

Carles Guerra

La inercia del estilo en los últimos vídeos de Xoán Anleo.

La promesa del trabajo

Al hojear el último catálogo de Xoán Anleo¹ uno tiene la impresión de reproducir una mirada promiscua, como la que uno se concede ante las revistas de estilo. A través de páginas y más páginas se alternan re-fotografías de catálogos comerciales, reproducciones de revistas de moda e ilustraciones de instalaciones dispuestas en espacios de galerías y museos. La disponibilidad propia de la revista de moda estaría absorbiendo la variedad del trabajo, presumiblemente más alejado de la profundidad con la que antes se asociaba la obra de arte. Sin embargo, la revista compensa esta falta con una promesa de placer visual renovado constantemente. ¿Qué promesa mantiene el trabajo de Anleo? ¿Promete acaso algo parecido?

Lo único cierto es que este tipo de trabajo, como el que Anleo desarrolla, ha dejado ser el guardián de un contenido. La superficialidad impregna el tacto del papel satinado que, presionado entre las yemas de los dedos, sugiere que avancemos entre páginas. La tactilidad de esas imágenes sustituye la levedad de su significado. Pronto uno teme que el significado haya sido evacuado. A pesar de todo, el trabajo parece haber encontrado su paraíso ideal en el formato del catálogo.

En ese caso nos las veríamos con un universo de imágenes desposeídas. La pregunta adecuada es ¿dónde han descargado su significado y qué habita en su oscuridad?

Habilitar una posibilidad de interpretación en estas condiciones significaría negar su estatuto como obra de arte. Todo el trabajo de Anleo debería situarse en lo que Peio Aguirre considera como una “producción de estilo”², aunque ello suponga suprimir a esos repertorios icónicos la garantía que infunde el discurso propio de una obra de arte. Porque ésa es la amenaza patente en todo el trabajo, que se diluya en una modalidad de cultura indiferenciada; que se reduzca a una forma de diseño; que se confunda con el consumo más banal; o en definitiva, que su excepción como forma de trabajo artístico se desvanezca en una forma de trabajo fuerzas moldean lo que aparentemente fluye sin esfuerzo, dirección ni voluntad propia.

Y aquí es donde se hacen significativos sus tres últimos trabajos en vídeo. Después de haber completado un inventario relativo de iconos situados entre lo kitsch y lo chic, entre lo vulgar y lo cool, reproducidos y reexpuestos en la dinámica propia de este trabajo y utilizando medios tan variados como la cerámica, el dibujo, la instalación, la fotografía, el diseño de ambientes y la música electrónica, surgen estos vídeos como notas al pie de página. En uno de ellos, Fricción, Anleo aparece empujado repetidamente por unas manos que quedan fuera de campo salvo escasas tomas. En otro, Regular, un individuo inicia una tarea tras otra sin llegar a completar muchas de ellas. Y en un tercero, Anel (Anillo), el mismo individuo que aparece en el vídeo anterior sube y baja las escaleras sin descanso, sometido al efecto de un montaje circular. Estos trabajos descritos someramente invitan a reconstruir las fuerzas en juego en toda la obra de Anleo, las mismas que tácitamente han venido ordenándola.

La acción repetida y la falta de estructura narrativa que encontramos en Fricción nos resultan familiares en el vídeo contemporáneo. Lo que particulariza esta pieza es su discreta asociación con una especie de test o ensayo. En él se buscaría producir un cuerpo espontáneo, abandonado a una especie de caída libre, a menudo con los brazos levantados. Tal cual se prodigan los cuerpos de jóvenes en los spots publicitarios. Como bien sabemos, eso sería sólo el efecto de un empujón que sacude el cuerpo y lo arrastra a través del plano. Un efecto separado de su causa. Las manos sólo serían visibles por breves instantes para que podamos intuir y detectar esa causa escondida.

Lo más interesante de esta pieza de vídeo es la reconstrucción que hace de la percepción de la causalidad. Si en gran medida el trabajo anterior de Anleo adolecía de una causalidad permanentemente exiliada, dando así una impresión de indeterminación y liberación absoluta, ahora nos aproximamos a un tímido desvelamiento de la misma. En resumidas cuentas, aquel cuerpo que tanto se parecía al cuerpo gozoso de la pista de baile resulta ser un cuerpo zarandeado desde el fuera de campo. Lo que antes percibíamos como liberado ahora lo juzgamos bajo la influencia de fuerzas, que aunque no podamos identificar, sabemos que proceden de un lugar exterior al propio cuerpo. Tan discreta escenografía ha servido para establecer, por lo menos, una sospecha.

El mismo resultado puede atribuirse a la pieza titulada Regular. A lo largo de poco, más de 30 minutos la cámara documenta el comportamiento a todas luces beckettiano de un individuo que después de levantarse de la cama afronta una jornada en la que el trabajo y el tiempo libre se confunden sistemáticamente. El tipo de atención y concentración necesarias para llevar a cabo el trabajo cotidiano se contagia de las actitudes dispuestas en el tiempo personal, lo que hasta muy poco considerábamos el tiempo de ocio. Los gestos que denotan trabajo y descanso aparecen ligeramente desubicados. La continuidad e indistinción entre los momentos productivos e improductivos acaba por irritar al actor de Regular hasta el punto de abandonarse a

históricas idas y venidas. En ese estado de confusión y desorden no consigue concluir ninguna de las tareas a las que se dedica. Podría decirse que ese guión ha sido escrito para ilustrar las teorías de un sociólogo como Paul Yonnet quien, en uno de sus últimos libros, describe una jornada laboral en la que el ocio y el trabajo tienen lugar dentro de un mismo horario, sin compartimentaciones temporales. Tal es la intensidad de este trabajo que Yonnet propone denominarlo *travail du loisir*⁴.

Sin duda alguna, éste es también un aspecto determinante del estilo de vida. Tal vez menos glamoroso que el que parece difundir una foto de moda, que por toda interpretación sugiere su imitación, pero seguramente más efectivo en términos de una disciplina corporal. En este sentido el proyecto de Anleo descubre cómo el estilo de vida se propaga tanto por medio de un régimen de imitación como de disciplina. En ambos casos el individuo produce por medio de un régimen de imitación como de disciplina. En ambos casos el individuo produce por medio de la obediencia a una imagen, a veces explícita y reconocible, otra más cercana al orden de la fantasía, por lo tanto menos reconocible e ubicable. Esto mismo es lo que ha hecho que autores como Slavoj Žižek se atrevan a invertir el vector de la interpretación y digan que son las imágenes las que nos interpelan, en lugar de nosotros a ellas⁵. Así pues, la agencia crítica por la que antes se preguntaba Judith Butler se encontraría en la imagen, que nos interpreta y nos ordena e invierte la hermenéutica tradicional. La autonomía del sujeto y del artista se encuentra de este modo desplazada, fuera de él o ella, ejercida difusamente por fantasías.

Así es como la lógica de esta fantasía requiere una gran dispersión de objetos en los que hacerse efectiva. La multiplicidad, superficialidad y la obsolescencia planificada de los iconos que pueblan el universo de la moda proporcionan el territorio ideal para la distracción, a fin de cuentas una forma de atención menos concentrada pero quién sabe si no más significativa. En este contexto la revista cobra relevancia de nuevo. Volviendo al papel que desempeña en este tipo de proyectos como el de Anleo, sería interesante compararla con el espacio del museo como lugar de exposición. Como ha dicho el crítico de arte Bruce Hainley, “el museo ofrece pocas soluciones al display de tal placer escopofílico y de tal vastedad, mientras que la revista ya circula en grandes cantidades, liberando la promiscuidad de la fotografía”⁶.

El reverso de este reino plagado de objetos e imágenes consistiría en advertir cómo, entre esos mismos objetos cabe contar al propio artista, uno más entre ellos, indiferenciado y equiparado con el resto, o posando entre jarrones de Sèvres como hace Anleo. Las feministas fueron las primeras en denunciar este fenómeno en virtud del cual los individuos son tratados como objetos, sometidos al deseo exterior, equiparados con el mundo material y sometidos a las mismas leyes físicas. Los objetos transicionales, tal como los definieron D. W. Winnicott y Melanie Klein son precisamente los que nos ayudan a diferenciar nuestro yo del resto de los objetos⁷. Sin embargo, de acuerdo con el pensamiento feminista, es la moda, en la medida que nos trata como objetos, la que “deshace” un trabajo arduo acometido en los primeros años de nuestra vida. El régimen de representación de la moda “deshace” así la diferencia que habíamos elaborado respecto a los objetos inertes que nos rodean. ¿No es casualidad que Butler también observara al sujeto “desecho”⁸?

La cuestión es, ¿en nombre de quién hablamos?, ¿o quién habla a través de nosotros si nosotros no representamos ningún tipo de agencia? Para decirlo de otro modo, tendremos que recurrir, como hizo Fredric Jameson cuando comentaba a Sartre y a Fanon, a una “agencia pasiva” y decir: “yo noto visibilidad por el hecho y por la opresión de ser visto”⁹, lo que implica que el origen de esa mirada conminatoria ya no necesita establecerse literalmente ahí fuera. No pertenece necesariamente a una posición externa, sino que más bien puede generalizarse dentro del inconsciente. Aunque eso suponga que no dejamos de ser sujetos pasivos.

De este modo el significado vuelve a identificarse con el artista. Pero ahora la recuperación del mismo tendrá que hacerse efectiva a través de la decoración, allí donde se encuentra lo que Donald Davidson llamaría la “historia natural del significado”, es decir todo aquel material que lo tendremos que hacerla significativa. En parte, el trabajo de Anleo nos lo exige. Su Autorretrato en Sèvres sería algo así como un programa de lectura.

“El estilo que señala la crisis de subsistencia”

El placer que exuda el repertorio más colorista y conocido de Anleo puede ser revisado a la luz de estos vídeos comentados. Sin embargo esta disposición del placer como algo alejado de lo crítico, y lo crítico, como algo que no puede tener lugar dentro del espacio del placer, reproduce una relación inoperante. La cuestión es ¿cómo articular ambos momentos?

A pesar de que antes hemos situado esa agencia crítica fuera del artista para finalmente devolvérsela otra vez, también podemos identificar su ubicación en la paradoja topográfica que el mismo Anleo construye con sus frases: “En un lugar algo próximo, en un lugar vecino, en un lugar distante”. Esta paradoja habrá confundido a más de un crítico. Después de examinar poses de artistas vinculados a estéticas de club éstos habrán creído que la posibilidad de ejercer la crítica había sido desalojada.

Pero contra todo pronóstico esa capacidad se regenera. Por eso, la absurdidad, la distracción, y hasta la apariencia surrealista que adquieren las imágenes construidas meticulosamente por equipos de estilistas, dejan de constituir una extravagancia creativa para pasar a ser un documento real del sueño en el que nos

sumerge la fantasía. No importa su incoherencia. Se han convertido en un documento más real de lo que sus propios artífices se imaginan. Sin embargo, la publicidad sublima esas imágenes como producto de unos efectos especiales, sin permitirnos reconocer que esos efectos especiales también nos afectan en nuestra vida diaria y nos empujan en direcciones desconocidas por nosotros mismos, tal como ocurre en los últimos vídeos de Anleo. El trabajo de esas imágenes consistiría en hacer visibles las inercias naturalizadas, y por eso mismo olvidadas y negadas.

Parafraseando de nuevo a Butler, el estilo que señala la crisis de subsistencia debe atravesar el reconocimiento de agencias no sólo pasivas, sino secretas también.

Sin un despliegue presupuestario como el que utilizaría Chris Cunningham para sus producciones, Anleo debe recurrir al potencial deconstructivo de una tecnología de la imagen más económica, menos sofisticada en términos de producción, aunque tal vez más efectiva. Sus propias condiciones de trabajo son las que le obligan a despojarse de los mecanismos de la representación que la fantasía utiliza para propagarse. En Anel, el tercero de esos vídeos que nos hemos propuesto comentar, basta con editar las subidas y bajadas del protagonista, escaleras arriba y abajo, a un ritmo diligente y en forma de loop para así sugerir un ejercicio físico que está más allá de las posibilidades normales de un actor cualquiera. Al actor sólo lo percibiremos ligeramente cansado, pero nunca agotado, puesto que el esfuerzo no es el suyo, sino el de la representación que controla sus movimientos y sus gestos.

Aunque también podríamos preguntarnos de dónde saca la fuerza esa representación que gestiona la fantasía, ¿cómo consigue que la imagen, y después nosotros, trabajemos para ella? Entonces, de un replanteamiento hermenéutico pasaríamos a una indagación sobre el origen de la fuerza y la transformación de la energía. La representación, a pesar de su visualidad inocua, se encontraría de lleno entre las formas de producción contemporánea. Sin más dilaciones la representación equivaldría a un proceso económico en el que *To Do Almost Nothing* (Hacer casi nada) y su réplica, *Almost without Doing Anything* (Casi sin hacer nada), se convierten en las instrucciones pertinentes para liberar el valor añadido del trabajo. El trabajo no se hace, “se deshace”. A Anleo, como a sus intérpretes, sólo le quedaría abandonarse a las tensiones y vectores que lo rodean hasta colisionar con otros cuerpos e imágenes. Sólo podemos dejarnos llevar por la inercia.

Estoy seguro de que, si todo esto tiene algún sentido, el hermetismo aparente de algunas de sus frases cobrará una resonancia inusitada: “Nada es lo que parece / Todo es lo que parece”.

Notas

- 1 Xoán Anleo, Deputación de Pontevedra, Pontevedra, 2001
- 2 Peio Aguirre, “Xoán Anleo y la producción de estilo”, en *Fricción* (catálogo de exposición), CGAC, Santiago de Compostela, 2002, pp. 47-59
- 3 Judith Butler, “Agencies of Style for a Liminal Subject”, en *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, editado por P. Gilroy, L. Grossberg e A. McRobbie, Verso, Londres/Nova York, 2000, pp. 30-37
- 4 Paul Yonnet, *Travail, loisir. Temps libre et lien social*, Gallimard, París, 1999, p. 93
- 5 Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, Siglo XXI, México/Madrid, 1999
- 6 Bruce Hainley, “My Life in Pictures”, *Frieze*, nº 63, noviembre-diciembre 2001, pp.100-05
- 7 D. W. Winnicott, “Transitional Objects and Transitional Phenomena”, *The International Journal of Psychoanalysis*, nº 34, pp. 89-97
- 8 Judith Butler, op. cit., p. 36
- 9 Fredric Jameson, *El postmodernismo y lo visual*, Episteme, Valencia, 1997, p. 3

Publicado en *Xoán Anleo. Fricción* (2002), CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, pp. 98-104.

archivo en perpetua relectura y que, a la vez, bajo la apariencia de hiperinformación que nos trasladan los media y la publicidad se esconde la uniformización, la homogeneización de formas de vida y pensamiento, el control bajo formas altamente sofisticadas, la pérdida de libertad y pluralidad para las sociedades y los individuos. Su forma de producir y proceder en el ámbito del arte (que nunca se encuentra separado del resto de actitudes frente al mundo) invita a mantener una disposición desprejuiciada frente a los roles y todo lo que se relaciona con modelos estables de identidad y género, e igualmente cuestiona el papel del artista en este contexto y la función del hecho artístico consciente de la necesidad de su reconfiguración en el plano operativo. Un aire de intencionada superficialidad recorre su producción, pero sobre él se inscribe y reescribe un significado "otro", que estalla ante nuestros ojos, desprevenidos por un primer impacto de seducción y, finalmente, conscientes de que ello no es sino una trampa, barniz que brilla y atrae para hablar de lo que importa.

Texto publicado en *Xoán Anleo*, (2001) Pontevedra, Deputación de Pontevedra, pp. 241-262.