
De la acción como otra forma de batalla.

Merysol León



De todos los temas que a lo largo de estos seminarios he trabajado ninguno me ha parecido tan difícil quizás por que nada siento tan lejano y a la vez tan cerca. Partiendo de un texto de Peter Burke (2001) pensé en darme a la tarea de encontrar las fórmulas que en el medioevo adoptaban los pintores, o más bien cronistas, para dar cuenta de las batallas sucedidas. La batalla considerada como ese momento de la guerra en que los dos bandos se enfrentan cuerpo a cuerpo en combate, la batalla como ese momento de confusión extrema, ese acto de violencia que concretiza el extraño fenómeno de obligar al otro a cumplir nuestra voluntad.

Como apunta Burke el empleo de esas fórmulas tienen el objetivo de mostrar el lado dramático y la intención de estas representaciones no es otra que la de historiar visualmente. Revisaba entonces imágenes como la

La batalla considerada como ese momento de la guerra en que los dos bandos se enfrentan cuerpo a cuerpo en combate, la batalla como ese momento de confusión extrema, ese acto de violencia que concretiza el extraño fenómeno de obligar al otro a cumplir nuestra voluntad.

del tapiz de Bayeux, las crónicas de Jean Froissart, me dispersé en la batalla y me fui hacia atrás a la Batalla de Alejandro en la casa de Fausto en Pompeya, y un poco más hacia delante a la misma Batalla representada por Altdorfer, a la batalla de San Romano de Ucello, en algunos resalta el héroe, en otros unos cuantos caídos en primer plano, en todos ellos lo colectivo, la multitud, el drama de la confusión. Pensé en otras formas del drama, recordé al aduanero Rousseau y a esa niña que parece correr junto o sobre un caballo negro por encima de un campo cubierto de cadáveres. Boccioni y sus lanceros por ejemplo, nada de cadáveres, nada de hombres que solo suponemos, solo el movimiento tenso y diagonal del momento.

Veo de nuevo la composición simbólica y geométrica de fuerzas antagónicas de Vallotton en su Verdún, cuadro de guerra interpretado, proyecciones coloreadas negras, azules y rojos, terrenos devastados. Justo allí me situó en el Futurismo en esa exaltación de la velocidad, de la violencia, de la guerra. Y entonces viene a mí aquella controversia que ha levantado siempre la actitud de los futuristas ante los sucesos de la guerra, su discurso lleno de referencias a la lucha, al combate, a la destrucción... Retomo los textos futuristas y en "la fundación y el manifiesto del futurismo" (1908) de Marinetti, en esa presentación apasionada que introduce la enumeración de las intenciones fundamentales encuentro lo siguiente:

Nuestros pechos se llenaron de un orgullo inmenso porque nos sentíamos solos en esa hora, alertas y erguidos como faros magníficos y centinelas en primera línea del ejército de estrellas enemigas que nos observaban desde sus campamentos celestiales.

Muy similar a aquello que puede sentir el soldado a la espera de la batalla, podemos imaginar la noche, esa sensación pletórica de estar allí listos para luchar y morir por una causa. Altamente románticos, en el

fondo, los futuristas no representarían la batalla, la vivirían. En el mismo texto, en la enumeración de las intenciones fundamentales del movimiento manifestadas a todos los hombres vivos de la tierra encontramos en la número 9 lo siguiente:

Glorificamos la guerra- única higiene del mundo- el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor del anarquista, las bellas ideas que matan, y el desprecio por las mujeres.

En sus textos en relación a este punto Marinetti diferencia su movimiento de los anarquistas, agrega que si los anarquistas se contentan con acabar con sus hachas las ramas del árbol social, por el contrario los futuristas quieren más, dice: queremos mucho más, queremos arrancar y quemar sus más profundas raíces: aquellas que nacen del cerebro mismo del hombre y que se llaman: manía del orden; tendencia al reposo; adoración fanática de la familia; preocupación de dormir y comer a hora fija; quietismo cobarde, (...) el texto termina exigiendo se arranque el miedo a una libertad total.

Solo hay belleza en la lucha. No hay obra de arte sin el sello de la agresividad.

Oriana Fallaci citada por María Clemencia Castro en el 'Fin de la guerra', dice:

“El verdadero soldado... no se preocupa de lo que hace, de las consecuencias que sus gestos tendrán en él o en su prójimo, y raras veces se formula preguntas morales: mientras el tren o el avión lo llevan hacia los peligros y las incomodidades y las penas y las infamias que en ella afrontará, sólo piensa que va al encuentro de su liberación. ¡Aleluya! Se han roto las cadenas de la fraternidad social, han quedado atrás las molestias de la familia, se han olvidado los bostezos de hastío, y con ellos las reglas que establecen el bien y el mal.”

En todos los manifiestos futuristas el tono amenazador se refuerza con palabras que implican una acción violenta: destrucción, expropiación, implantación. Un grito constante de llamado a la batalla en la que

descubren una belleza que hasta ahora no había sido reconocida pues el horror de la guerra se ha hecho un sujeto estético.

Dicen los futuristas en la intención número 7 de su manifiesto y está claro que es a partir de ellos que el artista se hace un guerrero y establece una lucha sin cuartel ante lo establecido. Otro drama, pues el artista ya no será más un trabajador que complace a un público sino que se declarará un retador incansable en pos de la libertad. Igualmente para Maïakovski, como para los dadaístas el arte y literatura están ya muertos, en 1913, Maïakovski publica su primer gran manifiesto: *Gifle au goût du public* (cachetada al gusto del público) que proclama la liberación del arte y de la poesía” En el manifiesto técnico de la pintura los pintores futuristas describen la presentación de su primer manifiesto de esta manera:

La batalla de Turín ha llegado a ser legendaria. Hemos intercambiado tantos golpes como ideas, con objeto de proteger de una muerte segura el arte italiano.

El primer capítulo de Manifiesto y textos futuristas de Marinetti, tiene como título *Las primeras batallas* y comienza declarando: Amamos muy apasionadamente las ideas futuristas, es ese amor y la identificación con un ideal lo que mueve la guerra. Cada seratta era literalmente una batalla entre los artistas y los espectadores pero de este discurso bélico, infantil dirán algunos, el futurismo evoluciona hacia una toma de posición extrema y radical, no se trataba solo de un cambio en el arte sino en la vida que finalmente es también arte. En 1914 el movimiento hace un alto con la entrada en Italia de la Primera Guerra Mundial, sus más activos integrantes se enrolan, Boccioni y Sant'elia mueren en el campo de batalla, Russolo queda gravemente herido. Agoniza el Futurismo y nace Dadá que hereda la misma actitud de violencia matizada de un ánimo de contradicción a toda costa:

“Paz a cualquier precio” gritaban las consignas de dadá durante los tiempos de guerra, del mismo modo que en tiem-

pos de paz las consignas dadá eran: “guerra a cualquier precio”. André Breton, *Patinaje sobre el hielo Dadá (1920)*.

Definitivamente contra todo los dadaístas expresarán continuamente esa actitud subversiva: “En avant dadá: una historia del dadaísmo” (1920) de Huelsenbeck el Comité Central Revolucionario Dadaísta sección alemana exige, lo siguiente: La más brutal lucha contra todas las tendencias de los llamados “trabajadores del espíritu” (Hiller, Adler), contra todo oculto ánimo burgués....:

Para Francis Picabia, El dadá peor: jóvenes que se divierten, lo mejor del dadá: jóvenes que intentan por medios violentos el saneamiento del arte ridiculizando los snobismos. Al igual que el futurismo, los dadaístas se distinguen de los anarquistas y algunos de ellos se declararon nihilistas, el nihilismo evoca la negación, la destrucción, la violencia, la revuelta. Otros dadaístas como Janco contradicen esta postura, en 1919, escribe:

Para nosotros había dejado de ser verdad que dadá estuviera contra todo y contra todos. Habíamos superado la negación; en nuestra vía positiva ya no eran necesarias la agresión ni el escándalo. Nuestra valentía estaba puesta en la obra al encontrar un nuevo sentido para el arte

En este punto me encuentro totalmente alejada de la representación de la batalla y de sus fórmulas, percibo en cada uno de los textos repasados, el anuncio, la prefiguración de otro concepto del arte, de su desma-



terialización y concluyo que esta lucha desesperada en efecto ganó una batalla. El énfasis de estos movimientos en el proceso de hacer arte más que en los temas o sujetos que se representan tendrá profundos efectos posteriores.

Curiosamente hallo en Merz, texto de Schwitters (1921), algo que me ayuda a reforzar esa idea:

Las manos de nuestros hermanos ya no nos sirven como las nuestras propias; se han transformado en las manos de un enemigo. La anonimidad ha sido sustituida por la fama



y la obra maestra; la sabiduría ha muerto.... Reproducir es imitar una actuación de teatro, un ejercicio de volatineros. Sin embargo el arte es la realidad, y la realidad del todo debe triunfar sobre lo particular....

Ya no se trata de una representación de lo real se trata de la realidad misma y el accionar bélico de las vanguardias no fue otra cosa que la puesta en acto de una intención agresiva ante lo insostenible de la diferencia. Se abrió entonces otro campo de batalla, el arte accional que quizás no por azar el artista canadiense Richard Martel llama “maniobras”. Que otra cosa podría ser sino una maniobra, el performance de los 60 de Jim Dine Car crash (accidente de automóvil) que seguramente inspiró a David Cronenberg en los 90 para su film Crash pues allí vemos lo que pudo haber sido el performance de Jim Dine, la reconstrucción de un accidente de automóvil. Y qué son los accidentes automovilísticos sino una guerra cotidiana, Gaston Bouthol fundador del instituto francés de polemología, ciencia que estudia las causas de la guerra, afirma que las pérdidas por accidentes igualan a las de las verdaderas guerras, ha identificado como una de las causas principales lo que el denominó “el complejo del estorbo” es lo que se produce cuando no hay suficiente espacio para todo el mundo.

Este sentimiento de ansiedad hará que el más tranquilo de los ciudadanos se torne un hombre furioso, peligroso en el momento en que conduce en una carretera donde todo ocupante está percibido como un obstáculo insostenible.

La performance de Dine estaba basada en dos accidentes que él había tenido realmente, pudiera decirse que la simulación de un choque es otra forma de representar lo real pero en la performance como vemos en el film *Crash* está presente el riesgo, la vida y Dine estaba reconstruyendo una experiencia que habla de la muerte.

Dice Maria Castro: La guerra misma es exceso, pasa más allá de cualquier medida, en tanto traspasa los límites de lo ordinario y de lo lícito. Que podría decirse de las acciones de Hermann Nitsch, Schwarzkogler, Chris Burden, Otto Mühl, en fin, de todo el accionismo vienés, más allá de los límites los artistas vieneses maniobrarán con la violencia, la agresividad, la distorsión, es el cuerpo como una dramaturgia del exceso, locura rebasada, incesantemente controlada e incesantemente desbordada, dirá Piedad Solans (2000).

Cada vez más lejos de la representación de la guerra y cada vez más dentro de la batalla nos encontramos con esa extraña paradoja desbordamiento y control pues cada una de las acciones está acompañada de una profesionalización, de una notable especialización en el proceso del momento. Citando de nuevo a Richard Martel uno de los artistas actuales de la performance que teoriza sobre su práctica, dice que es el riesgo de actuar en el momento, de maniobrar con materias y materiales lo que constituye el universo de la performance.

Cada acción tiene una dinámica de lo vívido que comporta un riesgo que es necesario amaestrar, cada momento es diferente y único. Pensemos en aquella acción de Marina Abramovic del 74, *Ritmo O*, en una sala de galería la artista colocó una serie de objetos que podían provocar tanto dolor como placer, los participantes fueron poco a poco interviniendo el cuerpo inmutable, la acción después se fue tornando peligrosa y los participantes rasgaron su vestido hicieron cortes sobre su cuerpo hasta que uno de ellos le apuntó con un revólver y se suspendió la acción. Imaginemos estar dentro de ese cuerpo otra percepción se despierta, las

sensaciones y pensamientos se agolpan la lucha entre mi cuerpo y yo se establece, una lucha entre mi reacción natural y el relax corporal necesario para estar allí.

Toda acción se plantea así aunque sea diferente, el riesgo de caer, el riesgo de ser atacado, el riesgo de Orlan en cada operación, el riesgo de un participante osado sobre un cuerpo desnudo bajo la sábana.

Podría extrapolarse la siguiente descripción de Oriana Fallaci a una descripción del momento de una acción: "... vibras con una vitalidad exasperada. Tus ojos están más atentos... tus sentidos más despiertos, tus pensamientos más lúcidos... puedes analizar en ella a los hombres... comprenderlos como no podrás comprenderlos nunca en un tiempo y en un lugar de paz. Si además eres un cazador, un jugador, te diviertes en ella como no te has divertido ni te divertirás nunca.... Porque el atroz juego de la guerra es la caza de las cazas, el desafío de los desafíos, la apuesta de las apuestas. La caza del Hombre, el desafío de la Muerte, la apuesta de la Vida. Excesos que el verdadero soldado necesita."

Así como la batalla, la acción deja sus marcas, cuerpos fragmentados como el de Burden, cicatrices como las que debe tener Stellarc, marcas en los escenarios de batalla, marcas en los lugares intervenidos. Así como en la batalla, la acción necesita contradictoriamente una organización mayor de las instituciones que la promueven. La acción como la guerra se hace familiar, y el artista se hace soldado que no puede dejar añorar el campo de batalla. ■

Toda acción se plantea así aunque sea diferente, el riesgo de caer, el riesgo de ser atacado, el riesgo de Orlan en cada operación, el riesgo de un participante osado sobre un cuerpo desnudo bajo la sábana.