y lo “privado”. Estamos hablando realmente sobre la propiedad privada porque ya no hay un espacio privado. Nuestros deseos íntimos, sueños, están gobernados e interceptados por la esfera pública»⁴.

Desconocemos si la imagen que González-Torres muestra al público se trata de su cama compartida y privada o la de un hotel, pues, aunque la experiencia; la del dormir, la de la reflexión, la sexual, la del dolor, sea íntima, únicamente compartida por su pareja, el espacio se convertiría (en el segundo caso) en otro tipo de heterotopía en la que «uno entra con su coche y con su amante y donde la sexualidad ilegal se encuentra a la vez absolutamente resguardada y absolutamente oculta, separada, y sin embargo dejada al aire libre»⁵. El lugar que ahora ocupa esa cama reproducida 24 veces es totalmente visible, rompiendo con esa tendencia latente a la ocultación de la problemática de la enfermedad, que se reproduce como la propia imagen, la cual queda descontextualizada y desprovista de información explícita, lo que, precisamente, se convirtió en uno de los grandes problemas del sida cuando se empezaron a detectar aumentos de contagios a principios de los años ochenta en España. La enfermedad supone un aislamiento o separación del ser humano con la sociedad, con lo público. Paradójicamente el artista Félix González-Torres muestra la representación de su más íntima identidad en la calle, siendo esta el mayor espacio social, el más gigantesco escaparate de lo que escapa de lo privado.

En 1992, la artista catalana Eulàlia Valllosera (1963), presenta su proyecto titulado *Bandages (Vendajes)*, *performance* en la que la artista se desnuda por partida doble. Un juego de luces y sombras que representa la intimidad, la enfermedad o la autoexploración del cuerpo. En primer lugar, es la artista la que

⁴ GONZÁLEZ-TORRES, F., y SPECTOR, N., *Félix González-Torres*, Galicia y Nueva York, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, en asociación con el Centro Galego de Arte Contemporánea, Galicia y el Solomon R. Guggenheim Museum, 1996, p. 25: «Someone's agenda has been enacted to define “public” and “private”. We're really talking about private property because there is no private space anymore. Our intimate desires, fantasies, dreams are ruled and intercepted by the public sphere».

⁵ FOUCAULT, M., «Des espaces autres (1967), Hétérotopies», *op. cit.*, «on entre avec sa voiture et avec sa maîtresse et où la sexualité illégale se trouve à la fois absolument abritée et absolument cachée, tenue à l'écart, sans être cependant laissée à l'air libre».

realiza la acción, transportando una cama de hospital que circula por unos raíles provisionales y que contiene un proyector que va mostrando al espectador un *travelling* blanco sobre la pared, interrumpido por la aparición de una figura humana, un cuerpo completamente desnudo y que, dependiendo de la posición del proyector (decisión de la *performer*) aparece parcialmente mutilado. Poco a poco iremos descubriendo en esos 14'51" de duración, que el cuerpo que va apareciendo corresponde al de la artista. Para dar fin a la *performance*, Valldosera para la cama y ella misma se funde con su imagen proyectada, tocando su propia sombra filmada en la proyección.

«Si el poder se expresa a través de lo sólido y duro, la artista prefiere los enunciados evanescentes, figuras situadas al borde de la evaporación»⁶. También prefiere adoptar una posición más terrenal e íntima, bajar al suelo y adoptar una mirada que rebote al mismo nivel que el espectador. En esta segunda fase del viaje, no solo la naturaleza de la cama se transforma, sino también su posición con respecto a la difusión del mensaje. La cama, en este caso perteneciente a un lugar público, el hospital, cuenta una historia privada que, dependiendo de los movimientos de la proyección, va alterando la expresión corporal del cuerpo proyectado, el cual puede representar la ensoñación, el amor, el deseo, la enfermedad o la muerte. La artista acompaña la *performance* de una frase que, a modo de epílogo, pone en antecedente a un espectador que será testigo del acto creativo como extensión del propio cuerpo: «Los gritos, gestos, esos movimientos mecánicos que nos produce el dolor físico, son con frecuencia indistinguibles de aquellos provocados por el placer»⁷.

El territorio de esta *performance* se presenta como salón de actos con tres escenarios diferentes, en primer lugar la artista que conduce la mirada, posterior a ella la pantalla (pared) donde, a modo de espejo, vemos visible aquello que sabemos que no puede estar presente, el cuerpo de la artista, su duplicidad, que anula su identidad. Nosotros nos encontramos frente a todo ello, «entre el cuerpo y la arquitectura, entre lo íntimo y lo privado, entre la luz y la sombra, los objetos y su reflejo»⁸: «Una nota al pie de la cama / explica de dónde proceden / los caminos de sangre que confluyen en el plano / de las sábanas / Por aquellas raíces aún asciende algo de luz / alimento que aborrece lo abierto / y solo se concede por vasos finos»⁹.

⁶ SAN MARTÍN, F. J., «El cuerpo recuerda (Eulàlia Valldosera)», *Arte y Parte*, 31 (2001), p. 89.

⁷ Información cedida por la artista en la ficha técnica de la *performance*.

⁸ SAN MARTÍN, F. J., «El cuerpo...», *op. cit.*, p. 88.

⁹ CODESAL, J., *Feliz...*, *op. cit.* p. 17.

Valldozera ha desarrollado y sigue desarrollando de manera insistente en su trabajo conceptos centrados en el cuerpo de la mujer, lo doméstico y su cotidianidad, lo íntimo y lo colectivo y, sobre todo, el concepto de *pérdida*, cuestionando así a otro de los significados del término *pasión*: la inacción. La artista deja atrás, no solo en esta obra sino en la mayoría de sus proyectos, la pasividad de lo objetual mediante las instalaciones y *performances* en las que, de vez en cuando, también el espectador participa de manera directa. La pérdida del objeto contemplativo que «no deja de ser un desecho de un proceso mental que empieza con una energía que se va perdiendo y acaba en un punto muerto que es la obra»¹⁰.

La artista trabaja también lo social a partir de lo femenino, bien como una Eulàlia artista, o como una Eulàlia enfermera, que participa dentro del hospital realizando las actividades rutinarias a la sombra de un médico que, en la historia del imaginario colectivo, corresponde con una figura masculina. La imagen de la enfermera ha estado vinculada también a ese imaginario con lo erótico y lo sexual.

La tercera cama corresponde a un lecho orgánico, una plataforma de base octogonal colocada a gran altura en el tronco de uno de los árboles del parque circundante del Gemeentemuseum de Arnhem (Holanda) conformando de este modo un nido humano. El artista cordobés Pepe Espaliú (1955-1993), le da precisamente ese nombre a la obra: *El Nido*¹¹ (1993), al cual durante ocho días ascendía sin ningún tipo de protección para realizar la misma acción: el artista giraba sobre el tronco ocho veces y al finalizar cada una de las vueltas se quitaba una de las ocho prendas que llevaba puestas hasta quedarse completamente desnudo. Al igual que las aves, Espaliú iba construyendo ese espacio vital, ese nido que también es una cama animal que ahora pasa a ser humana, gracias a los residuos, sus propios desechos que lo convierten en un ser, doblemente abierto al público, mediante una desnudez física y emocional. El artista se recorre a sí mismo en una búsqueda de la desposesión y entendemos que, como dice Alfonso del Río Almagro, «ante la imposibilidad de la pulsión por alcanzar el objeto de identificación, la circularidad podría ser entendida como metáfora del continuo fluir del deseo»¹².

¹⁰ BARRO, D., «El leve resplandor de lo opaco», *Arte y Parte*, 18 (1998-1999), p. 19.

¹¹ Espaliú fue seleccionado en el festival de arte de Sonsbeek para realizar la *performance*, el verano de 1993.

¹² DEL RÍO ALMAGRO, A., *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, Delegación de Cultura, Fundación Provincial

La *performance* en el exterior del museo acerca al espectador a una doble actividad voyeurística, en primer lugar, por el hecho de tener que espiar desde la ventana, como si de una pantalla de hiperrealidad se tratase y, en segundo lugar, por tratarse del espacio «parque», lugar donde, es sabido, de manera esporádica es utilizado como lugar clandestino para encuentros íntimos homosexuales¹³. Podríamos decir que Espaliú busca una mirada furtiva en la que depositar su crudo mensaje, la *performance* finalizaría con un cartel en el tronco del árbol escrito y depositado por el propio artista, en el que se podía leer: «AIDS is around» (*El sida está alrededor*). Pepe Espaliú moriría a causa de dicha enfermedad meses más tarde, el 2 de noviembre de 1993. Casi un año antes el artista declara en el diario *El País*:

Un día ese rumor de arriba se hace más intenso. Un insistente ruido ensordece tus oídos... Están perforando un pozo que, desde la superficie, avanza poco a poco en profundidad, atravesando la quietud de la *topera*. Desde ese rumor oyes que lo llaman «sida»¹⁴.

Espaliú se expone en la plataforma de madera tal cual vino al mundo para anunciar que se marchaba de él, para denunciar esa ocultación hacia una realidad que, en aquella época, yacía en las camas de muchos hogares y, sobre todo, nos alerta de un futuro que es solo carne y putrefacción, saliendo de ese pozo donde durante mucho tiempo ocultó sin pisar el suelo, una verdad incómoda. «La vinculación entre sexo y muerte, y su conexión con la homosexualidad en el caso de estas obras de Pepe Espaliú se debe a la negación que las represivas instituciones sociales llevan a cabo de dicha inclinación sexual»¹⁵. El artista muestra un nido en el que aspira a lo espiritual, al encuentro con el placer de habitar en su cuerpo y de asumir una enfermedad, no como enemiga, sino como compañera que revela su identidad en el goce carnal y en la propia muerte:

de Artes Plásticas Rafael Botí, 2000, p. 129. Copio la cita completa: «... Desde este punto de vista, estaríamos hablando no de un cuerpo sólido y orgánico, sino de un cuerpo pulsional que quedaría definido en la destrucción de los propios límites corporales, mostrándonos que aquello que de él sale, no solo son flujos, sino deseos inatrapables».

¹³ Espaliú se declara homosexual por primera vez públicamente en «Retrato del artista desahuciado», texto publicado por *El País*, Madrid, 1/12/1992.

¹⁴ http://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html (18/3/2015).

¹⁵ ALIAGA, J. V., «Arquitectura del deseo: A vueltas con la obra de Pepe Espaliú», en LORENTE, J.-P., *Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2005.

Trazar un círculo / abrazando a otro círculo / que ahoga uno interior / en cuyo centro hay más / círculos comprimidos / Paciencia de árbol / Repite / el primer asunto / que no quiso olvidar¹⁶.

A partir del concepto de la cama como espejo, los artistas están presentes gracias a una huella, la suya propia, el reflejo de la búsqueda de su identidad con la intención de darle a la misma una dimensión social, comprometida. Y existe una clara búsqueda del acto natural del deseo carnal que, como anuncia Javier Codesal, se convertirá en un feliz humo tras la desaparición de lo corpóreo. En el caso de González Torres lo que se presenta natural es la arruga de la tela, su movimiento, que es la huella de lo humano. Diríamos que el hecho de hacer una cama es un acto antinatural, percedero, que en ocasiones muestra intenciones de ocultación sobre «actos impuros», ese «no dejar rastro».

Valldosera, a su vez, nos habla de lo natural en la pérdida, que conecta con el deseo: «Van unidas. Yo me encontré llenando vacíos simbólicos de los que carecemos, porque hemos abandonado patrones morales, religiosos»¹⁷. El paso por la enfermedad se presenta clave en su obra para entender la salvación y la curación, un entendimiento con el propio cuerpo, este frágil pero desafiante, capaz de atentar contra la censura silenciosa del espacio hospital, gracias a su tramposa translucidez.

Los cortos trayectos circulares que realiza Espaliú son muestra de lo natural en la repetición de la acción corporal, una repetición que basa su búsqueda en lo perfecto, lo sincronizado, el acto gemelo se imposibilita a sí mismo, como ya ocurría con los relojes que marcan la hora de un modo exacto, en «*Untitled*» (*Perfect Lovers*) (1991) de González Torres. El artista, su amado y la imposibilidad de volver a estar juntos. Espaliú eleva de nuevo el cuerpo, ahora un ser casi animal, que se cobija y se exhibe para alcanzar el punto de origen, y ya sin muletas¹⁸, sin personas que le lleven a otro sitio, da vueltas sobre un tronco y, aún con vacilación, lucha por no volver a la marginalidad de lo terrenal, tal y como termina Codesal su *Feliz humo*:

¹⁶ CODESAL, J., *Feliz...*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁷ BARRO, D., «El leve...», *op. cit.*, p. 22.

¹⁸ En su iconografía más conocida encontramos las muletas o los *carrying* (sillas de mano), con los que el artista expresaba sus sentimientos de miedo, agradecimiento y compromiso como enfermo de sida.

Y el hombre resucitado
 suelto en el aire
 planea sin motor ni alas
 limpiamente sobre su pecho¹⁹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIAGA, J. V., «Arquitectura del deseo: A vueltas con la obra de Pepe Espaliú», en LORENTE, J.-P., *Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- ALIAGA, J. V., «Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú», *Acción Paralela*, n.º 1 [fecha de consulta: 2/3/2015. Disponible en: <http://www.acccpar.org/numero1/aliaga.htm>]
- BARRO, D., «El leve resplandor de lo opaco», *Arte y Parte* [Santander], 18 (diciembre 1998-enero 1999), pp. 18-22.
- CODESAL, J., *Feliz humo*, Cáceres, Periférica, 2009.
- DEL RÍO ALMAGRO, A., *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, Delegación de Cultura, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2000.
- El arte látex. Reflexión, imágenes y sida*, Valencia, Universitat de València, 2006.
- ESPALIÚ, P., «Retrato del artista desahuciado», *El País*, 1/12/1992. [http://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html].
- FOUCAULT, M., «Des espaces autres (1967), Hétérotopies», en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, conférence au Cercle d'études architecturales, 1967.
- GONZÁLEZ-TORRES, F., y SPECTOR, N., *Félix González-Torres*, Galicia y Nueva York, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, en asociación con el Centro Galego de Arte Contemporánea, Galicia y el Solomon R. Guggenheim Museum, 1996.
- LORENTE, J.-P., *Historia de la crítica del arte. Textos escogidos y comentados*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

¹⁹ CODESAL, J., *Feliz...*, *op. cit.*, p. 84.

.....

MORGAN, S., «Into the trees», *Frieze Magazine*, septiembre-octubre 1993, n.º b12 [fecha de consulta: 12/3/2015]. Disponible en: <https://frieze.com/article/trees>

SAN MARTÍN, F. J., «El cuerpo recuerda (Eulàlia Valldosera)», *Arte y Parte* [Santander], 31 (2001), pp. 88-96.

TRÍAS, E., *Tratado de la pasión*, Barcelona, Debolsillo / Filosofía, 2006.