



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MEXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas

Bruce Nauman. Una puesta en escena

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Galia Eibenschutz Gutiérrez



Director de Tesis: Maestro Meiquiades Herrera Becerril

México, D. F., 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres,

Agradezco a Luigi Amara
a Abraham Cruz Villegas y a Luis Felipe Ortega,
por el apoyo que me brindaron para realizar esta tesis.

Índice

Preámbulo	1
1.-Introducción	4
2.-Capítulo I	
Panorama de la década de los 60-70	
Ampliación del arte a diferentes campos de acción	9
3.-Capítulo II	
Tomar asiento es arriesgarse a perder la cabeza	24
4. Capítulo III	
¿Qué se siente estar contigo mismo?	
Lo trágico - cómico. Similitudes con Beckett	36
5. Conclusión	54
6. Bibliografía	59

PREÁMBULO

El objetivo de esta tesis es explicar por medio de un acercamiento descriptivo y comparativo, partiendo desde mi punto de vista como bailarina y artista, que la obra de Bruce Nauman ha sido un proceso multidisciplinario de búsqueda, dentro del cual cada una de sus piezas es parte fundamental de un proyecto global de investigación. Enfoqué este trabajo en el periodo más experimental de su proceso artístico: la década de los 60-70.

Escogí a Bruce Nauman (E.U. 1941) porque al ser su obra tan compleja me permitía tomarla como paradigma de una época en la historia del arte que me interesaba estudiar y también porque a partir de su trabajo podía trazar puentes para hablar de lo que al mismo tiempo estaba sucediendo en las artes escénicas.

Ya que sus investigaciones y búsquedas se relacionan unas con otras formando una sólida red que sostiene todo su trabajo, para estructurar esta tesis, partí de los objetos de investigación que me servirían para aclarar ciertas dudas de mi propio proceso: el comportamiento humano, el lenguaje y la acción, la idea del arte como una puesta en escena y la manera en que aborda la idea del cuerpo al considerarlo como parte de un complejo: organismo – mente – entorno; y los fui relacionando unos con otros con el fin de obtener tres ensayos que pudieran explicar lo multidisciplinario de la obra de este artista.

Aunque los movimientos artísticos de la década de los 60-70 que comento en esta tesis, se dieron a nivel mundial, mi tema de investigación está localizado principalmente en Estados Unidos, Europa y Brasil, pues fue en estos lugares donde se gestaron y se plantearon con más fuerza estos movimientos.

El primer ensayo funciona como plataforma histórica donde poder situar los siguientes tres ensayos. Tomando como marco teórico el libro de Lucy Lippard de la desmaterialización del objeto, expongo a grandes rasgos los cambios sucedidos en el arte durante la década de los 60-70: la utilización del cuerpo y el tiempo como material manipulable, la incorporación del entorno en la obra y el concebir a la exposición como evento en sí, la revaloración del proceso artístico y los orígenes de la instalación, el video y el performance. Para hablar de los orígenes de la instalación me basé en el ensayo: *La escultura como campo expandido* de Rosalind Krauss.

El segundo, también histórico, está orientado al trabajo multidisciplinario y al arte corporal característico en la década de los 60-70 principalmente, que aunque se manifestó con más fuerza en Estados Unidos, Europa y Brasil, en México tuvo también su fuerza. Me enfoco especialmente en la relación directa entre arte y vida, en la idea del artista como personaje y en el arte como puesta en escena, característicos de la obra de los artistas de la generación de Bruce Nauman.

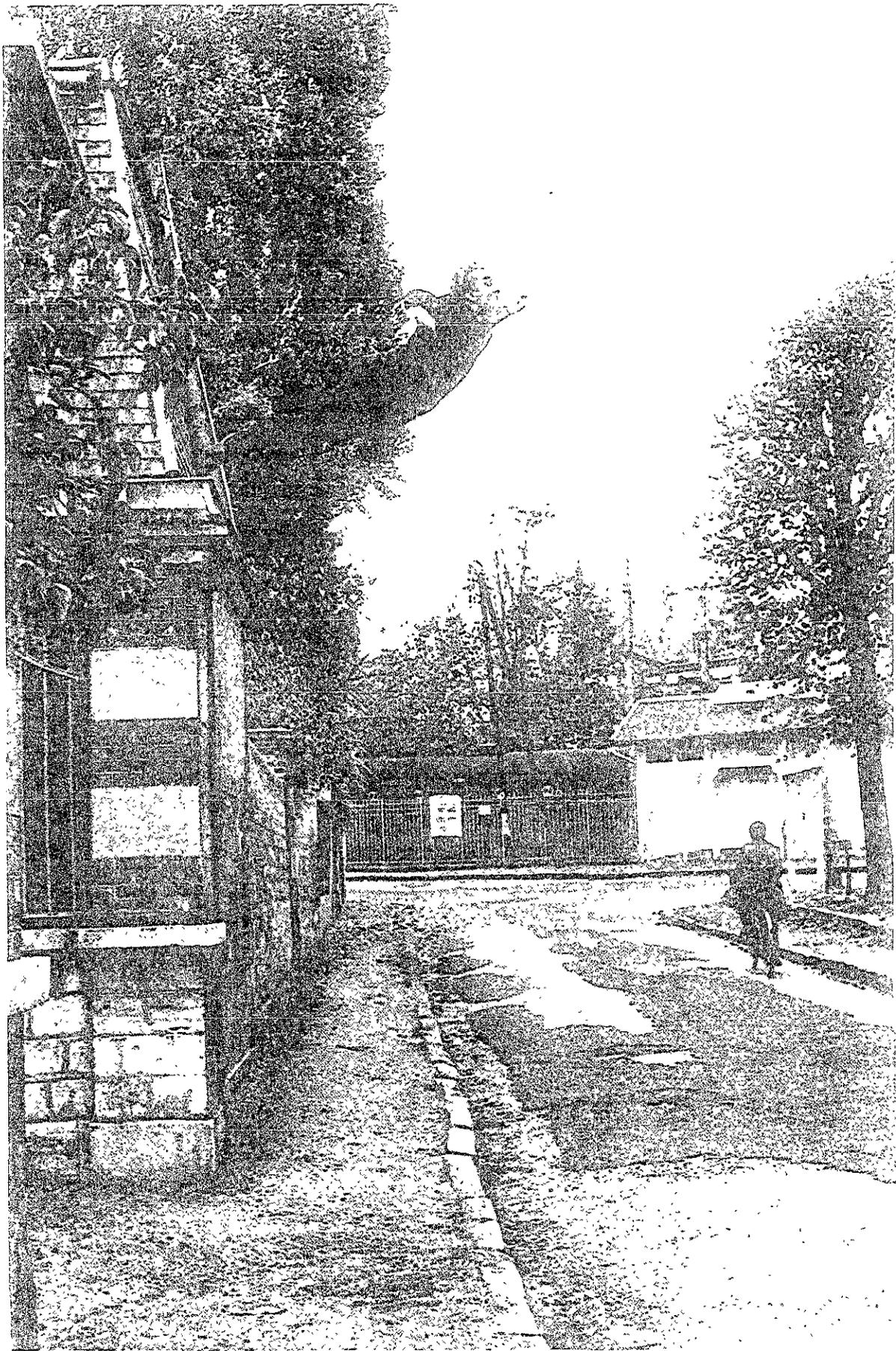
En el tercer ensayo parto de una descripción cronológica basada en el catálogo de su retrospectiva itinerante de 1994. En base a las piezas más representativas de cada etapa explico como el trabajo con el espacio negativo y el positivo que un principio fue meramente formal representado en moldes, lo condujo poco a poco a una solución cada vez más compleja que pasó de entender a su propio cuerpo como el recipiente o el contenido hasta extenderse a otros cuerpos y desembocar en un interés por el comportamiento humano y por los espacios y ambientes que lo condicionan.

En el cuarto ensayo comparo la obra de Nauman con la literatura de Beckett, pues encontré en esta relación, una manera interesante de complementar la idea de arte como puesta en escena (de la cual hablo en los capítulos 1 y 2 de esta tesis) y de ejemplificar la teoría del lenguaje y acción como conceptos dependientes el uno del otro. En este ensayo me apoyé en la literatura de Samuel Beckett específicamente en sus novelas: *Cómo es*, *Esperando a Godot* y *el Innombrable*.

Para estructurar y desarrollar esta investigación me basé principalmente en los ensayos de *Surveying Nauman (Nauman sobreviviendo)* de Neal Benezra, *Beyond words (Más allá de las palabras)* de Robert Storr, *Pay attention (Presten atención)* de Paul Schimmel y *Social life (Vida social)* de Kathy Halbreich; todos del catálogo de su retrospectiva itinerante de 1994.

Utilicé el libro: *Investigaciones Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein como base teórica para hablar del problema del lenguaje y su uso; en torno a la idea de que el lenguaje debería ser entendido como un continuum de sistemas, signos y conductas y no sólo como una construcción estrictamente verbal.

El título del 1º. y del 2º. capítulo son frases tomadas del artículo: *Procesos Lógicos. Límites de la estética de la intensidad de Nauman. (Godel, Wittgenstein y Beckett)* de Fernando Castro Florez publicado en la revista *Casper* núm. 13.



INTRODUCCIÓN

PANORAMA DE LA DÉCADA DE LOS 60-70.

AMPLIACIÓN DEL ARTE A DIFERENTES CAMPOS DE ACCIÓN.

Hasta el nacimiento de la primera generación de artistas de posguerra, a mediados de los años cincuenta, en la escena internacional (Yves Klein, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Fluxus, Cobra, el grupo Gutai y los situacionistas, entre otros), la semilla del ejemplo de los dadaístas había permanecido aletargada. Tras la destrucción de la guerra, empezó a ser importante para estos artistas el nihilismo implícito en las actividades de sus predecesores. Algunos buscaban revivir las ideas de Duchamp y el Dada, cuestionando el status del objeto; otros, que pretendían redefinir el rol del arte, no como productor de objetos, asumían la vida cotidiana como el sujeto artístico. Se empezaban a ver los primeros intentos de desmaterializar el objeto artístico y de entender a las exposiciones como fenómenos en sí mismos.

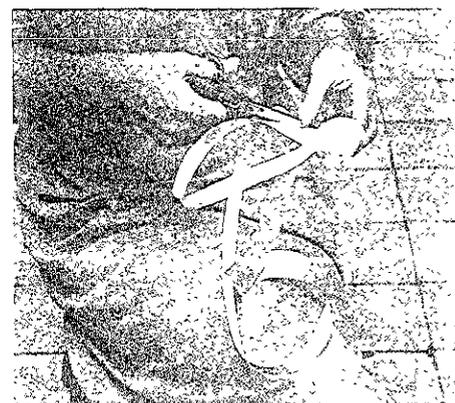
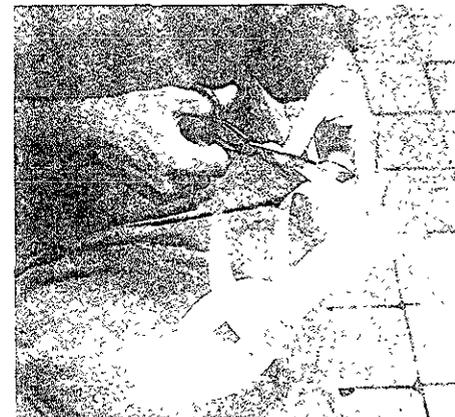
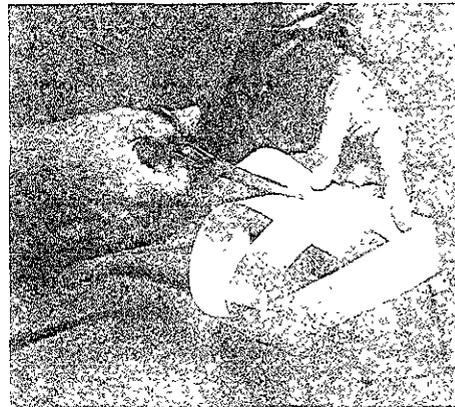
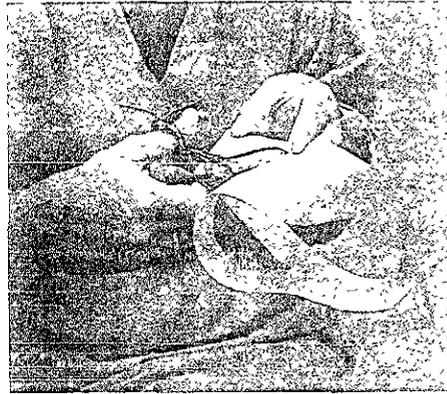
Por otra parte, a partir de la segunda mitad del siglo, el interés en la antropología y el psicoanálisis se extiende cada vez más, por lo que el hombre, a partir de preguntas nuevas y perspectivas distintas, vuelve a ser objeto de estudio de sí mismo. Los movimientos sociales y estudiantiles de los años 60 que buscaban romper con el encubrimiento de la realidad y con el aparato conservador fascista que gobernaba, aunados a la búsqueda antropológica, generaron un cuerpo amplio y vital de pensamiento. Arte y política iban a la par, se buscaba romper con los tabúes y hacer una crítica social, ir más allá de la pintura y la escultura tradicional y alejarse del modelo estático que caracterizaba al arte de la época; es decir, a pinturas contenidas en un marco colgadas en una pared o esculturas autónomas sobre un pedestal, piezas que escondían su proceso y exigían poco del espectador. Fue entonces cuando los artistas, retomando las ideas que habían quedado latentes del movimiento futurista y el Dadá de principios de siglo, comienzan a darle importancia al proceso y por consiguiente, a valorar las acciones cotidianas. Se conoce en la pintura de acción de Jackson Pollock, pintor estadounidense de los cincuenta, como el origen de las acciones; pinturas que más bien son el registro del movimiento del cuerpo, el receptáculo de todo un proceso vital, la evidencia de una acción, de un impulso, de una necesidad latente, la inclusión del proceso artístico en el flujo del proceso vital. El lienzo se convierte en la arena en donde actuar en lugar del espacio en donde reproducir, rediseñar, analizar o expresar un objeto. El pincel pasó a ser entonces, la extensión del cuerpo y poco a poco la necesidad de materializar esa acción se hizo más evidente. Lo que sucedía en el lienzo no era una pintura sino un evento. Había una necesidad de movimiento, de sacudir el polvo y saltar al vacío. Lucio Fontana al rasgar el lienzo involucra al entorno, abre las puertas al vacío permitiendo que el lienzo se alimente de este. Yves Klein con su fotografía *Leap into the void* (*salto al vacío*), propone también tomar ese riesgo, salir del pedestal y del lienzo y lanzarse a la vida. El arte cinético de los sesenta es un claro ejemplo de esto, pinturas-estructuras que prácticamente están a punto de saltar fuera de su base. Esculturas que cada determinado tiempo cobran vida renovando el ambiente aletargado de los museos y galerías. Mecanismos que exigen el movimiento del público para poder ser apreciados. La pieza *Caminando* (*caminando, 1963*) de Lygia Clark ejemplifica esta valoración del instante, del proceso y de la importancia del público como parte final de este proceso.

Hans Haacke (Alemania, 1936)¹ declara que con su pieza *Condensation cube* (*cubo condensación, 1963*): (cubo de acrílico transparente con agua dentro de manera que se pueden ver las burbujas condensadas de vapor en la parte de arriba del cubo) *buscaba hacer algo que viviera en el tiempo... hacer que el espectador tuviera la experiencia del tiempo.*

El manejo del tiempo, la inclusión del entorno y la participación del espectador eran característicos de la época. La ironía volvía a ser una constante. Se trataba de localizar el trabajo artístico de alguna manera en la realidad que se estaba viviendo, no solamente en una realidad estética, sino también cognoscitiva y social.

“Dada parecía realmente distante, aunque nosotros no necesariamente entenderíamos sus programas socio políticos. No pensábamos, como los dadaístas lo hacían en 1916, que el mundo se había vuelto loco y que no había redención en enfocar su corriente de cinismo. Más bien nosotros sentíamos que había la libertad para poner el mundo real en diferentes y extrañas maneras. Era un descubrimiento, un testarudo apetito por los desechos, por los despojos baratos, por un nuevo tipo de involucramiento en la vida cotidiana libre de juicios tanto sociales como políticos.”¹

Por otra parte, las primeras cámaras de video salen al mercado; la herramienta ideal para documentar el proceso; medio reproducible al instante con una capacidad de transmisión sin precedentes y con la simultaneidad como propiedad esencial. Es entonces cuando el proceso se hace más tangible y los artistas empiezan a ver en este la parte significativa de la pieza. Las acciones como la forma más óptima de representar su búsqueda: la oportunidad de enfrentarse con su propio cuerpo y confrontar y forzar al público a convertirse en un participante activo en un determinado



Caminhando, 1963. Lygia Clark

1. Allan Kaprow Conceptual Art. p. 74

espacio de tiempo. Con esta forma de expresión se tenía de alguna manera la licencia de actuar fuera del comportamiento normal de la sociedad pero dentro del mismo contexto. Tanto las acciones como el video eran medios novedosos alejados de cualquier tipo de referencialidad dentro de la tradición artística y con los cuales se trabaja en tiempo real. Ambas formas de expresión funcionaban como manifestaciones sociales, pues de cierta forma eran enunciados llevadas a la acción.

A partir de las acciones se fue generando una manera más elaborada de trabajar con el cuerpo. Partiendo de la idea del cuerpo como sitio, de la idea del cuerpo como campo de acción, los artistas llevan al cuerpo hasta los límites de la resistencia y el riesgo físico, incorporando en algunos casos nociones de teatro, danza y música, dándole el nombre de *performance*. El *performance* tenía la propiedad de ser único, no podía efectuarse más que en circunstancias particulares y en un lugar definido (la ejecución de una obra que no existe más que en el tiempo de su ejecución). En tanto acto individual e histórico, no podía ser repetido. Era sin duda una de las tentativas más radicales de suprimir toda utilización instrumental que hiciera del lenguaje un vehículo fidedigno y transparente de una idea.

Paralelamente a las acciones muchos artistas empezaron a hacer *anti-televisión*, cintas que exploraban las posibilidades del video y los caracteres peculiares de la electrónica: intimidad, reproducción instantánea y tiempo real. Para muchos, el tiempo real fue una reacción desafiante a la visión de los acontecimientos que la televisión ofrecía de forma fragmentada e incompleta. Tiempo, duración y acción eran generalmente las constantes de trabajo.

Simultáneamente en el campo de la escultura empiezan también a suceder varios cambios. La escultura moderna se caracterizaba por no pertenecer a un lugar específico, por ser autónoma y autorreferencial.

A través de la fetichización de su base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma, lejos del lugar verdadero. Y a través de la representación de sus propios materiales o el proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía.

La base se define así como esencialmente transportable, el señalizador de la falta de hogar de la obra integrada en la misma fibra de la escultura.²

La escultura modernista no podía ya llegar más lejos, su contenido y contexto eran cada vez más difíciles de definir y comenzaba a encerrarse en una autolegitimización sin trascendencia. "La escultura es aquello con lo que te tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro", decía Barnett Newman en los años cincuenta.

A principios de los sesenta, la escultura era aquello que estaba en frente de un edificio pero que no era edificio, o aquello que estaba en el paisaje pero que no era el paisaje. Como una entidad que está físicamente en el lugar más no su espíritu, como presencia ausente.

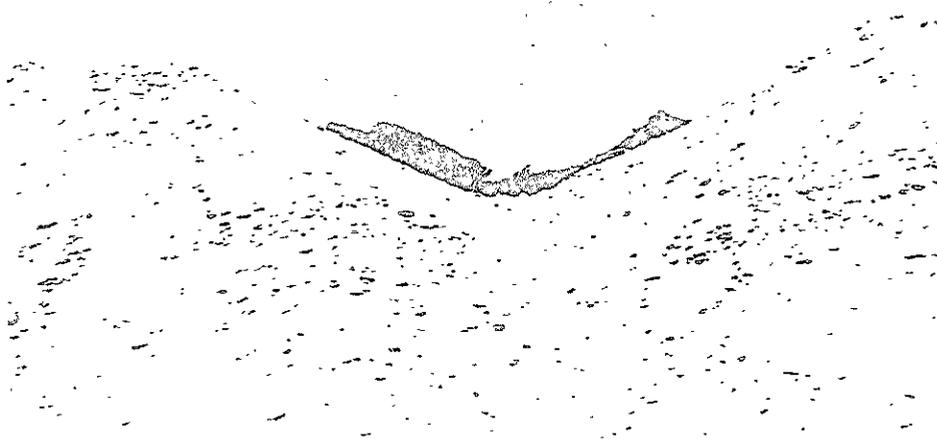
Lo que sucedió fue que los artistas empezaron a interesarse en todo aquello que no era la escultura en un sentido material; la atención se comenzó a centrar precisamente en lo que la excluía. Se carga de sentido, entonces, ese espacio negativo que rodea a la escultura, provocando así que no sea el espacio negativo por más tiempo. Ahora el paisaje, la arquitectura y el contexto histórico-social proporcionaban infinitud de relaciones posibles que el artista podía explorar y ocupar. Eran el campo de acción, el

² Krauss Rosaínd. La escultura en el campo expandido. P65

laboratorio, el recipiente. Robert Morris, Richard Serra, Walter de María, Sol Le Witt, Dennis Oppenheim, Michael Heizer y Bruce Nauman fueron algunos de los artistas que empezaron a considerar el contexto, el lugar, como el campo de acción. El sitio (site) era una locación en el mundo real externo, Así como un objeto real ya existente podía designarse como trabajo artístico, así también un lugar podía designarse como contexto artístico. La Tierra como sitio.

A partir de entonces y paulatinamente, se percibe el arte y el entorno como entidades interrelacionadas, y el espacio se considera como ampliación conceptual de la obra. En vez de dar por sentadas las condiciones del encuentro del espectador con la obra de arte, esas condiciones se convertían en el tema de la obra. Se empezó a evidenciar el proceso y a considerar a la escultura como un evento "la escultura es un verbo", decía Richard Serra, la acción y el movimiento llevan implícito al cuerpo que ejecuta esa acción, llevan implícito al sujeto. Se requería también de un espectador que experimentara el trabajo y así es como se empieza a ver también a la escultura en correspondencia con la condición teatral. Es entonces cuando las instalaciones salen en escena: esculturas en un sentido amplio de la palabra, disciplina híbrido, ambientaciones efímeras pensadas para un sitio específico. Nicolás de Oliveira explica claramente lo que es este término: *una manera de hacer arte que rechaza la concentración en un sólo objeto a favor de considerar la relación entre un número de elementos o en la interacción de las cosas y su contexto.*³

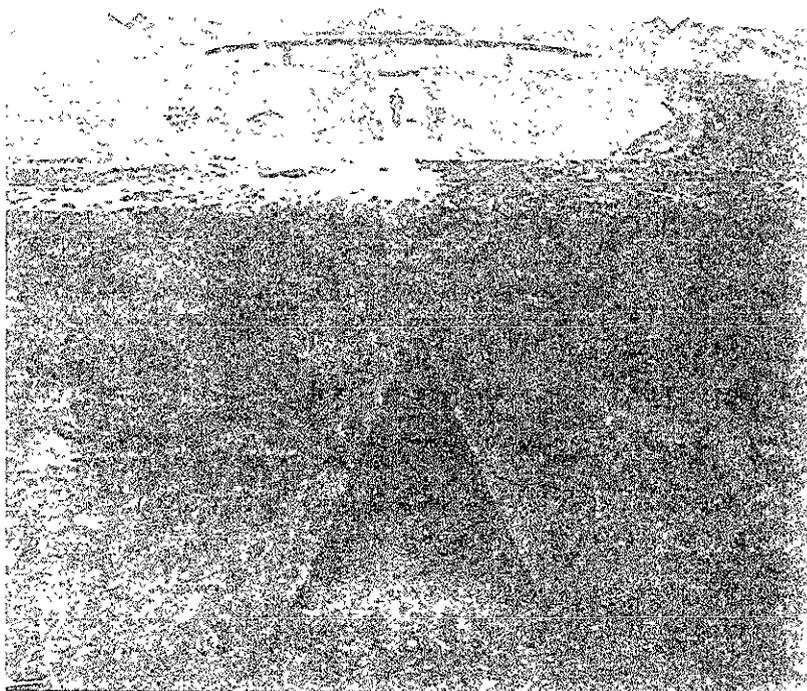
La maduración de la instalación, el performance y el video se pueden ver en perspectiva, como procesos paralelos y con raíces en la misma comunidad que buscaba opciones alternativas como respuesta a las pocas posibilidades que veían en el arte de estudio-. Es por eso también que durante la de los años 60-70 se hicieron muchas piezas en conjunto y en colaboración con otras disciplinas artísticas.



Dennis Oppenheim Parallel Streets 1970

³De Oliveira Nicolás. *Installation art*. Prefacio. p.8

Las constantes que se empezaron a gestar en el arte de esta época y han continuado su desarrollo hasta el arte de nuestros días son: la desmaterialización del objeto, la incorporación del texto a la imagen y el interés por el lenguaje; la relación con la inmediatez y lo cotidiano; la incorporación de diferentes disciplinas; la utilización del cuerpo y el tiempo como material manipulable; la incorporación del entorno con la obra en sí; el interés por provocar alguna reacción en el público y considerar a la exposición como evento en sí; además del recurrente afán por cargar de significado político e histórico a las piezas en algunos casos.



Robert Morns, Osservatorio, 1971

II. TOMAR ASIENTO ES ARRIESGARSE A PERDER LA CABEZA.

A la pregunta de Joan Simon de en qué piensa cuando trabaja en una pieza, Nauman contestó: "Pienso mucho en Lenny Tristano". Un pianista ciego que tocaba con una tremenda intensidad. "Te golpeaba con dureza y seguía así hasta que terminaba. Luego simplemente abandonaba. Arte que nace *derrepente*. Como si te dieran en la cara con un bate de beisbol. O mejor, como si te golpearan en la parte de atrás del cuello. Nunca lo ves venir; te tumba y ya está". Golpear y abandonar, un combate de boxeo en el que hay que aprender muchas posturas corporales.

Fernando Castro Florez. Procesos lógicos. Límites de la estense de la intensidad de Nauman

Considerar al arte como un proceso de conocimiento y un cuestionamiento del ser humano, está implícito en el acto creativo, más aún si consideramos arte y vida como un mismo proceso. En esta generación de artistas (60-70) se hace necesario evidenciar este proceso, radicalizarlo y llevarlo a un límite, preguntarse: ¿qué se siente estar con uno mismo?. Podemos contar siempre con el propio cuerpo, es el receptor y el actor, el recipiente, nuestro medio para comunicarnos con el exterior y con los otros cuerpos; por consecuencia es también la forma más inmediata de hablar de uno mismo y cuestionar a los otros. Si nos ponemos a ver en retrospectiva la obra de los artistas de esta década, podemos observar que casi todos comenzaron trabajando con su propio cuerpo. Es a partir de Duchamp y Man Ray que la idea de artista como personaje cobra importancia, ya no es simplemente la pieza, sino el artista en acción, su comportamiento. El poner en práctica al arte y por lo tanto a la vida, el cuestionar al arte y por lo tanto a la vida. Vemos así a lo largo de la segunda mitad del siglo xx un sinnúmero de fotografías y videos del artista en acción, el artista cayendo, el artista sufriendo un disparo, el artista cubierto de sangre o de tierra, el artista haciendo una payasada o manipulando su boca o sus genitales, el artista disfrazado, fingiendo... Se trataba de manipularse a uno mismo como se manipula cualquier material, de trabajar con lo más inmediato, en suma, de utilizar al propio cuerpo como materia y herramienta de conocimiento. Algunos optaron por relacionar su cuerpo con el medio ambiente y manipular también su entorno - así como la existencia humana es efímera, la naturaleza y el arte también lo son -. Otros optaron por intervenir su propio cuerpo y exponerlo a todo tipo de torturas y pruebas excéntricas. En general reinaba una necesidad de recuperar, por decirlo de alguna manera, la esencia humana; se exaltaban la percepción y los sentidos más primarios, buscando localizar el trabajo artístico de alguna forma en la realidad de la vida, cuestionando la idea del artista como un virtuoso, un héroe...el elegido o la víctima.

El accionismo Vienés (importante grupo radical austriaco de los 60) llevando a un punto extremo esta conciencia del cuerpo, el dolor y el sexo, cuestionaba a la vez la estética y al proceso creativo, sometiendo al cuerpo a niveles extremos de dolor y tortura.



Carolle Shneeman. Vagina Painting

terminando con un trabajo que llegaba a los límites del arte y a la frontera con la terapia.

Chris Burden instala una cama dentro de la galería y permanece acostado durante 22 días. Exponía su propio cuerpo a situaciones extremas de resistencia, riesgo y dolor; tomando al cuerpo como escultura en sí.

Carolle Shneeman incluía su vida íntima como material recurrente y trabajaba con su propio cuerpo para cuestionar el poder sexual y político de la mujer.

Martha Rosler presenta videos en donde aparece ejecutando acciones cotidianas reconocidas en esa época como femeninas, de manera ridícula, repetitiva y en ocasiones violenta.

Bas Jan Ader se sometía a caídas en diferentes paisajes y se fotografiaba en acciones fallidas y tristes.

Charles Ray con un tono más ligero, ideaba piezas en las que su propio cuerpo ocupaba un papel imprescindible en el funcionamiento de esta y hacía copias fidedignas de sí mismo.

En el caso particular de Nauman podemos decir que comenzó estableciendo una relación directa entre el material y el cuerpo; por medio de moldes registraba partes de su cuerpo de manera que el mismo molde resultaba ser la pieza final, una suerte de esculturas - objeto de técnicas diversas que evidenciaban el proceso y criticaban la formalidad y rigidez de la escultura moderna. Piezas en las que se empezaba a esbozar cierta ironía e interés por la actitud corporal.

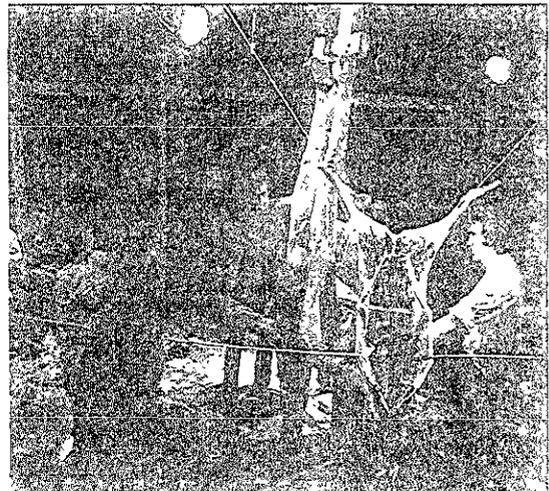
Era muy común la utilización de moldes del propio cuerpo como reproducción fiel de uno mismo

Piero Manzoni enlata su excremento y lo vende como obra de arte a precio de oro. En la obra de Marcos Kurtikz su propio cuerpo fue un elemento constante, inclusive llegó a presentar en un performance el vídeo de una cirugía que le fue efectuada en el nervio óptico.

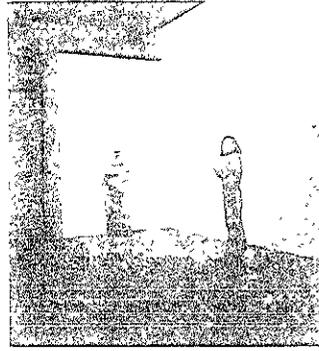
Rebeca Horn deaba extensiones de su propio cuerpo, accesorios - vestuarios.

Ana Mendieta trabajaba con su sangre y relacionaba los temas de la muerte, el cuerpo y la tierra con el entorno.

Lygia Clark se interesó más bien por la experiencia corporal y las sensaciones,



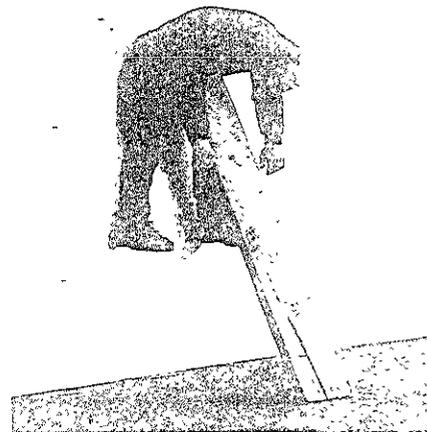
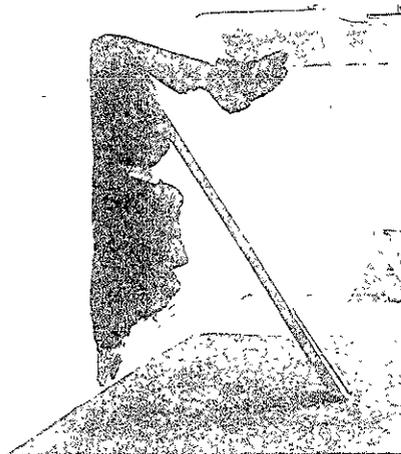
Hermann Nitsch (Akton) 1974



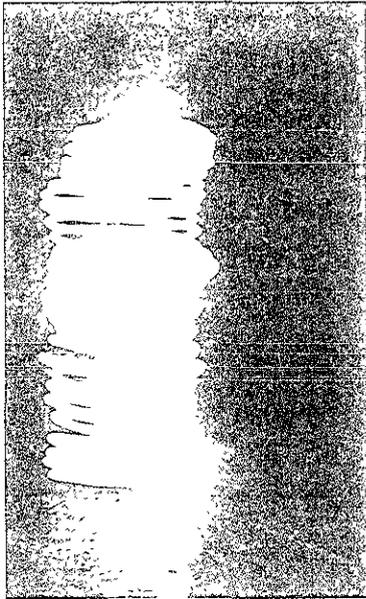
Chris Burden

y cuestionamiento de la frontera entre lo natural y lo artificial; el molde se presentaba tan real como el cuerpo mismo.

Este interés por la actitud corporal, lo llevó a acercarse a bailarines y coreógrafos quienes en ese tiempo pasaban por una etapa similar de búsqueda de nuevos lenguajes más apegados a la vida cotidiana. Cansados de la idea del bailarín como un personaje circense, un super hombre, un virtuoso que obedece órdenes del coreógrafo y finge vivir dramas y romances, deciden enfocarse en su vida diaria, aceptando que cualquier movimiento corporal puede ser un baile. De esta forma, se propusieron estar constantemente alerta de los movimientos inconcientes y mecánicos de la vida diaria para después utilizarlos en sus coreografías. La idea era buscar los movimientos particulares de cada cuerpo según sus costumbres, vivencias y características físicas. Coreógrafos como Merce Cunningham, Meredith Monk y Trisha Brown trabajaban en ocasiones junto con los compositores La Monte Young, Steve Reich y especialmente con John Cage y presentaban “eventos” multidisciplinares en donde los bailarines no representaban una historia específica con principio y fin ni se adaptaban a la melodía, sino que simplemente improvisaban partiendo de



Charles Ray



Bruce Nauman
Light Trap for Henry Moore, No. 2 1967

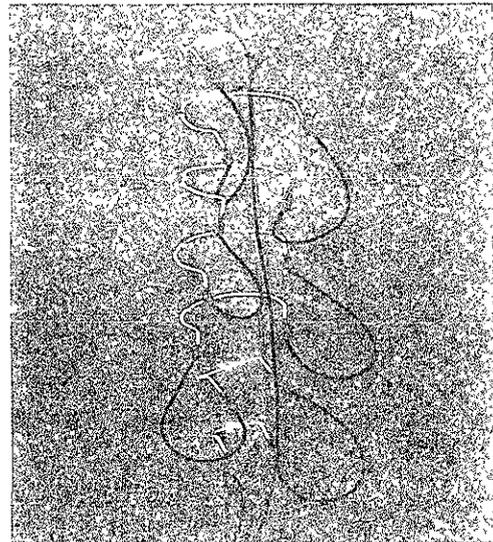
movimientos básicos cotidianos como caminar, sentarse, correr, hablar y dejaban que el espectador creara su propia interpretación y de esta forma participara también en el evento. La melodía iba aparte, era importante pero no dictaba los movimientos del bailarín, más bien eran dos expresiones paralelas. Incluso hubo algunos casos en los que contrariamente a lo que se acostumbra, el bailarín planteaba al compositor su idea de movimiento y a partir de la coreografía el músico componía la melodía, en ocasiones el bailarín conocía la pieza musical hasta el momento de salir a escena.

El juego y el azar eran una constante en el trabajo; el bailarín no seguía meticulosamente movimientos

previamente estudiados y memorizados sino que con un estilo o tono previamente acordado, jugaba con posibles combinaciones. En ocasiones funcionaba salirse de los teatros y presentarse en las calles y plazas públicas. La respuesta del público era determinante. Pocas veces el bailarín sabía qué resultaría de todo esto, simplemente había que estar consciente del presente y sus posibilidades y dar el salto.

En las artes escénicas, el ejecutante entra a escena prácticamente desnudo, lo único que lo respalda es el proceso y la experiencia ; a la hora de estar en la función tiene que entrar

completo, presente al 100% y entregar algo; no hay vuelta atrás. No hay posibilidad de corregir un error o arrepentirse.



Bruce Nauman. Neon Templates of the Left
Half of my Body
Taken at Ten Inch Intervals 1966

En la danza las nociones de repetición, impulso, equilibrio, ritmo, suspensión y caída funcionan como constantes básicas para la creación, es a partir de estas nociones que el bailarín improvisa. El espacio es determinante, interfiere en la percepción e influye directamente en la ejecución del movimiento, de cierta manera establece un estilo o un cierto tono en la coreografía.

De este acercamiento a la danza y del estar consciente de sí mismo como cuerpo presente en un espacio, Nauman cayó en cuenta que sus actividades diarias como caminar de un lado a otro en su estudio, podían ser la fuente de la invención. Dejó entonces de preocuparse por producir objetos y

comenzó a jugar con otras posibilidades de expresión. Pasó de manipularse a él mismo como manipularía barro o yeso a encontrar en los movimientos cotidianos y en las acciones básicas casi inconscientes de la vida diaria, fuentes de transmisión de mensajes y deladoras de una manera de vivir, de pensar y de haber sido educado. De esta forma empezó a fusionar su interés por el lenguaje con el interés por el cuerpo y su comportamiento.

Durante esta época (60-70) músicos y bailarines solían tener mayor comunicación y hacer composiciones en conjunto, por lo que al interesarse Nauman en la danza se involucró también en la música. Él había estudiado música durante algún tiempo y con sus conocimientos de matemáticas y lógica se identificó fácilmente con las ideas que circulaban en la obra de los compositores de esa época. John Cage (principalmente), La Monte Young, Steve Reich, Philipp Glass, empezaron a explorar las posibilidades de trabajar con significados drásticamente reducidos, limitándose a los elementos musicales más básicos. Utilizaban la misma información y la repetían una y otra vez. Las composiciones se caracterizaban por ser progresiones armónicas, o yuxtaposiciones de melodías o sonidos algunas veces tocadas simultáneamente y otras desfasadas o en canon. A veces también invertían el proceso o lo tocaban en reversa. Buscaban la manera de intervenir en el espacio y fue así como se interesaron en hacer música para el escenario. Reinaba también un ánimo de reconciliación con la vida cotidiana, con las actividades diarias. El sonido que produce la respiración, un aplauso, una risa, una plática, un silbido, etc...eran incluidos en las composiciones.



John Cage, *Variations V* 1965

Cuando separamos la música de la vida lo que obtenemos es arte (un compendio de obras maestras) con la música contemporánea, cuando es actualmente contemporánea, no tenemos tiempo de hacer esa separación (que nos protege de vivir), y entonces, la música contemporánea no es más arte que lo que lo es la vida.

John Cage.

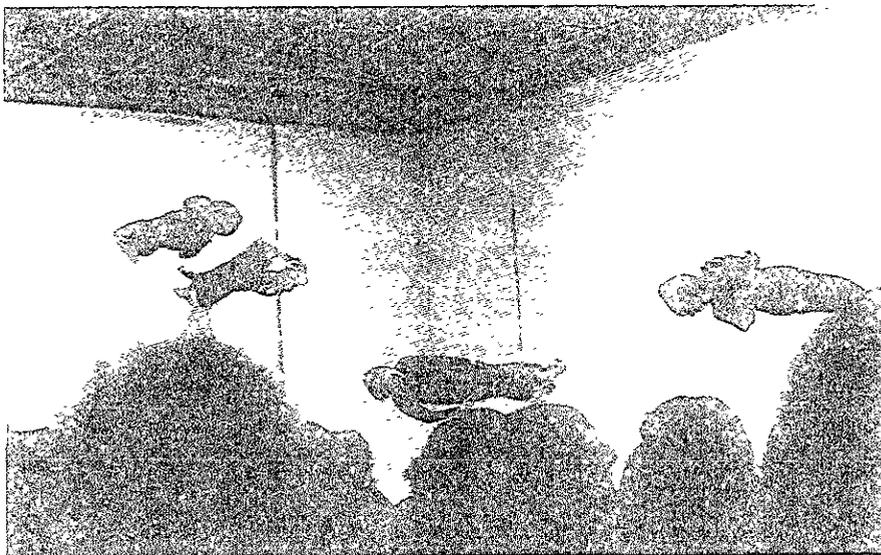


Ann Halprin, *Parades and Changes*. 1964

Simplemente para Cage, el acto de vivir viene siendo una forma de arte. Decía también, que teatro es simplemente otra palabra para nombrar la vida.

Es precisamente en el teatro donde se integran en un todo la práctica del gesto y la palabra. El actor, en la escena con el gesto le da sentido a la palabra y a la vez es esa palabra la que le da sentido al gesto; se transporta a un espacio en donde se mezclan la realidad y la ficción y es a partir de ese espacio, con lo que logre proyectar por medio de una práctica corporal-mental, que provoca una reacción en el público.

Para John Cage el silencio era también un sonido, el sonido está impregnado de silencio y el silencio a su vez impregnado de sonido. Aquí veo una similitud con el interés por el espacio negativo de Nauman, por el interés de otorgarle presencia a un espacio invisible (del espacio negativo en la obra de Nauman hablo en el ensayo siguiente).



Compañía de danza de Trisha Brown. *Walking on the Wall*. 1971

Estoy aquí , y no tengo nada que decir
 No tengo nada que decir
 y lo estoy diciendo y eso es
 La poesía tal como yo la necesito
 Este espacio de tiempo está organizado
 No es necesario temer estos silencios,
 Esta es
 Se puede amarnos .
 una charla
 Compuesta , porque la estoy componiendo
 Como si fuera una pieza de música. Es como un vaso
 De leche . Necesitamos el vaso
 Y necesitamos la leche . O quizá es como un
 Vaso vacío en el cual en cualquier
 Momento puede vertirse cualquier cosa
 En cualquier momento una idea puede venir
 Y entonces podemos disfrutarla .
 Si alguien tiene sueño que se vaya a
 dormir
 Nuestra poesía
 ahora
 Es la comprensión de que no poseemos nada.
 Cualquier cosa por ende es una
 delicia
 (puesto que no la poseemos). Entonces no necesitamos temer su pérdida
 Todos tenemos un canto
 Que no es un canto absoluto:

La estructura es una disciplina que,
 Si se la acepta, en retribución acepta cualquier cosa , incluso aquellos
 Raros momentos de éxtasis que, al igual que el azúcar hace con los
 caballos,
 Nos entrena a hacer lo que hacemos .
 La estructura sin la vida está muerta. Pero la vida sin
 La estructura no se ve .
 Los mirlos suben desde el campo haciendo un
 Sonido de-licioso que rehúsa toda
 comparación.

Como un puente de ningún lado a
 lado. Una estructura es
 ningún
 De verdad necesitamos una estructura , así podemos ver
 Que no estamos en ninguna parte. Gran parte de la música que amo
 Usa la escala dodecafónica ,pero ese no es el motivo por el cual
 yo
 La amo. La amo sin ningún motivo .
 La amo porque de repente estoy en ningún
 sitio

(Mi propia música logra esto
velozmente para mí)

Claramente
Estamos empezando a llegar a ningún
sitio.

Un pedazo de cuerda
O un atardecer .Nada más que la nada
puede ser dicho.

Recuerdo que de niño me
gustaban todos los sonidos,
Incluso los no
preparados. Me gustaban
,sobre todo cuando había uno
a la vez



Merce Cunningham Antic Meet 1958

Cualquier ejercicio que usara los cinco dedos de una mano estaba
Lleno de belleza . Más tarde
Gradualmente empezaron a gustarme todos los intervalos.
Al silencio que lo extingue. Y ningún silencio existe que no esté impregnado
De sonido. Ningún sonido teme

Las palabras son sólo ruidos. Qué ruidos
No interesa . La pregunta esencial es
: ¿Ud. vive o insiste en las
palabras?

Ninguna cosa en la vida requiere un símbolo puesto que claramente
Es lo que es: una manifestación visible de una invisible
Nada. Si alguien tiene sueño
Que se vaya a dormir .

Conferencia sobre nada (fragmentos).
John Cage

Traducción de María Negroni

El sonido siempre ha sido un elemento importante en las piezas de Nauman, a veces son voces que gritan en canon, frases que se hacen inteligibles, risas estridentes que invaden el espacio, ruido caótico de tamborazos, voces que dan órdenes, el sonido de un violín, o simplemente el rechinar de la silla chocando con la estructura de metal. Casi siempre son estos sonidos los que envuelven el espacio, los que logran que la pieza se apodere por completo del contexto y muchas veces son también estos sonidos los que incomodan al espectador y lo invitan a abandonar la sala.

Por su parte, el trabajo de La Monte Young repercutió también en el proceso de Nauman, en la serie de *instrucciones verbales*, podemos ver claramente esta influencia: “Ejaz una fogata en frente de la audiencia,” “Suelta una mariposa (o varias mariposas) en el área del performance,” “Dibuja una línea recta y síguela.” La música viene siendo la ejecución de una instrucción escrita, la traducción de una frase y el sonido viene siendo a la vez una acción.

Performance (ligero y agachado):

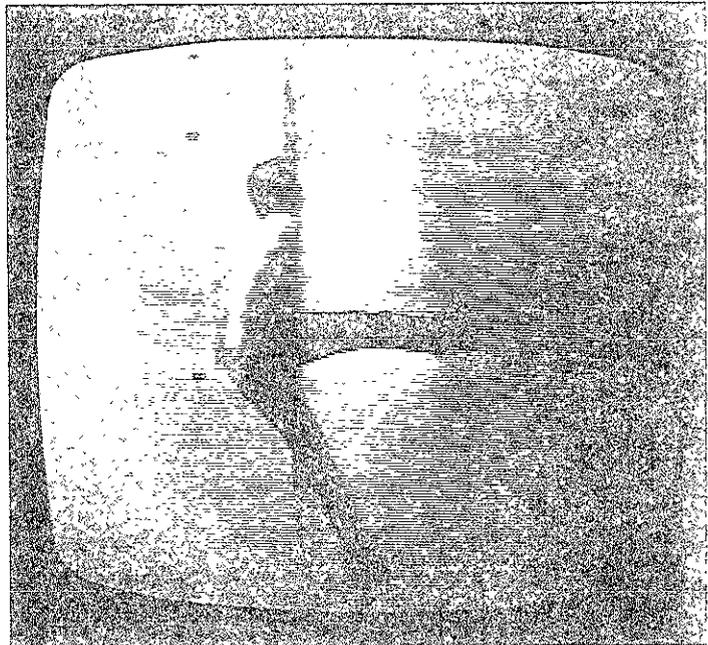
Se debe contratar a un bailarín que ejecute el siguiente ejercicio cada día de la exposición durante 20 ó 40 minutos siempre alrededor de la misma hora: el bailarín vestido con simple ropa de calle o de deporte, entrará en la sala grande de la galería. Los guardias despejaran el cuarto, permitiendo únicamente que la gente observe desde la puerta. Los ojos del bailarín ven al frente, evitando el contacto con la audiencia, sus dos manos agarradas detrás del cuello, hombros delante, camina alrededor del cuarto con paso ligero y un tanto agachado – como si el techo estuviera seis pulgadas o un pie más bajo que su altura normal- poniendo un pie enfrente del otro talón tocando el pie, muy lenta y deliberadamente.

Es necesario tener un bailarín o a una persona con algún tipo de presencia anónima profesional. Al finalizar el periodo de tiempo, el bailarín se va y los guardias permiten de nuevo a la gente que entre al cuarto.

Si no es posible financiar a un bailarín para todo el tiempo que dure la exposición un periodo de una semana será satisfactorio, pero no menos.

Mis cinco páginas del libro serán fotografías de publicidad del bailarín con su nombre anexo.

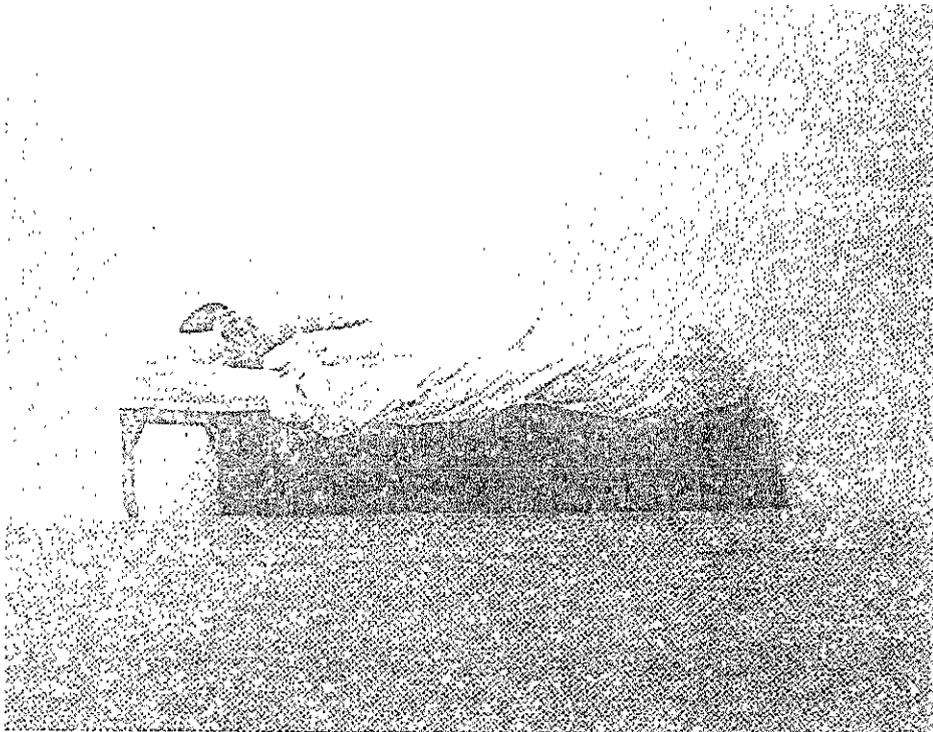
En este performance, se trata de distorsionar los estímulos o, mejor dicho, aumentar la reacción frente a los símbolos que tienen una estructura repentina. El acontecimiento sucede derrepente sin información para el visitante ni mayor explicación para el bailarín, de cierta forma el mecanismo es manipulado para producir el fracaso de los sistemas de respuesta. El tiempo transcurre lentamente, la situación es absurda, pero seguramente después de haber ejecutado su



Bruce Nauman. Beckett Walk 1968

tarea el bailarín se ha quedado con algún tipo de conclusión quizás inexplicable y la gente ya no entrará de la misma manera con la cual había entrado anteriormente a ese mismo cuarto.

En el video *Playing a note on the violin while I walk in the studio* (tocando una nota en el violín mientras camino en mi estudio) 1967-68, vemos la imagen fija del estudio de Nauman, un banco y alguna que otra cosa, Nauman camina alrededor del estudio de manera que en ocasiones se pierde del campo visual de la cámara, mientras toca el violín o más bien intenta tocarlo provocando un sonido estridente y chillante. El video dura aproximadamente 10 min.

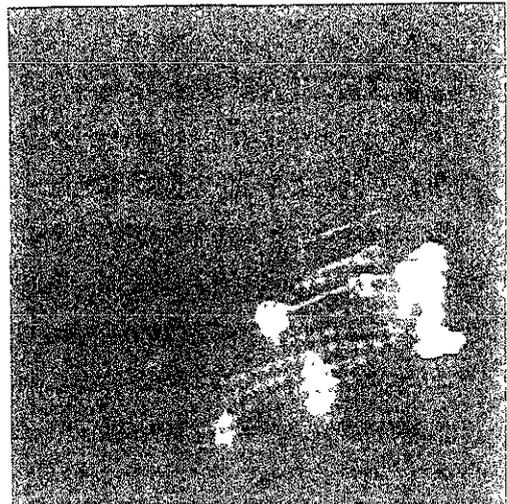
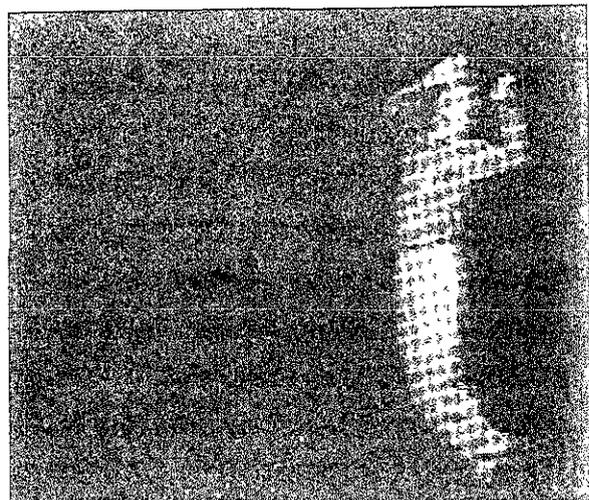
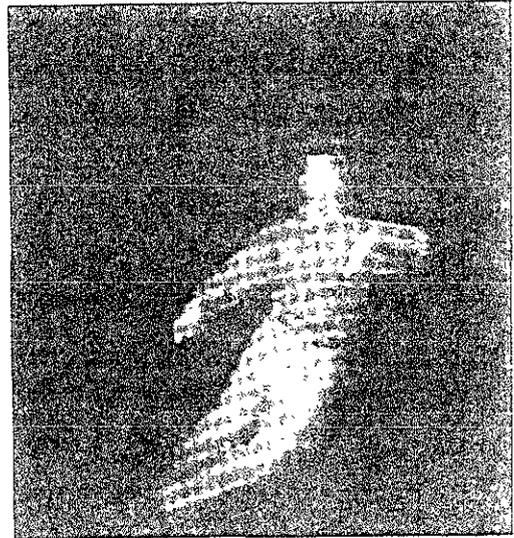
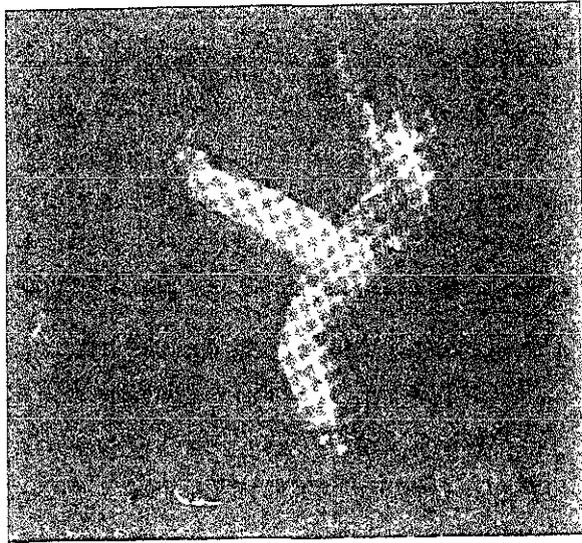
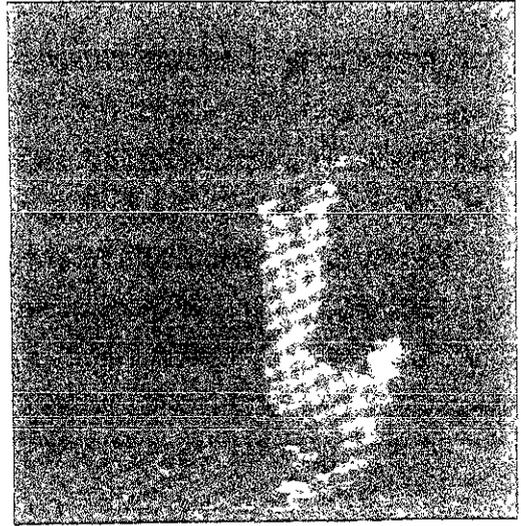
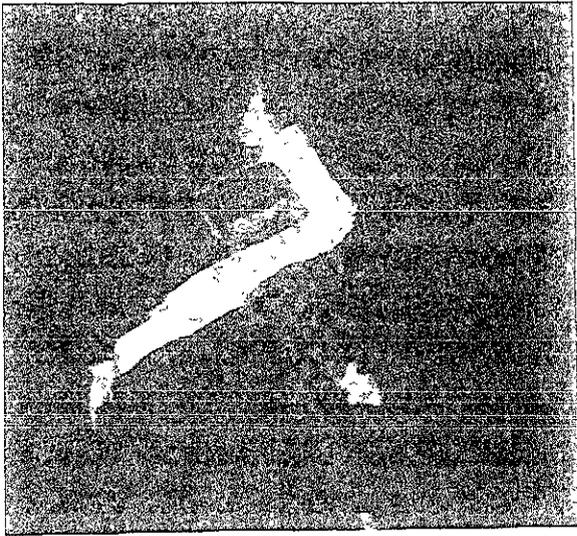


Chris Burden. *Bed Piece*

En la serie de hologramas *Full Figure Poses (A-J)* poses de figura completa, Nauman prueba con varios tipos de posiciones en las que pueda caber su figura completa en el cuadro.

Hay en otro vídeo de Nauman (1968) *Slow angle walk (caminata de ángulo lento)*, también conocido como caminata de Beckett Diagrama II, en el que Nauman se pone el objetivo de caminar con las dos piernas estiradas formando un ángulo de 45 grados aproximadamente y con los brazos y manos hacia atrás, de manera que la caminata se asimila más a un paso oscilatorio bastante torpe y necio. La caminata sigue una secuencia determinada que va siguiendo un diagrama dibujado previamente por Nauman. Por cada tres pasos que da, avanza en realidad un paso.

Failing to Levitate in the Studio (intento fallido de levitar en mi estudio) 1966, es una fotografía en la que podemos ver a un Nauman con la espalda recargada en una silla y el resto del cuerpo en el suelo y a otro Nauman con la cabeza y la espalda en una silla y las piernas en otra.



En el video de Tony Sinking into the Floor, Face up and Face Down (Tony hundiéndose en el piso, boca arriba y boca abajo) (1973), podemos encontrar un acercamiento a la danza en esta acción de acostarse e imaginar que el suelo se levanta o que por el contrario uno se hunde en el suelo; curiosamente hoy en día es un ejercicio muy utilizado en las clases de danza contemporánea.

-Chris Burden tiene una pieza parecida, aunque más extremista y con otra intención: en este caso es él mismo el que se acuesta en el suelo de la galería con las piernas sujetadas por brazaletes de metal. Esta pieza fue efectuada entre las ocho y las diez de la noche durante tres días-.



Bruce Nauman. *Failing to Levitate in the Studio* 1966

Fue determinante para el desarrollo de su obra posterior, que haya comenzado trabajando con su propio cuerpo y experimentado en carne propia todas estas nociones de repetición, caída, equilibrio, espacio... pues después le fue fácil integrarlas en sus esculturas, videos e instalaciones sin necesidad de obviarlas y más bien ayudándose de ellas para que el mensaje fuera claro y contundente. Sin embargo, también creo que dejar de trabajar con su propio cuerpo fue clave en su proceso artístico. Al interesarse por el medio que lo rodeaba pasó a relacionar su cuerpo con los otros cuerpos y por lo tanto pasó también a prestar atención a la comunicación entre estos, el lenguaje era entonces imprescindible. Esta atención al entorno y a los otros cuerpos se convirtió en un interés más abierto en cuanto a las actitudes y posturas del ser humano, en cuanto a su comportamiento. Ya no era él y el medio, ni el cuerpo y el espacio, era el individuo como un conjunto de percepciones, traumas, deseos, ideas, actitudes y posturas, todo interrelacionado e interactuando con el entorno.

Las piezas posteriores, ya sin esa frescura que da la experimentación y la búsqueda, están más apegadas al teatro y menos a la exaltación del fracaso y lo común, son piezas más elaboradas (esculturas e instalaciones), pensadas específicamente para galerías o museos y que caracterizaron su obra en los ochenta. Puestas en escena en donde el espectador más que participar en ellas es provocado. Los personajes son actores que repiten constantemente una acción simple: reír, sentarse, llorar, cagar... pero esa repetición obsesiva es la que le da la fuerza a las piezas. Todavía podemos ver en estas, las mismas nociones de equilibrio, caída, repetición, posición; ritmos repetitivos que pasan de la calma a la exaltación delirante, movimientos oscilatorios, sillas y cabezas suspendidas, un juego de contrarios ambiguo que crea momentos de tensión. Lo atrayente de estas piezas, es la manera en que Nauman conjuntó todas sus búsquedas anteriores: el interés por el tema lenguaje – acción, por el comportamiento humano y por el cuerpo en el espacio. La influencia de la literatura de Beckett continuó siendo evidente y el tono trágico - cómico podría decirse que fue siempre una constante, aunque con el tiempo cada vez se ha vuelto menos cómico y más trágico...

VLADIMIR: ¡El sombrero de Lucky! *(Se acerca.)* Hace una hora que estoy aquí y no lo había visto. *(Muy contento.)*

¡Perfecto!

ESTRAGON: No volverás a verme.

VLADIMIR: Así que no me he confundido de lugar. Ya podemos estar tranquilos. *(Recoge el sombrero de Lucky, lo mira, lo arregla.)* Debió ser un hermoso sombrero. *(Se lo cala en lugar del suyo, y éste se lo tiende a Estragón.)*

Toma.

ESTRAGON: ¿Qué?

VLADIMIR: Ténmelo.

(Estragon coge el sombrero de Vladimir. Vladimir se cala con ambas manos el sombrero de Lucky. Estragon se pone el sombrero de Vladimir en lugar del suyo que tiende a Vladimir. Vladimir coge el sombrero de Estragon. Estragon se cala con ambas manos el sombrero de Vladimir. Vladimir se pone el sombrero de Estragon en lugar del de Lucky, el cual tiende a Estragon. Estragon coge el sombrero de Lucky. Vladimir se cala con ambas manos el sombrero de Estragon. Estragon se pone el sombrero de Lucky en lugar del de Vladimir, que tiende a éste. Vladimir coge su sombrero. Estragon se cala con ambas manos el sombrero de Lucky. Vladimir se pone su sombrero en lugar del de Estragon, el cual le tiende a éste. Estragon coge su sombrero, Vladimir se cala con ambas manos su sombrero. Estragon se pone su sombrero en lugar del de Lucky, el cual tiende a Vladimir. Vladimir coge el sombrero de Lucky. Estragon se cala su sombrero con ambas manos. Vladimir se pone el sombrero de Lucky en lugar del suyo, que tiende a Estragon. Estragon coge el sombrero de Vladimir. Vladimir se cala el sombrero de Lucky con ambas manos, Estragon tiende el sombrero de Vladimir a Vladimir, quien lo coge y lo tiende a Estragon, quien lo coge y se lo tiende a Vladimir, quien lo coge y lo tira. Todo con movimientos muy rápidos.)

VLADIMIR: ¿Me quedaba bien?

ESTRAGON: No sé.

VLADIMIR: No pero ¿qué te parece, eh?

(Vuelve la cabeza de derecha a izquierda, coquetamente, adopta posturas de maniquí.)

ESTRAGON: Horroroso.

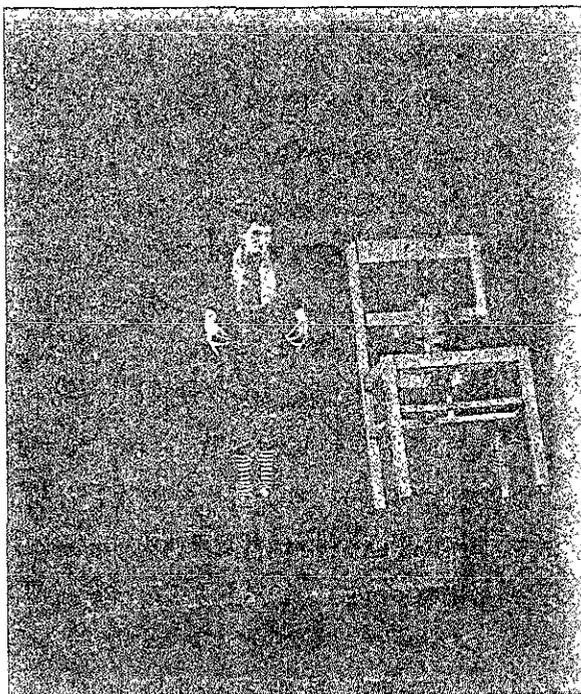
VLADIMIR: Pero, ¿más que de costumbre?

ESTRAGON: Igual.

VLADIMIR: Entonces, puedo quedármelo. El mío me hacía daño. *(Pausa.)* ¿Cómo explicarlo?

(Pausa) Me arañaba.

La mayoría de los artistas que buscaban nuevos lenguajes sobretodo en los 60-70, buscaban también la manera de relacionarlos con el cuerpo, reinaba una necesidad de reencontrarse con el cuerpo, de sentirlo y saberlo materia concreta. Era quizás la necesidad de aterrizar la búsqueda artística, de bajarse del mundo de las ideas y atender los problemas del momento y las inquietudes cotidianas. Esta búsqueda dio resultados interesantes que encausaron hacia otro lado el trabajo artístico, sin embargo, varios de estos artistas no supieron como trascender esta idea literal del cuerpo y así como antes dependían del objeto, pasaron a depender de la imagen obvia del cuerpo para nombrarlo.



Shit in your hat. Head on a chair. 1990

...Por otra parte, está la sensación de callejón sin salida con que tropiezan muchos artistas cuando abordan el problema del cuerpo, del yo y la relación yo otro, aplicando conceptos y métodos ya agotados. Es sorprendente observar la gran cantidad de artistas actuales que producen efigies humanas de sí mismos, de otros, de personajes de ficción. No se trata de esculturas en el sentido tradicional, sino que probablemente son representaciones cifradas del yo, del sujeto o bien del otro, del objeto. A veces, esas efigies son sometidas a violentas intervenciones acribilladas a balazos, amputadas, desgarradas con las vísceras fuera. A veces experimentan mutaciones. Otras veces yacen postradas en actitudes de extrema quietud. Hagan lo que hagan tocan el problema de la superficie, la piel, que también corresponde a la exterioridad de la imagen. No logran establecer una relación entre interior y exterior más allá de lo literal.¹

Lo interesante en el trabajo de Nauman es que aunque en sus piezas intervenga casi siempre el aspecto corporal y sensorial, no habla del cuerpo representando una imagen literal, o un dramatismo sangriento o cualquier otro tipo de entendimiento superficial y físico del tema. No hace falta presentar una imagen de un cuerpo para hablar de este, no hace falta ser tan evidente, el cuerpo es mucho más complejo. Pasó entonces a evidenciar esta puesta en escena que es el arte y la vida misma, a jugar con la variedad de opciones que la idea de cuerpo – mente - entorno le pudieran proporcionar; como un combate de boxeo en el que hay que aprender muchas posturas corporales.

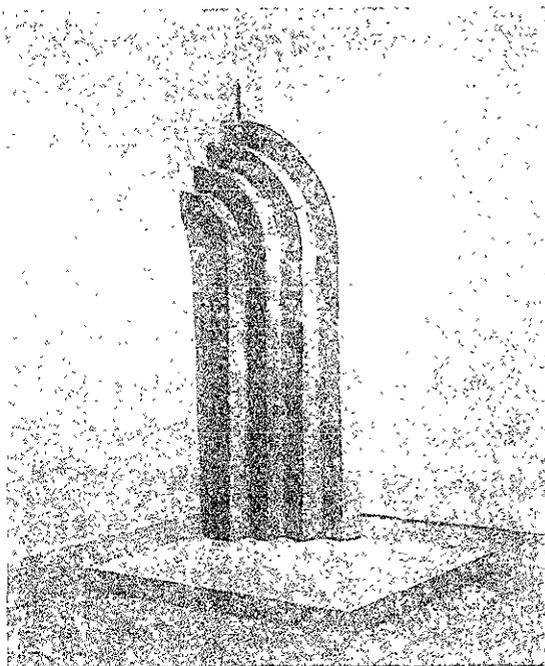
¹ Gay Brett. Lygia Clark: Seis Células. Lygia Clark. Fundación Antonio Tapies. P32 y 33

III. REPRESENTANDO EL ESPACIO VACÍO.

LA ACCIÓN DE DAR VUELTA A LAS COSAS

Desde las primeras esculturas de Bruce Nauman hay un interés (tal vez inconsciente) por evidenciar el proceso: moldes de fibra de vidrio que más que piezas terminadas parecieran el esbozo de una idea, el principio simple de una búsqueda. Esa búsqueda comenzó siendo enteramente formal, pero que poco a poco las mismas piezas dieron pie a otro tipo de cuestionamientos. Las esculturas de este primer período tenían la característica de ser moldes, recipientes de algo, de otra forma o de pequeños espacios. Es decir, el negativo de algo que materialmente no existía pero que al existir el recipiente, existía *per se* el contenido.

El espacio negativo para mí es pensar en la parte trasera y la parte de abajo de las cosas. De los moldes, siempre me han gustado las líneas que parten y las uniones- cosas que ayudan a localizar la estructura del objeto, pero en la escultura acabada generalmente las desaparecen. Estas cosas ayudan a determinar la escala del trabajo y el peso del material. Tanto lo que está adentro como lo que está afuera determina nuestra respuesta física, psicológica y fisiológica- como vemos a un objeto.¹



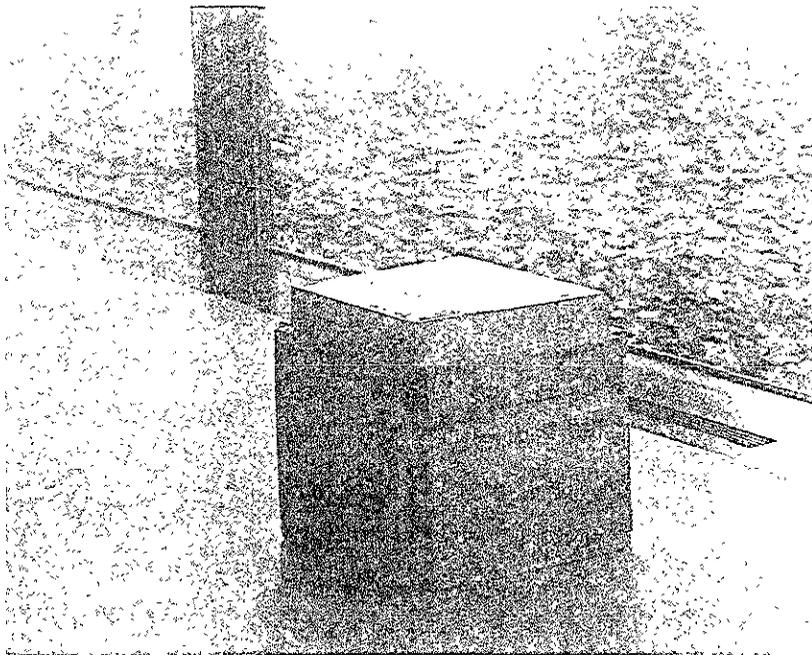
Sin título. 1965

En busca de los principios básicos de la escultura, paralelamente a estas piezas de fibra de vidrio Nauman experimentó con tela, fieltro, latex, materiales que en sí mismos son casi bidimensionales y tienen poca consistencia pero que el simple hecho de dejarlos caer, amontonarlos o colgarlos de la pared en tiras, crea una sutil tercera dimensión. Esta idea la habían trabajado ya Joseph Beuys, Robert Morris y Richard Serra, artistas que influenciaron la obra de Bruce Nauman sobre todo en esta primera etapa.

¹ Joan Simon. Breaking the silence. An interview with Bruce Nauman. Art in America, sept. 1985. P144

La pieza clave de esta época es "A cast of the space under my chair" (*molde del espacio debajo de mi silla*, 1965), molde de concreto del espacio existente entre las patas de una silla y el piso, es decir, el molde del espacio negativo de la parte inferior de la silla. Al nombrar el espacio que circunda a la silla nos imaginamos la silla, al excluirla, la está nombrando, lo cual constituye otra manera de aproximarse a la escultura representando el espacio vacío, representando lo que no es objeto, lo que no es escultura, representando, por decirlo de alguna manera, el espacio invisible. Es en este momento que la escultura comienza a extenderse al entorno interviniendo en el campo de acción, interviniendo en el *sitio*. En el primer capítulo mencioné la influencia intrínseca del *sitio* en el trabajo artístico de estas nuevas expresiones; en el caso específico de Bruce Nauman, pienso que fue a partir de esta pieza que el espacio circundante comienza a participar en sus piezas provocando un giro considerable en su desarrollo artístico. A partir de entonces su obra se volvió más consecuente con su vida y con sus preocupaciones cotidianas.

La acción de dar vuelta a las cosas para ver qué parecen enlaza con la necesidad infantil de romper los juguetes para verles las "tripas". Tiene relación, señala Nauman, con la experiencia de hacer algo que no se quiere hacer, "cuando nos ponemos nosotros mismos en situaciones desconocidas o cuando seguimos los pasos de las resistencias para ver por qué resistimos, como una terapia".²



A cast of the space under my chair 1965

² Procesos lógicos. Límites de la estética de la intensidad de Nauman. (Gödel, Wittgenstein y Beckett). Fernando Castro Flórez. P.7. Revista *Casper* no. 13.



From hand to Mouth 1967

Tomemos pues a esta pieza como conclusión de una búsqueda formal de las nociones básicas de la escultura y como detonador de una búsqueda de sí mismo en cuanto proceso de autoconocimiento. Durante este tiempo Nauman no estuvo muy involucrado con la escultura, su interés más bien se centraba en él mismo y en el proceso de conjuntar diferentes materiales, enfocándose más en el concepto y la identidad y resistencia del material que en su status de objeto. Podría entenderse que en este periodo el sitio es transportado a su propio cuerpo, pues es el espacio en donde se efectúa la acción. Al sacar medidas, registros y moldes de su propio cuerpo, Nauman se convierte en el material y el ejecutante.

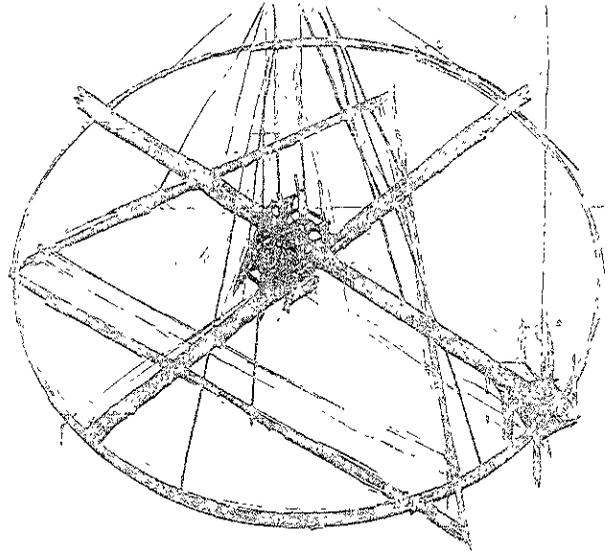
Las piezas de este periodo dejan de ser únicamente formales y empiezan a dilucidar ideas más complejas que posteriormente serán una constante en su obra: juegos de lenguaje como la pieza *From hand to mouth* (de la mano a la boca, 1967), molde de tela y cera que va desde la boca a lo largo del brazo derecho hasta la mano. Visualmente se crea una conexión literal entre la boca y la mano, entre el hablar y el hacer, entre la palabra y la acción. O como la pieza *Henry Moore Bound to Fail* (Henry Moore atado al fracaso) 1967, molde de yeso y cera de la espalda y brazos del artista, atados con una cuerda, con la que de manera bastante literal cuestiona a la escultura moderna, a la vez que hace una parodia de la duda personal. En general, se trataba de traducir palabras o frases en una forma concreta.

A partir de la pieza: *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals* (patrones de neón de la mitad izquierda de mi cuerpo tomados a intervalos de 10 pulgadas, 1966), Nauman elabora varias piezas en neón con las que encuentra una buena manera de llevar sus dibujos a la tercera dimensión. Aquí me gustaría ahondar un poco más sobre el recurso del dibujo en su obra, pues considero que fue una característica que lo distinguió de la mayoría de sus contemporáneos. Podría ser esta base dibujística la explicación del estilo sencillo y básico de la generalidad de sus piezas. Sus frases de neón son letras, pero a la vez funcionan como elemento gráfico, el uso de

secuencias como dibujos animados se puede ver en algunos videos y en las piezas de neón, así como el develar el proceso en sus esculturas y la utilización de simples líneas diagonales o círculos de metal semejantes a trazos gigantes suspendidos en el espacio, pueden ser vistos como extensiones del dibujo.

Regresemos cronológicamente al momento en que empiezan a relucir temas característicos de la obra de Nauman: la relación entre la acción y el lenguaje y el interés por el comportamiento humano. Al momento en que el cuerpo se convierte en el espacio en donde se efectúa la acción. A partir de entonces, Nauman comienza a relacionar al cuerpo con el espacio y por lo tanto a relacionar también aspectos psicológicos con aspectos espaciales.

Tras esta labor de autoconocimiento, en la cual se dedicó también a hacer acciones en video en donde su cuerpo era el material, el parámetro y la herramienta; Nauman tuvo la necesidad de extender esta búsqueda a otros cuerpos, hasta que finalmente la presencia física del cuerpo no fue indispensable para nombrarlo (volvemos aquí a la idea del espacio negativo de la silla). A partir de entonces, sólo en algunas ocasiones necesitó de actores y personajes para acentuar algunos puntos psicológicos básicos de la pieza.



Sin título (study for Musical Chairs)

Ahora sería el público el que tendría la experiencia. Podemos observar aquí otro momento clave en el desarrollo de su obra, ya que al momento de extender su búsqueda a otros cuerpos y preocuparse en la experiencia de otros, su trabajo inmediatamente dio pie a lecturas más amplias.

“Es otra manera de limitar la situación. Alguien más puede ser el que desarrolle la acción, pero esta persona sólo puede hacer lo que yo quiero que haga. Desconfío en la participación de la audiencia. Es por eso que trato de hacer estetrabajo lo más limitado posible”³



Crime and Punishment 1985

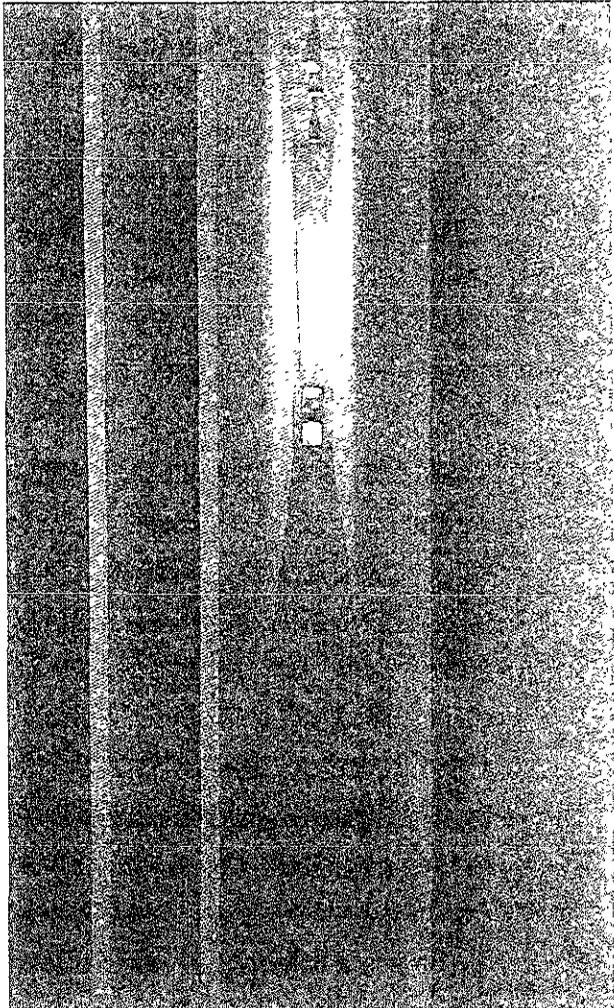
³ Bruce Nauman. Benezra Halbreich Simon. Walker Art Center. p77.

Interesado en el comportamiento, en la manipulación psicológica de la percepción y en la reacción del público, hizo una serie de instalaciones que coincidían todas en buscar una respuesta controlada. Una especie de condicionamiento respuesta. De este interés por la conducta humana hablaré en otro capítulo, por ahora únicamente quiero tratar el aspecto formal de su investigación, o para decirlo de otra manera, de cómo abordaba espacialmente estos temas; de cómo el sitio funcionaba como campo de acción.

Jaulas dentro de jaulas, angostos corredores, túneles, pasillos, por los cuales pasaba el público. La intención era crear situaciones límite, situaciones incómodas. Se caracterizaban por ser piezas austeras en interiores en donde la iluminación era determinante: neóns azules, luz amarilla estridente que hace recordar enseguida a algún tipo de interrogatorio o tortura. Creo que es sobretodo por los trabajos de esta época que a Bruce Nauman se le ha considerado minimalista. Pues son piezas austeras alejadas de lo simbólico y tan crudas como la realidad misma "lo que ves es lo que obtienes" como dijo Frank Stella.

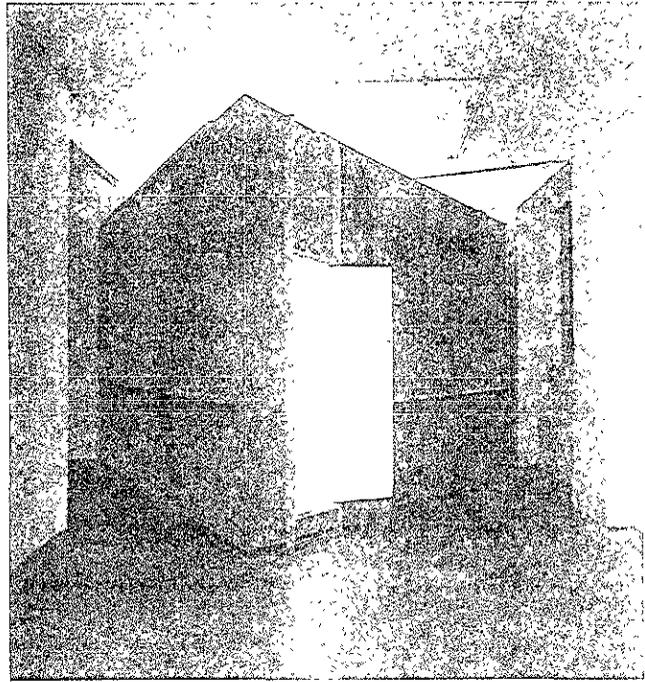
El espectador formaba parte importante de las instalaciones de Nauman, era la última parte del proceso y por lo mismo el que le daba sentido a éste. Atravesar la pieza: *Green-Light Corridor* (corredor de luz verde, 1970), pasillo extremadamente angosto de 2.5m. de alto por 3m. de largo, iluminado por 4 tubos verdes fluorescentes; o entrar a un cuarto triangular de 3m. x 5.5m. de donde sale una estridente luz amarilla fluorescente: *Yellow Room* (Triangular) (Cuarto amarillo (triangular), 1973); o visitar una galería que está dividida a lo largo del espacio por una pared cubierta con material acústico de 2.5m. x 10m.: *Acoustic Wall* (pared acústica, 1969), eran por lo que tenía que pasar el espectador.

De este conjunto de instalaciones llama la atención la manera tan simple en que el artista se apropia del espacio y de cómo ayudándose de los conceptos más básicos de las teorías del color, la composición y la escultura crea instalaciones que de una forma u otra afecta al cuerpo del espectador. También con estas piezas pasó de trabajar con obras sencillas e independientes, realizadas en su taller, a trabajar en espacios públicos, pues lo que le interesaba entonces era



jugar con la tensión existente entre el espacio público y el privado, y tratar de encontrar el punto límite, la frontera entre estos dos espacios, cuándo un espacio público se convierte en privado y viceversa. Cómo por ejemplo, un cuarto puede cambiar rápidamente de una completa soledad a estar lleno de gente.

“Cuando estas sólo, aceptas el espacio llenándolo con tu presencia, pero tan pronto se acerca alguien más, te proteges y te apartas.”⁴



Yellow room (Triangular) 1975

Al interesarse en los espacios públicos, Nauman comenzó a dotar de contenido político y ético a sus piezas. El poder potencial del espacio escultórico; la manipulación y modulación de la conducta por medio de los espacios públicos; la incapacidad del individuo por controlar su entorno; el impacto profundo que el contexto tiene en el comportamiento y su relación con el control político-social.

Para casi toda esta serie de instalaciones Nauman escribía un texto que acompañaba a la pieza, o formaba parte de la invitación. El visitante quedaba aún más confundido al tratar de seguir las instrucciones del artista o intentar descifrar un posible mensaje.

Left or Standing, Standing or left Standing, (izquierda o de pie, de pie o de pie a la izquierda), eran las palabras que componían el poster de la exposición: *Installation with Yellow Lights* -instalación con luces amarillas-(espacio vacío de dimensiones variables, iluminado por dos hileras de tubos de luz fluorescente amarilla). Nauman explica que esta frase funcionaba como un poema que se sostenía por sí mismo, acompañando al espacio, sin describirlo. Consideraba que la frase incluía una especie de ansiedad que el espacio parecía generar.

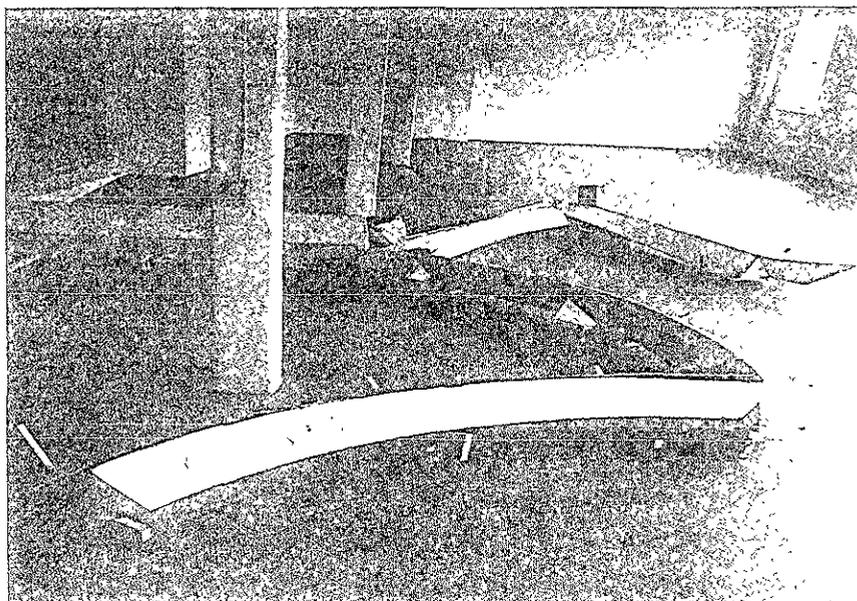
“Tanto en la instalación de *luces fluorescentes amarillas* y en la de *izquierda o de pie, de pie o de pie a la izquierda*, Nauman está otra vez después de un arte que te pone en un extremo; te fuerza a estar alerta de ti mismo y la situación. Casi siempre sin saber qué es lo que estás confrontando y/o experimentando. Todo lo que sabes es que has sido empujado a un lugar que no estás acostumbrado y que hay una ansiedad que lo envuelve.”⁵

⁴ 1979 Vanguard Interview. Bruce Nauman, Coosje Van Bruggen. P. 193

⁵ Bruce Nauman, Coosje Van Bruggen. P194.

Floating Room (cuarto flotante, 1972), es otra instalación característica de esta época. Consistía en una especie de cuarto dentro del cuarto de la galería, instalado suficientemente elevado del nivel del piso de manera que el centro del cuarto estuviera más arriba del centro del propio cuerpo, dando la sensación de levedad, como si el cuarto flotara desafiando la gravedad. El cuarto flotante estaba iluminado por una luz amarilla intensa que contrastaba con el resto de la galería que estaba a oscuras. El objetivo de esta instalación, según Nauman era el no tener el control del espacio que te rodea: por un lado el cuarto iluminado parecía elevarse, desprenderse y, por el otro, afuera del cuarto reinaba una oscuridad desconocida.

Una instalación en la que me detendré a analizar con más detalle es: *Consummate Mask of Rock (máscara de piedra consumada, 1975)*, bloques de piedra de dos medidas distintas (15 pulgadas y 14 pulgadas) agrupados en 8 pares alrededor del perímetro de un cuarto. La configuración de los bloques y la relación entre uno y otro causaba una confusión de perspectiva.



model for a Tunnel Made Up of Leftover Parts of Other projects. 1979-1980

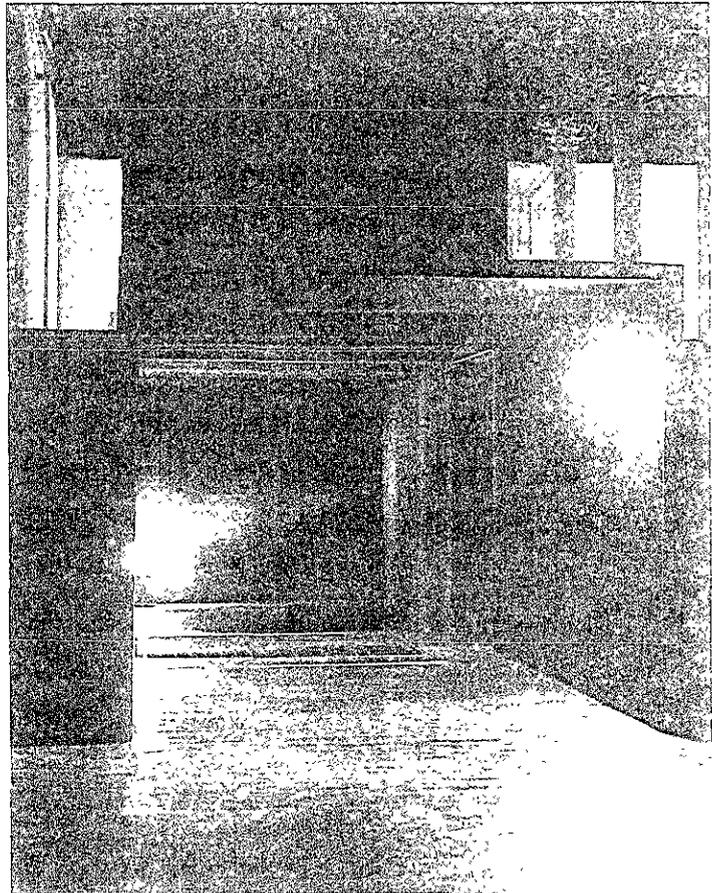
Esta instalación iba acompañada de un texto, con el que Nauman expone su vulnerabilidad como artista y la necesidad que todo humano tiene de exhibirse por un lado y por el otro esconderse. -De la participación de los textos hablaré con detalle en el siguiente capítulo-

A partir de esta serie de instalaciones y del interés en cómo cada espacio influye psicológicamente en los individuos y en la manera en que el propio cuerpo se proyecta o relaciona con el espacio, comienzan a aparecer en la obra de Nauman de manera más protagonista las figuras geométricas básicas: el círculo como la separación de lo interior con el exterior.

El cuadrado como estructura más estática que encierra y delimita y el triángulo como estructura flota, tajante, en constante tensión. Partiendo de estas constantes, Nauman retomó la utilización de moldes, pero esta vez los moldes no serían de su cuerpo sino de simples estructuras triangulares, circulares y cuadradas las cuales organizaba de diferentes maneras para representar modelos de túneles. Lo curioso de estas piezas es que aún siendo formas sencillas, inclusive simples, si uno se las imagina como maquetas de algo a escala humana en donde se pudiera incursionar se convierten en pasajes sórdidos en los que encontrar una salida puede ser una tarea angustiante y quizás imposible y peor aún si nos imaginamos estos espacios repletos de gente. En este trabajo de moldes es interesante el manejo de escalas con respecto al público, el cambio de la percepción espacial cuando ve uno la pieza como molde a cuando se la trata de imaginar construida a escala humana.

“La información sobre escalas te da dos tipos de información; visual y física, al mismo tiempo que una información intelectual que te indica que la escultura es sólo un modelo. Inmediatamente tu empiezas a imaginar como sería y como responderías a ella en la escala apropiada.”⁶

Otro aspecto importante que quiero señalar de estos modelos, es que en ellos se puede observar el proceso, es decir, se deja relucir el modo en que Nauman trabajó y los procedimientos que utilizó. Parecerían piezas no terminadas y de alguna manera lo son, ya que únicamente representan distintos modelos de posibles túneles. Sin embargo, al momento de presentarlos en una galería como bocetos de otra cosa, como la materialización de una idea en proceso, le está dando más importancia a la labor de búsqueda, a la labor de juego y de investigación que al valor de obra de arte acabada y pulida presentada en una galería.



Room with my soul left out room that does not care (1984)

⁶ Bruce Nauman, Benezra Halbreich Simon, Walker Art Center, P.34

No puede negarse que las obras de Nauman tienen un aspecto tosco y andrajoso, son de lo más lamentable. El abandono como obra de arte no significa meramente que los objetos tienen unos rasgos anómalos, restos de indigencia, sino que el procedimiento es precario, esto es, se trata de una lucha.⁷

Uno de los únicos modelos de los que posteriormente sí realizó una instalación, es: *Model for a Room with my Soul Left Out, Room That Does Not Care, (modelo para un cuarto con mi alma dejada fuera, cuarto que no importa) 1984*, pieza inhóspita y escalofriante.

Durante esta época, sobresalen también una serie de dibujos llevados al espacio, trazos circulares marcados en el piso y las paredes de la galería. Juegos visuales con el espectador. La idea de transformar un espacio únicamente con líneas, juego de planos y movimientos aparentes.

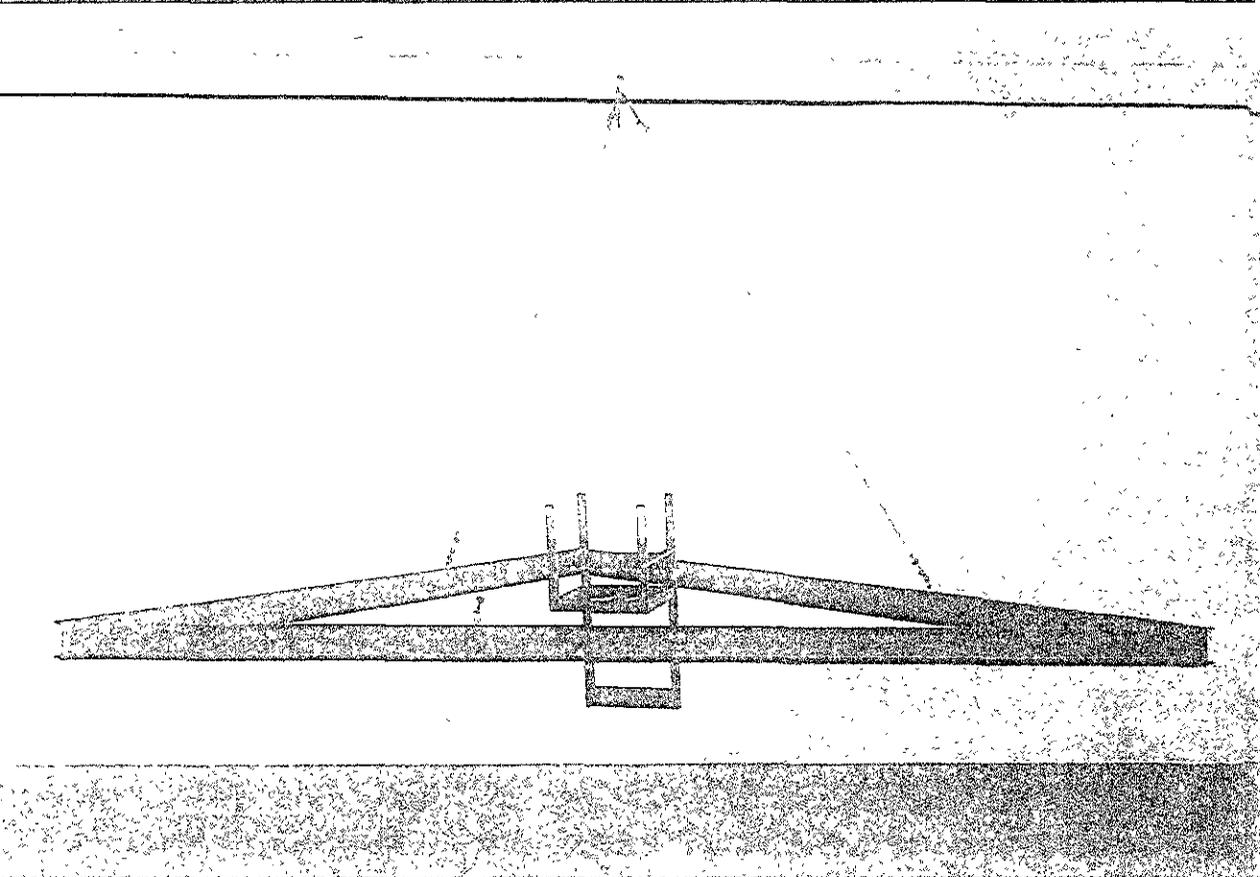
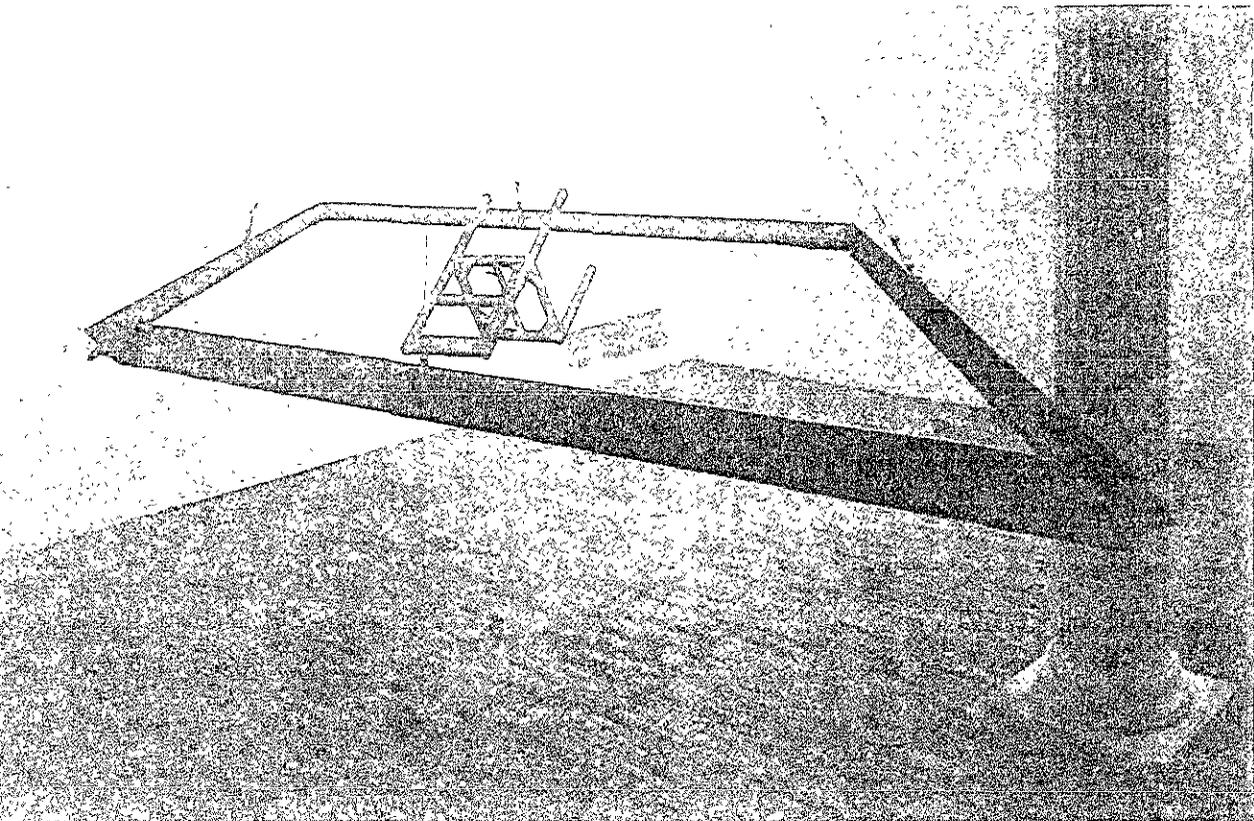
De este período de modelos, pasó poco a poco a relacionar de manera más dinámica el espacio y la presencia del cuerpo. Pudiera pensarse que fue así como agregó el elemento silla, objeto representativo del hombre estable, quieto; realizando una serie de esculturas en donde combina las figuras geométricas básicas con la silla. Lo interesante de estas piezas es que causan una sensación extraña al estar colgando del techo, además que la posición de la silla va variando: aparece de cabeza, inclinada, sin una pata, etc... y cada posición de la silla en relación con la figura geométrica va dando diferentes lecturas. Al ver una silla, pensamos inmediatamente en una persona sentada, quieta (al menos con la mitad del cuerpo inmóvil), establecemos una relación directa silla-humano, por lo que al ver una silla sin una pata o puesta de cabeza, la imagen que nos causa no es del todo confortable y grata.

“Si, por una u otra razón, se presenta un objeto, tenerlo en cuenta. Se dice que donde hay personas hay cosas.”⁸

Diamond Africa with Chair Tuned DEAD, (Diamante Africa con Silla Afinada MUERTE) 1981, es la primera de varias esculturas de sillas suspendidas: *America Square and South America Circle (cuadrado América y círculo Sudamérica), 1981*. Piezas que aún antes de saber el título ni su contenido político, transmiten una sensación un tanto escalofriante e incómoda. La sensación de que algo o alguien está mal, chueco, contenido incómodamente y con presión. Son esculturas de metal pesadas que cuelgan del techo suspendidas a la altura de la mirada. Una silla inclinada y casi de cabeza en el centro, rodeada de una estructura imponente que te separa de la silla. La estructura de metal está delimitando un espacio que no está en ninguna parte, que está suspendido.

⁷ Fernando Castro Flórez. Procesos lógicos. Límites de la estética de la intensidad de Nauman (Gödel Wittgenstein y Beckett). P.3. Revista *Casper* no. 13

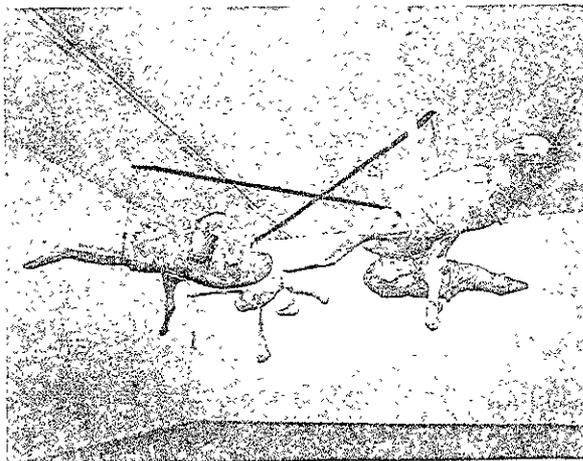
⁸ Samuel Beckett. *El innombrable*. p.36



Otro aspecto atractivo de estas esculturas es que son dibujos llevados a la tercera dimensión, líneas que se unen unas con otras dentro de un espacio.

Las sillas, en las que tal vez se pudiera descansar, son siniestras: colgadas de las paredes, dentro de estructuras que impiden el acceso, chocando para producir una música insospechada, desaparecidas en beneficio del molde. Nauman llega a hablar de torturar a una silla. Lo cotidiano desfondado, la capacidad de edificar concretada en espacios desconcertantes: "No existe ningún sitio cómodo para permanecer dentro o fuera de ellos". La noción de confort que garantiza ideológicamente el despliegue imparable de la técnica se torna aberrante en esas habitaciones que están dispuestas para impedir la permanencia.⁹

Antes de pasar a hablar del período de los 90, quiero señalar que acorde con la ideología de su época de formación, donde aún quedaban ciertos vestigios de creencia en la modernidad y conciencia político-social, el trabajo de Nauman estuvo siempre permeado de implicaciones políticas. Implicaciones que en las primeras décadas eran de contenido existencialista y personal, pero que a comienzos de los 80 esta evocación fue suplantada por juicios políticos explícitos y crudos comentarios acerca de la opresión, tortura y poder contemporáneos. Sin embargo, lo que me atrae de este artista es que sus piezas no tienen solamente una lectura política ni tienen la intención de ser manifiestos en contra de problemas universales con carácter trascendental, sino simplemente de ser comentarios de una realidad más cotidiana, comentarios a escala humana por decirlo de alguna manera. Con esto me refiero que aún sin haber leído el título de alguna de sus piezas y sin saber por ejemplo, que las esculturas de las sillas se refieren al racismo en Sudáfrica y a los torturados de la dictadura en Argentina, las esculturas por sí solas se acercan al espectador y logran provocar una sensación personal de



Sin Título (Two Wolves, Two Deer) 1989

Fernando Castro Flórez. Procesos lógicos. Límites de la estética de la intensidad de Nauman. (Gödel, Wittgenstein y Beckett). P8-9. Revista *Casper* no. 13.

violencia o quizás de tortura u opresión, o tal vez simplemente se perciba una sensación absurda y frustrante. Pero siempre está esa relación inmediata con el propio cuerpo que provoca que uno no se sienta ajeno al estar frente a sus piezas. Quizás por eso, Nauman no se preocupó mucho a comparación de otros de sus contemporáneos, en salir al paisaje u ocupar las calles, porque lo que él buscaba era un contacto individual, de cuerpo a cuerpo, sin distracciones, un mensaje directo y las galerías o museos ayudaban a esta contención, a este manejo del individuo. Se convertían en la escenificación perfecta de uno de los temas estructurales de la obra de Nauman: mensaje –poder.

“Nauman nos conduce a través de corredores o dentro de jaulas como cajas y graba nuestros movimientos en video o proyecta nuestras sombras en paredes y en pantallas, convirtiendo al espectador en espectáculo.”⁶

Después de esta etapa de sillas flotantes y estructuras de metal, Nauman comienza a incorporar elementos teatrales en sus piezas, la figura humana aparece en un plano importante, pero esta vez son otras personas las que desarrollan la acción y no el propio Bruce Nauman. Personajes exagerados y sarcásticos, payasos, mimos que participan en las piezas de manera teatral. El espacio se convierte en una pequeña puesta en escena: colorido, vestuario, actuación, sonido. El video reaparece también y la presencia del monitor como objeto en sí se hace cada vez más explícita. El monitor es utilizado más abiertamente como transmisor de mensajes y por lo tanto, como objeto manipulador.

Existen también en este período una serie de esculturas de moldes de animales disecados, que me recuerdan mucho a la serie de las sillas, en cuanto a que son objetos autónomos, suspendidos, formando en conjunto una figura simple y bastante simétrica pero logrando un crudo ambiente sórdido e incómodo. —de nuevo el uso de moldes, el espacio negativo y el dejar velado el proceso.—

Manipulando el espacio con sencillas estructuras, variación de escalas o con monitores y actores, invirtiendo palabras e imágenes y presentando los espacios negativos, Nauman logra que uno como espectador haga el trabajo mental de reconstruir el proceso de creación y se sienta corporal e intelectualmente aludido.

⁶ Lois E. Nesbitt. *Artscene. Lie down, Roll over. Bruce Nauman's body-conscious art reawakens new York.* ARTSCRIBE Summer 1990.

IV. ¿QUÉ SE SIENTE ESTAR CONTIGO MISMO?

LO TRÁGICO-CÓMICO. SIMILITUDES CON BECKETT.

Estragón: ¿Puedo ayudarle?

Pozzo: Quizá, si me lo pidiera.

Estragón: ¿Qué?

Pozzo: Si me pidiera que volviera a sentarme.

Estragón: ¿Esto serviría de algo?

Pozzo: Creo que sí

Estragón: Pues bueno. Vuelva a sentarse, señor se lo ruego.

Pozzo: No, no, no merece la pena. (Pausa. En voz baja). Insista un poco.

Esperando a Godot. Samuel Beckett.

Doce monitores en los que se puede ver una mesa elegantemente preparada con dos lugares y unas flores al centro. Pareciera que una cena romántica se va a llevar a cabo, sin embargo contrariamente a nuestra costumbre, el caballero al momento en que la dama está a punto de sentarse, le quita la silla y ella cae al suelo. Al momento que el caballero se voltea para recoger la silla la dama se incorpora y lo insulta, él a su vez también la insulta. La dama toma la copa de la mesa y le avienta la bebida en la cara al caballero. Él le da una cachetada a ella y ella un rodillazo a él. El caballero se dobla y toma el cuchillo de la mesa. Pelean y ambos terminan en el suelo. Esta acción sucede varias veces, posteriormente se cambian los papeles y es ahora la dama quien le quita la silla al caballero. Esta representación violenta y cruda pero con humor es clara evidencia del estilo que adopta Bruce Nauman cuando se refiere al comportamiento y a la condición humana. Podría definirse como dramático y crudo, insistente, sin reposo, similar a la literatura de Beckett, sin embargo el manejo absurdo de lo cómico con lo trágico y el juego con la reacción del espectador hace difícil hablar de la obra de Nauman en general como únicamente una obra dramática y desoladora.

El arte como la vida misma se convierten en una puesta en escena, en una farsa en donde los personajes son actores que fingen y es a partir de esta ficción que Nauman presenta su postura. Crear a partir del fracaso, hablar de los errores y las caídas, de la frustración de la condición humana es un constante ejercicio que podemos observar también en la obra de otros artistas contemporáneos a Nauman, quizás como reacción en contra de los artistas modernistas y del minimalismo más estricto. Así, la obra de los artistas de esta generación podría parecer como la representación de la otra cara de la moneda, la parte del artista fallido o carente de ideas presionado a producir constantemente.

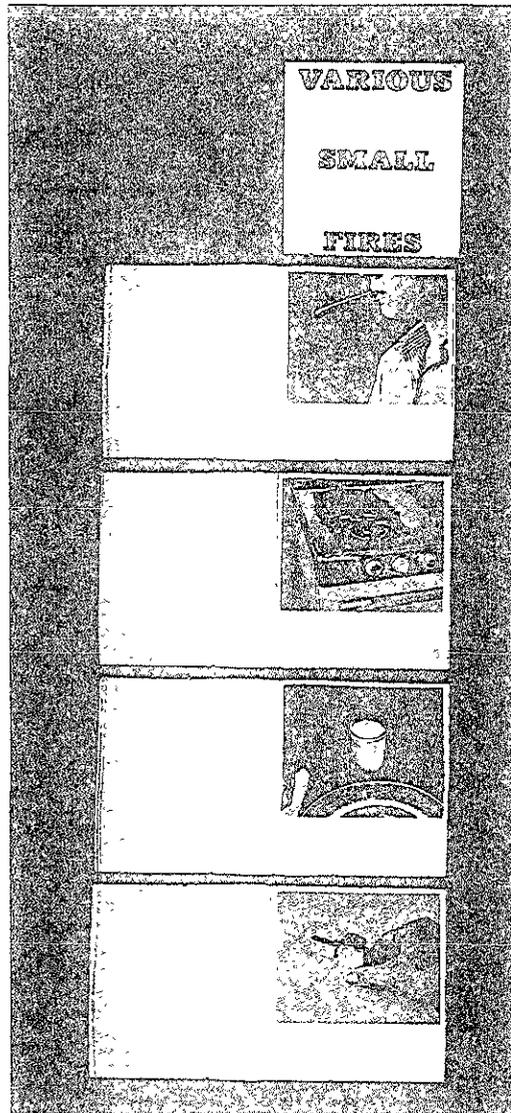
Bruce Nauman toca asuntos de lenguaje, pero los entrelaza con la vida cotidiana y con la psicología; como los minimalistas, podría parecer que carece de metáforas y pretende representar simple y llanamente lo que se ve, sin embargo esa representación es una puesta en escena multidisciplinaria en donde influyen no solamente el concepto y la forma sino el cuerpo entero como proveedor y receptor de sensaciones y estados de ánimo. Es una obra compleja porque su lectura va por muchos niveles, uno como espectador percibe incluso sensaciones innombrables, ya que la recepción corporal interviene mucho en el resultado final de sus piezas.

Tanto en la obra de Bruce Nauman como en la literatura de Beckett, se percibe un ambiente general de decepción y fracaso y en ambos casos (en el caso de Beckett podría sonar bastante obvio) el lenguaje juega un papel muy peculiar, también característico de la época. Los dos utilizan un lenguaje inmediato y básico intentando escribir directamente lo que les está

pasando por la cabeza en ese momento, James Joyce (de quien Beckett fue secretario particular) ya había trabajado con este método y dentro del campo artístico Richard Serra, Robert Morris y otros minimalistas, procuraban trabajar con lo elemental y representar únicamente lo que se veía. Este estilo peculiar del que hablo es provocado por la idea de relacionar el lenguaje con la acción, la idea de trabajar con la conexión o desconexión entre el pensamiento y el cuerpo. El pensar que una simple postura está ya diciendo algo y que una orden implica toda una reacción corporal tanto en el que la emite como en el que la recibe. Serra decía que la escultura es una acción, un verbo; a partir de esto y también influenciado por la serie fotográfica: *Various Small Fires and Milk*.

Varios pequeños fuegos y leche de Ed Ruscha,

Nauman se pregunta: "Si te ves a ti mismo como artista y funcionas en un estudio... te sientas en una silla o das vueltas alrededor. Y luego la pregunta de ¿qué es arte? regresa. Arte entonces es lo que un artista hace, solo sentarse alrededor del estudio", de esta manera el arte se convertía en una actividad y tenía menos valor como producto. Realiza una serie de fotografías en donde presenta



por medio de acciones simples, enunciados simples relacionados con su estar cotidiano en el estudio y el fracaso del artista. Fotografías que traducen literalmente frases en imágenes concretas. Nauman estaba en un momento crucial, había llegado a la conclusión que ni la pintura ni la escultura lo llevarían a ningún lado y se encontraba sólo en su estudio con esa presión de producir algo, es así como empieza a explorar el problema de ser artista y sus actividades dentro y fuera del estudio. Coloca un letrero en la ventana, de manera que el mensaje se podía leer también desde afuera, con la frase:

The True Artist is an Amazing Luminous Fountain (el verdadero

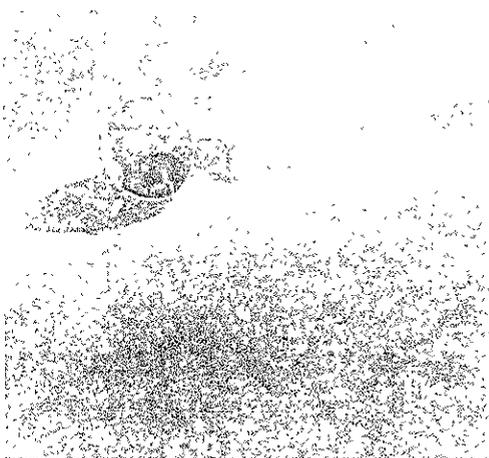
artista es una sorprendente fuente luminosa) también produce una espiral de neón con el mensaje intermitente: The True Artist Helps the

World by Revealing Mystic Trues (el verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas). Ambas piezas idealistas y a la vez irónicas son piezas clave no solamente en el proceso artístico de Nauman, también son piezas representativas de una generación de artistas que se encontraba en una encrucijada entre la tradición y lo nuevo, entre la idea de producir obras de arte en soportes tradicionales y la de vivir la experiencia y enfocarse en la actividad y en el hecho mismo de ser artista.

“la expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresarlo, nada desde donde expresarlo, no poder expresarlo, no querer expresarlo, junto con la obligación de expresarlo.”¹



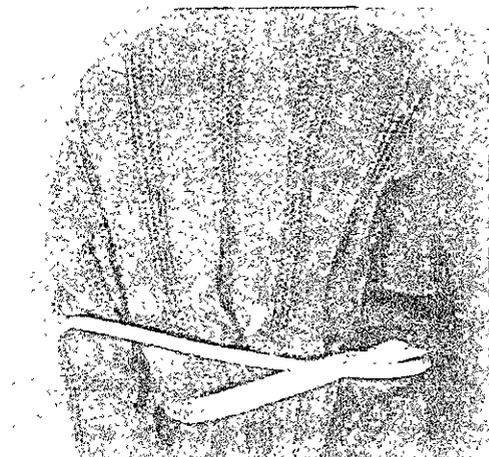
Eating My Words. *Comiendo mis palabras.*



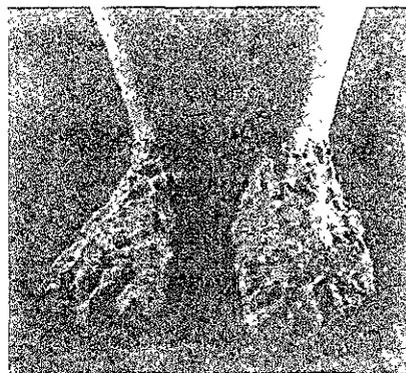
Coffee thrown away because it was too hot
Café derramado porque estaba muy caliente.



Waxing Hot. *Encerando caliente.*



Bound to Fail. *Atado al fracaso*



Feet of Clay. *Pies de barro.*

¹ Beckett, Samuel. *Cómo es* Prólogo. Manuel Rodríguez Rivero. P.XII Editorial Debate, S.A. Madrid, 1993

La idea de conectar lenguaje y acción no es única de Beckett y Nauman, sino que se fue dando desde principios de siglo y podría decirse que fue una de las características principales con las que se identifica el arte de los 60 y 70.

La característica peculiar que une el trabajo de Beckett con Nauman es que representan una

austera puesta en escena en donde se desenvuelven personajes sarcásticos con diálogos absurdos. Diálogos que no precisamente tienen que ser dichos, también la posición del cuerpo o la disposición de la escena dialogan. En ocasiones son simplemente los objetos los que nos recuerdan la acción y el personaje.

En el libro *Investigaciones Filosóficas*, Wittgenstein habla de la estrechez e incapacidad del lenguaje para dar cuenta de la información sensorial, por ejemplo de un color o de un olor. Decía que esta incertidumbre aparecía entre el contenido literal y el contexto real. Para él el lenguaje debería ser entendido como un continuum de sistemas de signos y conductas y no sólo como una construcción estrictamente verbal, ya que el

hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida y el significado de un vocablo no es intrínseco ni proviene del diccionario sino es algo manifiesto en el uso. Si la acción y el lenguaje están recíprocamente relacionados, entendemos entonces, la definición específica de una palabra cuando la relacionamos con su uso. El lenguaje como el cuerpo es un material maleable.

Así Nauman comenzó por jugar con las palabras de su apellido, extenderlas, alargarias, simulando un largo grito o una exclamación. En su

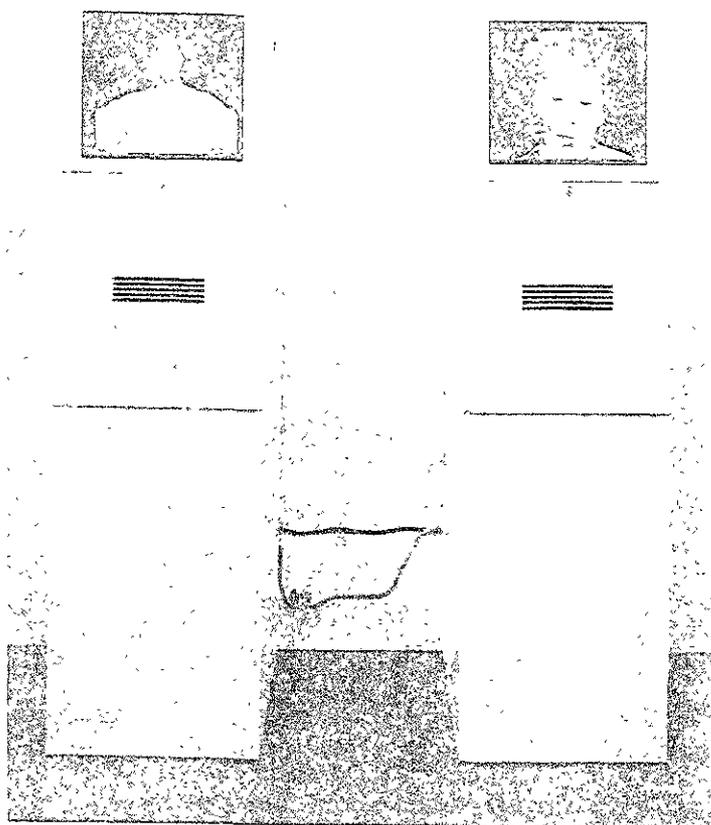
trabajo con neones podemos ver claramente este juego ambiguo del lenguaje, en donde las palabras son leídas también de derecha a izquierda y al relacionar una palabra con la otra, se entiende una frase muy distinta: *War-ran* (guerra-cruda), *run from fear-fun from rear* (huye del miedo- disfruta del trasero), *Violins Violence Silence* (Violines Violencia Silencio), *Sore Eros* (Llaga Eros).

The image shows two words, 'SORE' and 'EROS', drawn in a rough, hand-drawn style that mimics neon tubing. The letters are interconnected and have a jagged, irregular appearance. Above 'SORE' and below 'EROS', there are horizontal arrows pointing from right to left, indicating that the words are meant to be read in reverse order. The overall effect is one of visual ambiguity and linguistic play.

3

Aquí volvemos a la idea de reinventar el proceso y de darle la vuelta a las cosas, pero también de utilizar juegos de lenguaje como métodos de pensamiento. Esto me recuerda al juego que hace Nauman con la canción "Love Me Tender" de Elvis Presley en el que va cambiando de posición las palabras hasta que llega a un punto en que estos cambios y separaciones arbitrarias convierten a esta romántico principio en un torpe tartamudeo sin sentido.

En la pieza *Good Boy Bad Boy (Buen chico mal chico)*, 1985, vemos dos monitores uno al lado del otro, en el monitor izquierdo está un hombre que pareciera que declama, su rostro no expresa un sentimiento específico, simplemente es un actor declamando de manera un tanto entusiasta: yo soy un buen chico, tú eres un buen chico, él es un buen chico...yo soy un mal chico, tú eres un mal chico, él es un mal chico... En el otro monitor, observamos una mujer con el semblante triste, quizás resignado, ella pronuncia continuamente las mismas frases pero con un tono apagado. Las frases son repetidas tantas veces y de dos maneras tan distintas que uno como espectador les va dando diferentes significados hasta que pierden completamente el sentido. La idea es crear una tensión en la comunicación. De repente, como si los personajes cayeran en la cruda realidad, hacen un cambio y los dos terminan con un lastimoso: yo pago, tu pagas, nosotros pagamos, Esto es pago, yo no quiero morir, tu no quieres morir, nosotros no queremos morir, esto es temor a la muerte. Esta última



Good Boy and Bad Boy 1985

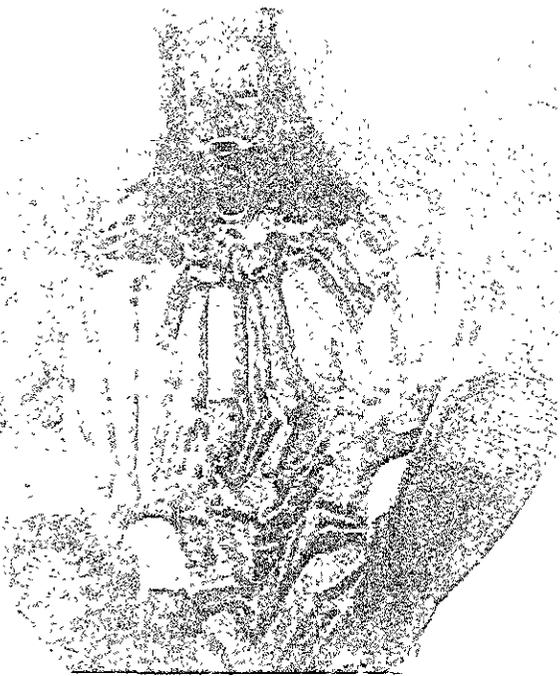
secuencia una al que habla con el que en esencia pregunta: ¿Qué se siente estar contigo mismo?. Encontrar la respuesta es el propósito del ejercicio. Este ejercicio lo podemos relacionar directamente con la investigación existencial de Wittgenstein sobre el sentido de la palabra, específicamente en su libro: *Investigaciones Filosóficas* en donde establece que el significado de una palabra no es intrínseco, sino más bien es algo que se manifiesta y define en su uso. Esto se aplica especialmente en el vocabulario del sufrimiento humano y en la idea de que este significado no se puede verificar con hechos físicos ni con hechos lógicos sino únicamente con su aparente efecto en la conducta.



Repetir, repetir hasta crear tensión y confundir al espectador, tanto Nauman como Beckett presentan una tensión que engancha al público y que nunca se resuelve, ambos nos presentan una parodia de la conducta humana y de nuestra incapacidad de comunicación. La repetición, la ambigüedad, el crear tensión entre dos tipos de comunicación que no precisamente coinciden y el utilizar la misma expresión en diferentes juegos.

(Al día siguiente. Misma hora. Mismo lugar.

Los zapatos de Estragón muy cerca de la rampa, los tacones juntos, las puntas separadas. El sombrero de Lucky en el mismo sitio.



*El árbol está cubierto de hojas.
Entra Vladimir con prisas. Se detiene y observa el árbol durante breves instantes. Luego bruscamente recorre la escena en varias direcciones.
Vuelve a detenerse ante los zapatos, se agacha, recoge uno, lo examina, lo olfatea y vuelve a dejarlo cuidadosamente en su sitio. Reanuda su ir y venir. Se detiene junto al lateral derecho, mira hacia lo lejos durante unos momentos, con la mano en*

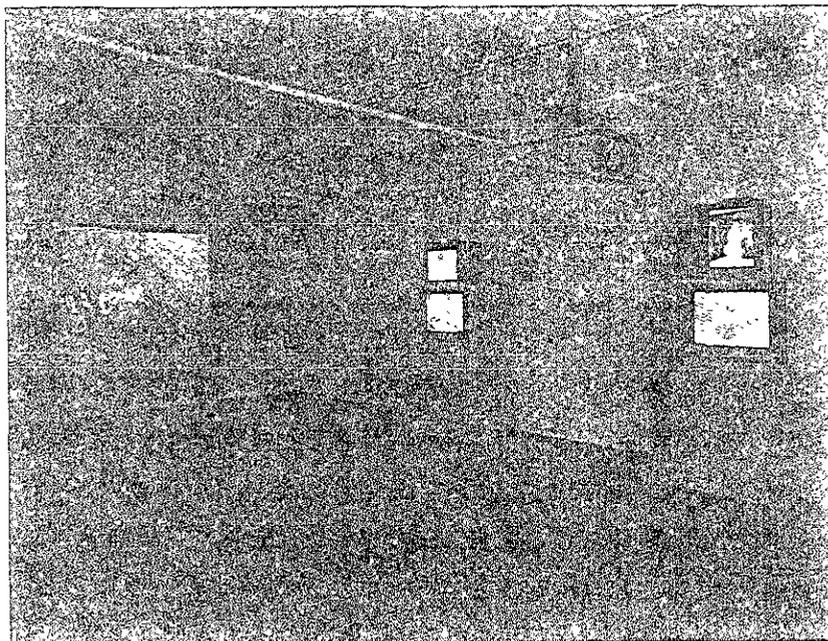
pantalla delante de los ojos. Va de un lado para otro. Se detiene bruscamente, junta las manos sobre el pecho, echa la cabeza hacia atrás y empieza a cantar a voz en grito):

VLADIMIR: Un perro fue a la...

(Ha empezado demasiado bajo, calla, tose y empieza de nuevo a cantar, ahora más alto):

*Un perro fue a la despensa
Y cogió una salchicha
Pero a golpes de cucharón
El cocinero lo hizo trizas.
Al verlo los demás perros
Pronto lo enterraron...*

(Calla, se encoge, luego continúa):



*Al verlo los demás perros
Pronto pronto lo enterraron
Al pie de una cruz de madera
Donde el caminante podía leer:
Un perro fue a la despensa
Y cogió una salchicha
Pero a golpes de cucharón
el cocinero lo hizo trizas.
Al verlo los demás perros*

Pronto pronto lo enterraron...

(Calla. Lo mismo.)

Al verlo los demás perros

Pronto pronto lo enterraron...

(Calla. Lo mismo. Más bajo)

Pronto pronto lo enterraron...

(Calla, permanece inmóvil un momento, luego recorre de nuevo el escenario, febrilmente, en todas direcciones. Vuelve a detenerse delante del árbol, va y viene, se detiene ante los zapatos. Va y viene, corre al lateral izquierdo, mira a lo lejos, después corre hacia el derecho. Mira a lo lejos. En ese momento, entra Estragon por el lateral izquierdo, descalzo, cabizbajo, cruza lentamente el escenario. Vladimir se vuelve y le ve.)²

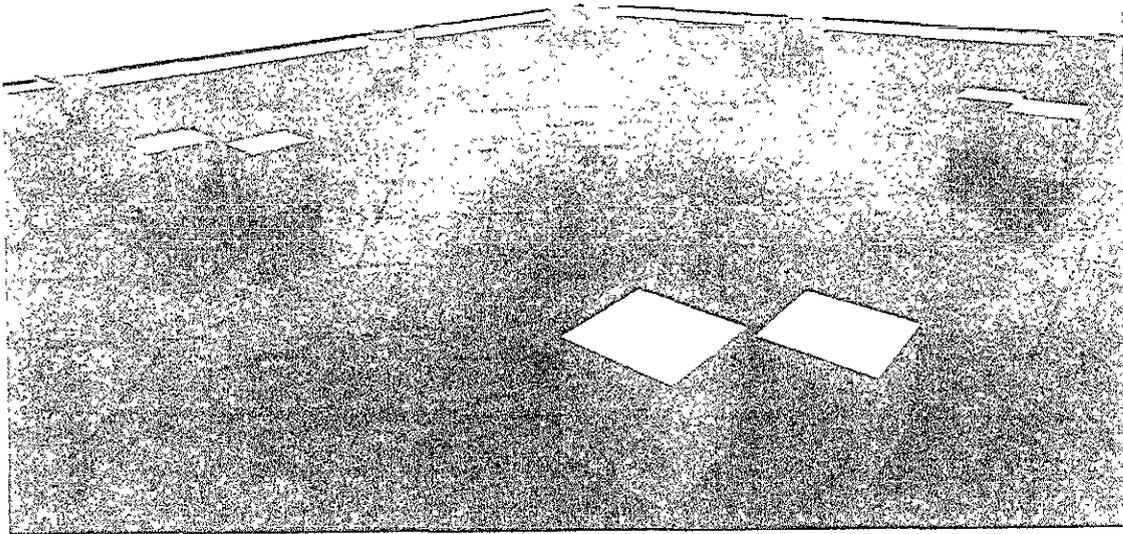
Una relación más directa se puede observar en la video instalación de Nauman: *Clown torture. Tortura de un payaso (1987)* (“tortura de un cliché” podría también ser el título). Pieza en la que podemos ver en varios monitores y proyecciones a un payaso que entre otras cosas, repite neciamente una historia: “Era una noche oscura y tormentosa. Tres hombres estaban sentados alrededor de una hoguera. Uno de los hombres dijo: Cuéntanos una historia Jack. Y Jack dijo: era una noche oscura y tormentosa. Tres hombres estaban sentados alrededor de una hoguera. Uno de los hombres dijo: Cuéntanos una historia Jack. Y Jack dijo: Era una noche oscura y tormentosa...”.

A partir del juego de niños: *pedra, papel y tijeras*, en el que cada palabra se representa con cierta postura de manos y que según la combinación azarosa de alguna de estas palabras y gestos se determina quien es el que sale ventajoso, Nauman empieza a jugar a declamar constantemente términos tales como: mask (máscara), cover (cubierta), diminish (desmejorar), desire (deseo), need for human companionship (necesidad de compañía humana), lack (carencia), etc. Esto lo lleva a componer los siguientes enunciados:

This is the cover that desires the mask of lack that consumes the need for human companionship.

Esta es la cubierta que desea la máscara de la carencia que consume la necesidad de

² Beckett, Samuel *Esperando a Godot*. 1ª. ed Fábula Tusquets Editores. Trad. Ana María Moix. México, 1995. P91-93



compañía humana.

consummate mask of rock. 1975

This is the cover that despises the task of the need of human companionship

This is the task of consuming human comp.

Esta es la cubierta que desprecia la tarea de la necesidad de compañía humana. Esta es la tarea de consumir compañía humana.

Posteriormente concluye:

The consuming task of human companionship is false

La tarea de consumir compañía humana es falsa.

The consummate mask of rock having driven the wedge of desire that distinguished

Truth and falsity lies covered by paper.

La máscara de piedra consumada habiendo manejado la cuña del deseo que distinguió verdad y falsedad yacía cubierta por papel.

Finalmente estas frases derivan en un texto bastante existencialista que acompaña a la instalación

Consummate Mask of Rock (máscara de piedra consumada). Una sección del texto comienza:

1.-This is my mask of fidelity to truth and life.

Esta es mi máscara de fidelidad a la verdad y la vida.

2.- This is to cover the mask of pain and desire.

Esto es para cubrir la máscara de dolor y deseo.

3.- This is to mask the cover of need for human companionship.

Esto es para enmascarar la cubierta de necesidad de compañía humana
y concluye:

16.- This is the distortion of truth masked by my painful need.

Esta es la distorsión de verdad enmascarada por mi dolorosa necesidad.

17.-This is the mask of my painful need distressed by truth and human companionship.

Esta es la máscara de mi dolorosa necesidad acongojada por verdad y compañía humana.

18.- This is my painless mask that fails to touch my face but floats before the surface of my skin my
eyes my teeth my tongue.

Esta es mi máscara sin dolor que omite tocar mi cara pero flota ante la superficie de mi piel mis
ojos mis dientes mi lengua.

19.-Desire is my mask.

(Musk of desire)

Deseo es mi máscara.

(almizcle del deseo)

20.-Rescind desire

cover revoked

desire revoked

cover rescinded

Deseo rescindido

Cubierta revocada

Deseo revocado

Cubierta rescindida

21.- PEOPLE DIE OF EXPOSURE

La gente muere de exponerse

Esta instalación forma parte de una etapa por decirlo de alguna manera, más dramática en la obra de Bruce Nauman. Ya había experimentado y agotado su interés por un autoconocimiento, su interés por el lenguaje y la conducta humana se hacía cada vez más complejo y comenzaba a unir todos estos intereses e idear piezas que los conjuntaran, fue de esta manera que inevitablemente varias de sus instalaciones adquirieron un cierto tono existencialista.

“Puestas de sol, flores, paisajes: este tipo de cosas no me mueven a hacer nada yo solo quiero dejarlas en paz. Mi trabajo surge de estar frustrado de la condición humana. Y de la manera en que la gente se niega a entender a otra gente. Y de como puede ser cruel entre ella. No es que piense que pueda cambiar esto, pero es solamente una parte frustrante de la historia de la humanidad.”³

³Nauman in Joan Simon. "Breaking the silence: An interview with Bruce Nauman," *Art in America* "núm76 9(September 1988)p. 148

El miedo a exponerse y la imposibilidad de comunicarse con los otros es también una constante en la obra de Beckett. Este estilo existencialista pero mucho más desgarrador se puede ver en 'El Innombrable' y en 'Cómo es', ambas novelas de Beckett. Novelas en las que el personaje no sale del fango de su existencia y en las que su vida se resume a un constante monólogo de lamentos, preguntas, temores, castigos e ideas inconexas. Sus personajes hacen la crónica de sus fastidiosas aventuras, aventuras egocéntricas que registran todo aquello que mantiene su propio pasado ante ellos, dado que su presente ya no les aporta placeres. Sin embargo, incluso su pasado es penoso: una desabrida sucesión de desventuras y oportunidades perdidas, de relaciones forzadas que jamás desearon, de empleos y familias y gente extraña...todo girando a su alrededor para torturarlos.

*...sacos que se vacían y otros que revientan no es posible el cuento de la gracia
hasta en esta cloaca por qué pretendemos ser todos iguales unos desaparecen
otros nunca⁴*

*...del mortal siguiente al mortal siguiente sin rumbo fijo sin otro fin que el mortal
siguiente pegarme a él nombrarlo vestirlo cubrirlo de mayúsculas romanas hasta
hacerle sangre hartarme de sus fábulas unirnos de por vida en el amor estoico
hasta el último arenque alegre y algo más⁵*

Beckett también se pregunta continuamente: ¿qué se siente estar contigo mismo?, y aunque la búsqueda de una respuesta pudiera resultar trágica o melodramática, a mi modo de ver esta búsqueda en ambos casos, se torna cómica. En el prólogo de *El Innombrable*, Frederick R. Kari explica claramente este tono peculiar de búsqueda de los protagonistas de Beckett, tono que podría también ser característico de los personajes de Nauman: "Cuando alguien busca con la esperanza de encontrar algo que lo elude constantemente, el resultado será trágico para él; pero cuando busca conociendo que lo que le escapa ahora seguirá escapándole y sigue buscando prescindiendo del éxito, el resultado suele ser gracioso. Una persona así se convierte en un tipo particular de loco, víctima de chistes efectivos, ironías cósmicas, experiencias paradójicas; aunque ninguno de tales contratiempos importe realmente. El que busca no hace otra cosa más que representar simplemente lo que él sabe es un juego".

En estas dos novelas es muy importante la postura del cuerpo, constantemente son las posiciones del personaje las que te explican la idea. Siempre posturas incómodas, en desequilibrio y situaciones límite.

*...a cuatro patas alcanzo la puerta alzo la cabeza pero si espío por una rendija iré así al fin del mundo
al fin del mundo de rodillas haré el camino de rodillas brazos patas delanteras ojos a dos dedos del
suelo el olfato me devuelve mis risas en climas secos levantan el polvo de rodillas la longitud de las
pasarelas en los entrepuentes con los emigrantes⁶*

⁴ Beckett, Samuel *Cómo es*. Editorial Debate, S.A. Madrid, 1993 P57

⁵ Beckett, Samuel *Cómo es*. Editorial Debate, S.A. Madrid, 1993 P58

⁶ Beckett, Samuel *Cómo es*. Editorial Debate, S.A. Madrid, 1993. P 84

*...me veo de bruceas cierro los ojos
no los azules los otros detrás y
me veo boca abajo abro la boca
sale la lengua avanza en el barro
un minuto dos minutos y nada de
sed nada de morir durante este
tiempo un tiempo enorme.⁷*

En el video de 1973: Tony
Sinking into the Floor, Face up
and Face Down (Tony

hundándose en el piso, boca arriba y boca abajo), Nauman le pide a Tony, que se acueste en el suelo primero boca arriba y luego boca abajo. Tony tiene la instrucción de cerrar los ojos y pensar que cada vez se vuelve más pesado y se hunde poco a poco, como devorado por el piso. Esta misma instrucción la tiene que seguir después boca abajo. Parece ser que Tony se la pasa bastante mal en este ejercicio, la angustia de no poder moverse y convertirse en una plasta adherida al suelo lo sobrepasan por un momento.

Se podría relacionar este video con la idea del fango de Beckett, que a la vez es una parodia del estancamiento y la inmovilidad. Vladimir y Estragón que no se mueven del mismo sitio donde esperan siempre a Godot que nunca llega y el personaje de la novela *Cómo es* que nunca se desprende del fango; de esta imposibilidad de dejar de ser lo que uno es. Aunado a este estilo existencialista hay otro mucho más perverso provocado por la frustración: la violencia y el deseo de poder. He aquí otra parte de la relación lenguaje-acción; castigar y ser castigado, dar órdenes y obedecerlas, manipular y ser manipulado,

Tony sinking into the floor face down. 1973

⁷ Beckett, Samuel *Cómo es*. Editorial Debate, S.A. Madrid, 1993. P 5

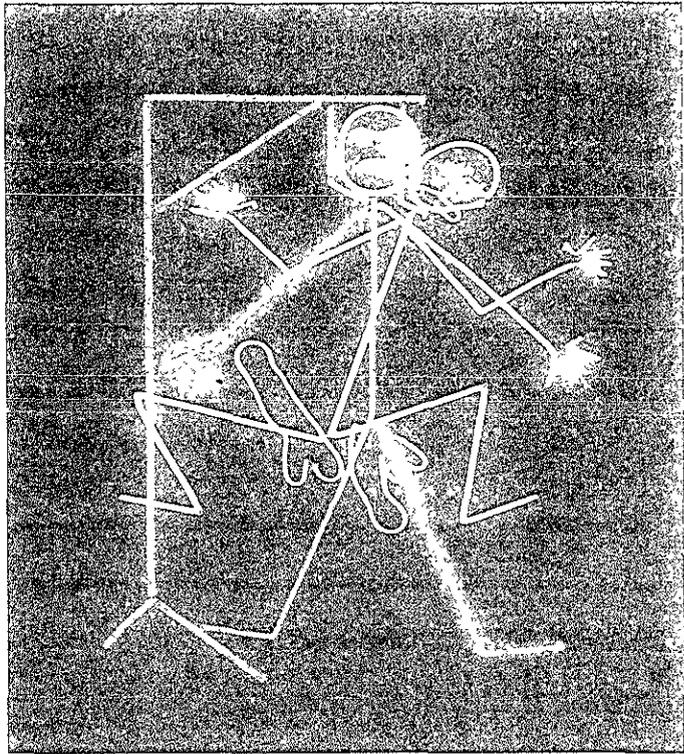
poseer y ser poseído... temas constantes en la obra de Nauman y Beckett. Temas que se vuelven aún más perversos por la carga cómica característica de estos dos artistas.

Me parece que la pieza de Nauman, *One Hundred Live and Die* (Cien viven y mueren) 1984, reúne de manera sintética estos temas: 100 enunciados hechos en neón repartidos en cuatro columnas, enunciados que parecieran dar órdenes al espectador relacionadas con una acción y la muerte, y consecutivamente relacionadas con esa misma acción y la vida: *Fuck and die* (coge y muere)- *Fuck and live* (coge y vive)- *Kill and die* (mata y muere)- *Kill and live* (mata y vive...). Estas frases de

luz intermitente podrían parecer mensajes ciudadanos que al mismo tiempo que te invitan a obedecer, ponen por escrito de la manera más llamativa y sarcástica las acciones básicas, instintivas, bestiales y comunes de la raza humana.

El ejercicio de poder en todas sus manifestaciones, manipulando masas, dando órdenes, torturando, agrediendo sexualmente, matando... acciones que dan sensación de superioridad, de autoafirmación a aquel que las ejerce. Aquí, la relación con el cuerpo es intrínseca y tajante, no hay tortura si no hay un cuerpo que sufre, no hay manipulación si no hay sentidos que reciben de alguna forma el mensaje, no hay placer sin cuerpo. Contemporáneo a esta pieza, hay un dibujo también en neón de un personaje esquematizado ahorcado como el juego infantil del ahorcado en el que tienes que adivinar una palabra en un determinado número de intentos mientras que se va dibujando un hombrecito colgado, finalmente pierdes el juego cuando se acaba de dibujar por completo la figura, cuando ahorcas al monito; pero en el caso de esta pieza de neón, no hay posibilidad de participar porque el juego no existe, el dibujo es una secuencia intermitente en la que el monito pasa de estar colgado a tener una erección y ahorcarse y así constantemente sin principio ni fin.

Claro que hay una especie de lógica y estructura al hacer arte que se puede ver como si se estuviera jugando un juego. Pero el jugar un juego no involucra responsabilidad alguna -responsabilidad moral- y pienso que ser un artista implica una responsabilidad moral. Con un juego sólo sigues las reglas. Pero el arte es como engañar- conlleva el que se inviertan las reglas o se tome el juego aparte y se cambie.⁸



Hanged Man 1985

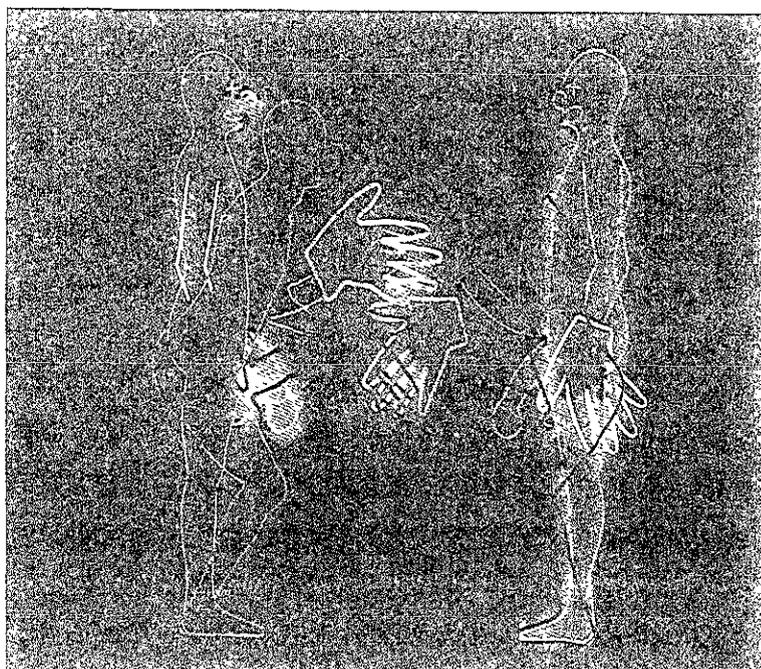
⁸ Joan Simon: *Breaking the Silence. An Interview with Bruce Nauman. Art in America* Sept. 1983. P.147

Engañar, hacer trampa, triunfar, fracasar, ponerse un disfraz... el hacer arte tiene algo de lúdico y azaroso como los juegos, también hay que saberse las reglas e ingeniárselas para sacar provecho de ellas.

Entran Pozzo y Lucky. Aquél conduce a este por medio de una cuerda anudada al cuello, de modo que primero sólo se ve a Lucky seguido de la cuerda, lo bastante larga como para que pueda llegar al centro del escenario antes de que aparezca Pozzo. Lucky lleva una pesada maleta, una silla plegable, un cesto de provisiones y un abrigo (en el brazo); Pozzo, un látigo.)

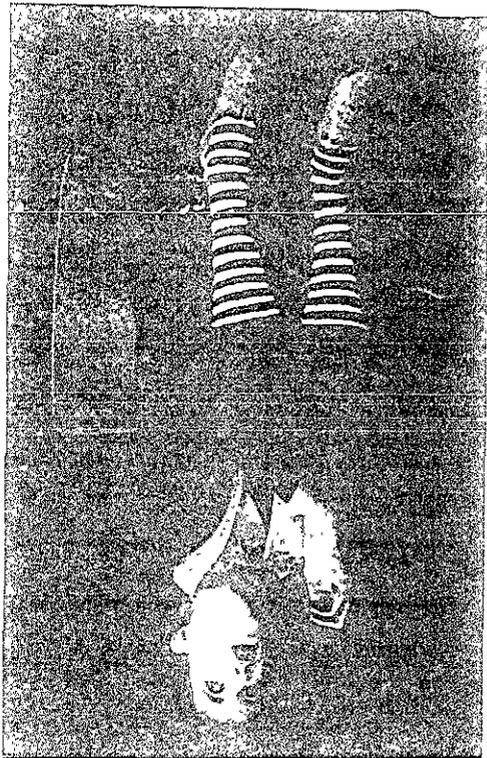
Pozzo (entre bastidores): ¡Más rápido! (Chasquido de látigo. Entra Pozzo. Cruzan el escenario. Lucky pasa ante Vladimir y Estragón, y sale. Pozzo, al ver a Vladimir y a Estragón, se detiene. La cuerda se tensa. Pozzo tira violentamente de él.) ¡Atrás! (Ruido de caída. Lucky ha caído con toda la carga. Vladimir y Estragón le miran, indecisos entre el deseo de ayudarlo y el temor de mezclarse en lo que no les incumbe. Vladimir avanza un paso hacia Lucky, Estragón le retiene por la manga.)⁹

Pozzo que disfruta de torturar a Lucky y Lucky que no puede hacer otra cosa mas que obedecerle, relación de dependencia mutua en la que lo mismo que le das sentido a su existencia es también lo que les provoca el tormento. La relación de Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot* es parecida (aunque claramente más amable), el uno no puede estar sin el otro, se insultan, se dejan de hablar, se separan y se vuelven a encontrar. Uno necesita insultar al otro y demostrarle cuan imbécil e indefenso es, el otro necesita saberse débil y acompañado. Ambos cómplices de las fantasías absurdas del otro y ambos esperando las órdenes de un tercero que nunca aparece.



Mean Clown Welcome 1985

9. Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. 1a. ed. Fábula Tusquets Editores. Trad. Ana María Moix. México, 1995. p32



VLADIMIR: ¿No quieres jugar?

ESTRAGÓN: ¿Jugar? ¿A qué?

VLADIMIR: Podríamos jugar a Pozzo y a Lucky.

ESTRAGÓN: No lo conozco.

VLADIMIR: Yo seré Lucky, tú serás Pozzo. *(Imita la postura de lucky, doblándose por el peso del equipaje. Estragón le observa estupefacto.)* Vamos.

ESTRAGÓN: ¿Qué debo hacer?

VLADIMIR: ¡Insúltame!

ESTRAGÓN: ¡Canalla!

VLADIMIR: ¡Más fuerte!

ESTRAGÓN: ¡Basura! ¡Cerdo!

(Vladimir avanza, siempre doblado.)

VLADIMIR: Dime que piense.

ESTRAGÓN: ¡Piensa, cerdo!

(silencio.)

VLADIMIR: ¡No puedo!

ESTRAGÓN: ¡Basta!

VLADIMIR: Dime que baile.

ESTRAGÓN: ¡Baila cerdo! *(se retuerce. Estragón sale precipitadamente.)* ¡No puedo! *(Levanta la cabeza, ve que Estragón ya no está, lanza un grito desgarrador.)*

¡Gogo! *(Silencio. Empieza a recorrer el escenario casi corriendo. Estragón vuelve precipitadamente, sin aliento, corre hacia Vladimir. Se detienen a pocos pasos de distancia uno del otro.)* ¡Por fin has vuelto! *(Jadea.)*
¡Estoy maldito!¹⁰

En la pieza *Shadow Puppets and Instructed Mime* (Sombra de Títeres y Mímo aleccionado 1990), cuatro proyectores y cuatro video monitores proyectan constantemente una cinta de una mimo que obedece las órdenes de una voz masculina, como el juego de *Simón dice*: “échate, da una vuelta, haz el muertito, pon tu pie en una silla, pon tu mano en la mesa...” sin embargo hay un problema que imposibilita la



Shadow puppets and Instructed Mime 1990

10. Beckett, Samuel *Esperando a Godot*. 1ª. ed. Fábula Tusquets Editores. Trad. Ana María Moix. México, 1995. p117

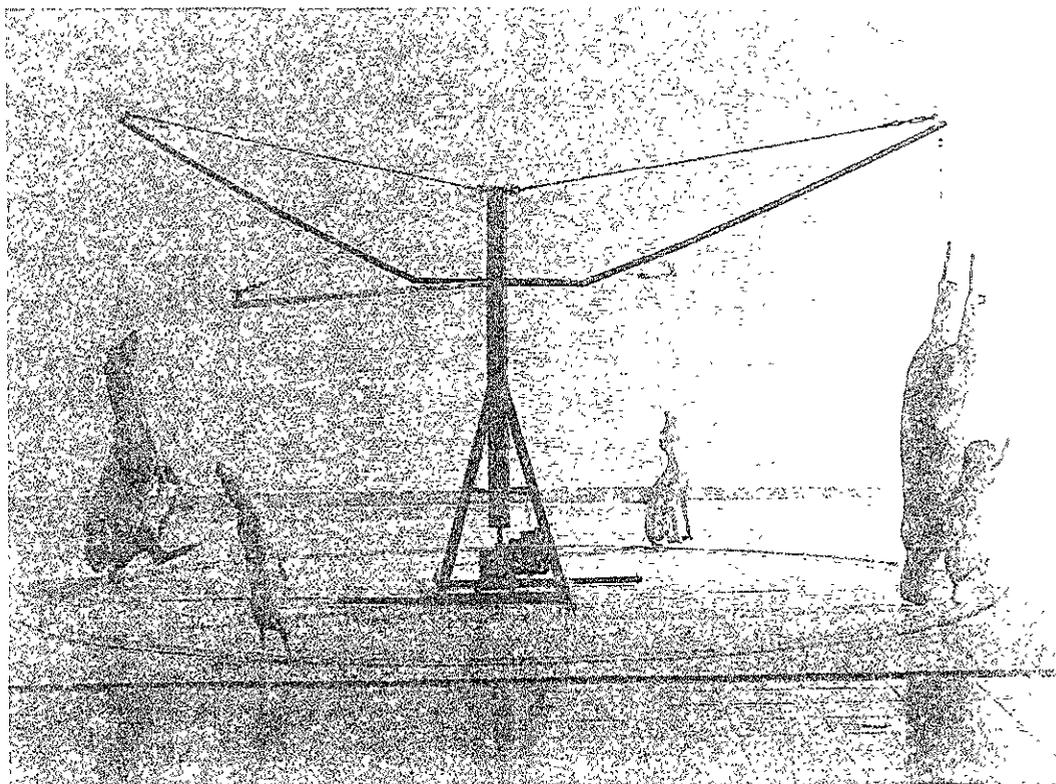
buena ejecución del mimo, la voz va demasiado rápido y el mimo se esmera inútilmente en obedecerla.

“Manipulación sensorial, amplificación, privación, sobrecarga sensorial (Fatiga).”¹¹

En todo el trabajo de Nauman hay una repetición, un reciclaje, un interminable repaso de una misma tarea, controlada con los mismos actos y castigos. Esto va creando una respuesta bastante extraña en el público como una mezcla de morbosidad y angustia con la que nos vamos acostumbrando y hasta atreyendo por el dolor predecible.

Lo interesante del trabajo de Nauman es que este delicado tema del poder y el cuerpo - tan mil veces tratado sobretodo en artistas de su época - es tratado en Nauman de manera menos melodramática aunque no por eso menos fuerte. El tono de farsa y su actitud lúdica provocan en sus piezas una ambigüedad tajante que provoca en el público una sensación que oscila entre la complicidad y el escalofrío, una ambigüedad incansable entre la farsa y la realidad. Como los juegos tradicionales infantiles en donde la emoción es generada por la mezcla de fantasía, miedo, nerviosismo y la actividad corporal. Pero aún en el juego siempre se acaba cayendo en la realidad: el niño es atrapado por el lobo, la pelota se vuela a la casa del vecino o rompe un vidrio o simplemente la bruja se aburre de ser bruja y el héroe de ser héroe.

En la instalación *Learned Helplessness in Rats* (Aprendizaje del desamparo en las ratas)



Carousel 1988

¹¹ Bruce Nauman: Notas y proyectos en revista *Creación*, no. 5, Madrid, Mayo, 1992, p.79.

(Rock and Roll Drummer- baterista de rock and roll), vemos un laberinto de plexiglas cerrado por todos lados, dentro del cual está una rata tratando de salir. Hay también un monitor pegado a un lado del plexiglas y del otro un transformador. Al mismo tiempo escuchamos a un aprendiz de baterista dar de tamborazos y vemos en una proyección, el video de la rata esmerándose en encontrar la manera de salir alternándose con la imagen del supuesto baterista. La instalación es sórdida y sádica, se crea una relación con la rata y el ser humano bastante patética. En este caso no existe el juego, únicamente el poder de controlar una situación.

Por esta misma época Nauman realizó una serie de esculturas bastante sórdidas y trágico-cómicas, relacionadas con los animales. Encontró en una tienda de taxidermia unos modelos en poliuretano de venados, lobos, zorros, osos... y pegando la cabeza de uno con el cuerpo de otro, partiéndolos, quitándoles las patas y añadiéndoles las de otro animal construyó un carrusel de metal y aluminio del cual cuatro animales cuelgan. La postura de los animales y el peso del material hacen pensar que son movilizados contra su propia voluntad, la parte de su cuerpo que tiene contacto con el suelo va dejando el registro del movimiento del carrusel. En otra pieza, simulando un móvil, cuelgan cuatro cosas que parecen animales o pedazos de estos, con tres patas o sin ellas, con la cabeza mal puesta, etc... Ambas piezas de cierta forma hacen al espectador cómplice de una aparente barbarie. Las instalaciones de esta época me recuerdan a las caricaturas del corre caminos y el coyote o a las de Piolín y Silvestre en las que siempre hay un personaje -animal que se entretiene martirizando a otro-, uno como espectador se vuelve cómplice de esta cómica tortura. La situación se vuelve incómoda, mucho más incómoda en el caso de las instalaciones de Nauman que en las caricaturas, quizás debido al contexto, pero también debido a que estas instalaciones son bastante más crudas; en ocasiones la incomodidad llega al extremo de hacernos abandonar la sala.

Lo que es disfrutable en las caricaturas es que el personaje que estamos acostumbrados a ver como víctima indefensa de la gran bestia, sea el personaje inteligente que martiriza a su depredador y se sale con la suya, pero en el caso de las instalaciones de Nauman esta ilusión no existe, los animales son víctimas de los humanos y el débil obedece órdenes del poderoso. En la video instalación Clown Torture, 1987 (tortura de un payaso) el espectador se convierte en testigo del sufrimiento de un decadente payaso que obedeciendo las instrucciones del artista, llora, se ríe, hace payasadas y sentado en un escusado de un baño público hojea una revista mientras defeca. Aquí la caricaturización de la condición humana se hace patética e insoportable.

Aunque la obra de Bruce Nauman consista en piezas de técnicas diversas, al fin y al cabo son siempre medios distintos, lenguajes distintos, para decir una misma cosa, o por lo menos hablar del mismo tema: La frustración ante el ser humano y por el ser humano, ante su incapacidad de comunicación, ante el manejo de poder para manipular y torturar y la intriga ante la locura y el comportamiento humano.

«Lo que intento hacer es ver algo, luego rehacerlo y rehacerlo y rehacerlo y encontrar todas las posibles maneras de rehacerlo. Si soy lo suficientemente persistente, vuelvo a donde empecé.

Todavía, cómo proceder es siempre un misterio. Me recuerdo en algún momento pensando que algún día encontraría cómo hacer esto, cómo hacer arte y después no habría ninguna lucha. Después me di cuenta que nunca iba ser así, que siempre iba a ser una lucha. Me di cuenta que nunca tendría un proceso específico; que lo tendría que re-inventar una y otra vez. Eso fue realmente deprimente.

Después de todo, era un trabajo duro; no quería llegar a todo eso cada vez. Pero claro que lo tienes que hacer continuamente re-descubrir y re-decidir y eso es tremendo. Es sólo una cosa tremenda que tienes que hacer»

Bruce Nauman.

CONCLUSIÓN

ARTIFICIOS Y MUTACIONES

Después de haber hecho esta investigación concluyo que el proyecto global que hace tan sólida la obra de Bruce Nauman es precisamente considerar al cuerpo como un complejo, un complejo en donde se interrelacionan constantemente el organismo, el comportamiento, el lenguaje y el contexto.

A mi modo de ver Nauman es un artista que resume bien su época, observar su obra en retrospectiva es como ver el desarrollo del arte de los 60-70 y la transición a los ochenta. Es un artista que supo adaptarse a las exigencias del momento y trascender la brecha entre la exaltación del fracaso y lo banal de los 60 y 70, con la del retorno al objeto y a lo grandioso de los ochenta, a esa aparente fe en el individuo y la sociedad; representando una farsa, una constante burla de esta ilusión de progreso. Lo que vale la pena señalar es que a diferencia de varios de sus contemporáneos, aún en su etapa más experimental trabajó casi siempre sólo en su estudio. Conservó un patrón del artista moderno siempre con un oficio y una constante producción de piezas.

Al ver en perspectiva su obra y comparándola con el arte de los noventa, me encuentro con un conjunto de piezas que me dicen tener fe en algo, piezas en las que noto una postura firme y una grandilocuencia en la ejecución; al fin y al cabo una ambigüedad entre la exaltación del fracaso y el triunfo. Considero más interesante y propositiva su obra de los 60-70 y principios de los 80: obra sin concesiones en la que Bruce Nauman se retaba a sí mismo constantemente. Su trabajo posterior en cambio, es la concreción de todas las ideas ya asimiladas de su época más experimental, por lo que tiende a ser repetitivo. Su época experimental me interesa también porque se dio paralelamente a la de otros artistas, quienes en conjunto, como generación, ampliaron el campo de acción del arte al acercarse a este desde otra perspectiva; proponiendo ciertas pautas para las siguientes generaciones: el uso del lenguaje escrito, el interés por el cuerpo y el comportamiento, la exaltación del fracaso y lo común, el ver al arte como artificio, como farsa y a la exposición como evento en sí. Pautas que hoy en día son ya, hasta cierto punto una tradición.

Quizás la causa de que Bruce Nauman a finales de los ochenta haya sido considerado como uno de los artistas más importantes de su generación sea porque las características de su obra encajaron con las exigencias del mercado, o quizás por su vasta producción, o por la claridad del mensaje; eso nunca se sabe con certeza. Lo que sí me queda claro después de haber escrito este trabajo es que encuentro tan propositiva y contundente la obra de varios de sus contemporáneos como la de este artista, e incluso considero que el trabajo de algunos de ellos fue más radical. Sin embargo, pienso que lo rescatable de Nauman es el haber partido de la tradición misma para confrontarla, sin dejar a un lado el oficio de escultor y dibujante. La técnica al fin de cuentas es únicamente el medio, pero tanto puede ayudar a presentar claramente la idea como puede también enturbiar el mensaje.

Esta apertura que se dio en las décadas de los 60-70, aportó un amplio menú de posibilidades, medios que desde entonces hasta nuestros días no han dejado de ser utilizados; de tal forma que hoy en día una instalación o un vídeo puede ser tan tradicional y convencional como una pintura o una escultura y no forzosamente con esto quiero decir que la pintura o la escultura por sí mismas sean convencionales, se trata más bien del concepto que se tiene de arte y de lo complaciente que pueda ser uno como artista.

Citar artistas posteriores quienes en su obra sobresalga alguna influencia de Bruce Nauman representaría una larga labor no sé qué tan productiva, por lo que únicamente hablaré de algunos ejemplos con el objetivo de hacer un seguimiento. Me gustaría señalar que las influencias generalmente han sido de forma parcial, como por ejemplo soluciones técnicas similares en el vídeo, la utilización de neones o moldes o remakes de sus fotografías, o alguna influencia temática principalmente del lenguaje y el cuerpo, pero en comparación es obra menos compleja.

El tema del lenguaje es y ha sido uno de los más recurrentes, tanto en el arte como en la filosofía. Podemos citar un sinnúmero de artistas que trabajan con este tema, sin embargo pienso que se ha convertido en un lenguaje sin acción. El acercamiento se ha dado más por la relación entre el significado y el significante. Las piezas suelen ser juegos directos entre el discurso y la imagen o entre el discurso y el contexto. Es curioso que hoy en día, el tema del lenguaje y el del cuerpo estén tomando rumbos distintos.

Veo reflejada en la obra de Mathew Barney (artista estadounidense contemporáneo) una influencia de Bruce Nauman - aunque si lo comparamos con la austeridad de la imagen de las piezas de Nauman, la tecnología de Mathew Barney es mucho más sofisticada y de estilo barroco -, la caracterizan también puestas en escena que de manera sofisticada y manierista y con la ayuda de actores, vestuario, velocidad, ritmo, resistencia y sonido, tratan también temas del manejo del poder, el sexo y el cuerpo. En este caso, el cuerpo es inducido por sus artificios y sus prótesis, para dar un espectáculo de sí mismo consumiendo a su vez energía, potencia y libido.

Una vez abordado el tema del cuerpo, creo importante hablar de la manera en que este fue tratado en los artistas de la generación (80-90), pues a diferencia de sus antecesores, el cuerpo ya no es considerado en términos de la masa social o el psicoanálisis, sino en un cuerpo individual que se reconstruye constantemente al sufrir mutaciones de todo tipo, un cuerpo artificial, maleable, entre animado e inanimado, un híbrido insatisfecho y fanático con ansias de obtener cierto control y poder por medio de su reconstrucción.

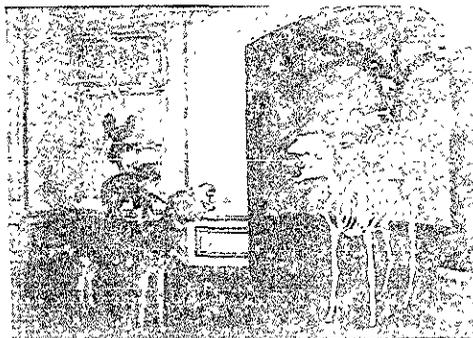


Mathew Barney. Draw track. 1993



Mathew Barney. Cremaster 5. 1997

Encuentro en la pieza *Love Saves Life* (el amor salva a la vida), 1995 y en la pieza *Love Lasts forever* (el amor dura por siempre), 1997, ambas del artista italiano contemporáneo Maurizio Cattelan, cierto parecido en cuanto a la estética de la obra de Nauman, pero sobretudo una similitud en el acercamiento al arte y a la condición humana desde la comedia y la farsa.



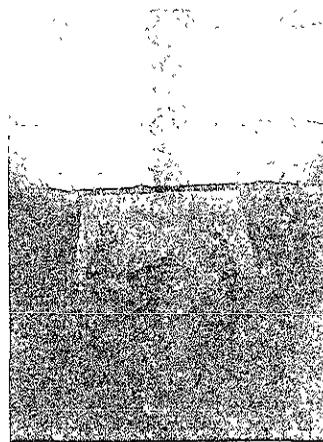
Maurizio Cattelan. *Love saves life*. 1995. *Love lasts forever*. 1997

El grupo mexicano SEMEFO evoca al cuerpo y a la muerte a partir de sus desechos, presentando registros o huellas del cuerpo violentado. Varias de sus piezas de los finales de los ochenta principios de los noventa, son puestas en escena o representaciones casi teatrales de violencia corporal y conciencia de muerte.

En México, a principios de los noventa un poco antes de la retrospectiva de Bruce Nauman en el Guggenheim de Nueva York (1994), la obra de este artista fue muy estudiada sobretudo

por artistas jóvenes. Veo una clara influencia de Nauman en esta generación de artistas

(Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, Gabriel Kuri, Damián Ortega, Luis Felipe Ortega, Pablo Vargas Lugo) en cuanto al tono trágico-cómico, al uso del lenguaje escrito, a la utilización del dibujo como recurso inmediato y en esta idea del artista complejo con oficio además de concepto.



Maurizio Cattelan. *Love lasts forever*. 1997

En los ochenta, se dio un retorno al objeto y se buscó en la obra de arte la fama y el nombre. Era la época de grandes instalaciones con mecanismos complicados, repeticiones infinitas o escalas monumentales, video instalaciones y monitores por doquier. El artista era una celebridad que competía con las estrellas de rock, ya no se buscaba romper las barreras entre arte y vida, sino entre arte y mass media. A finales de los noventa me atrevería a pensar que lo que se dio fue una mezcla entre esa idea de la obra de arte efímera y apegada a la vida cotidiana, a ese entender el arte como un evento, al trabajo en grupo y a buscar alternativas distintas a la galería y museos: revistas, mesas redondas, eventos...pero sin esa fe social ni contenido político que caracterizaban al arte de los 60-70, sino más bien con un dejo de filosofía de los ochenta del artista con nombre, el artista y la fama, el artista en los mass media. Artista jugando a ser fracasado y desadaptado. Antes la exaltación del fracaso y lo insignificante eran una contrapropuesta, una postura rebelde de una generación de artistas, ahora podría pensarse que es la clave del éxito.

Hoy en día el arte tiende otra vez a un encuentro con lo vital cotidiano, con la comunidad y lo efímero, pero rechaza lo complicado y la teoría, se trata más bien de burlarse, de disfrutar y conocer, trabajando con ideas sencillas sin tanto fundamento filosófico. El interés por el cuerpo no es político ni mucho menos espectacular, es un interés por la sobrevivencia individual, por la ergonomía y los placebos. Lo que antes provocaba ya no provoca, lo que antes sorprendía ya no sorprende y buscar lo innovador se puede convertir en una tarea interminable; la inmediatez, la realidad virtual, el internet, están abriendo otras perspectivas, propiciando nuevas maneras de entender al cuerpo, al lenguaje, al contexto y al tiempo. No en vano la manera de trabajar es tomando a las estructuras, los códigos y a las instituciones del mundo como sistema y dadas la vuelta. Ahora el artista es más itinerante, busca, observa, interactúa y a partir de aquello que encuentra, crea.

(Silencio.)

ESTRAGON: ¿Dices que mañana hay que volver?

VLADIMIR: Sí.

ESTRAGON: pues nos traeremos una buena cuerda.

VLADIMIR: Eso es.

(Silencio.)

ESTRAGON: No puedo seguir así.

VLADIMIR: Eso es un decir.

ESTRAGON: ¿Y si nos separásemos? Quizá sería lo mejor.

VLADIMIR: Nos ahorcaremos mañana. (Pausa.) A menos que venga Godot.

ESTRAGON: ¿Y si viene?

VLADIMIR: nos habremos salvado.

(Vladimir se quita el sombrero-el de Lucky-, mira el interior, pasa la mano por dentro, lo sacude, se lo cala.)

ESTRAGON: ¿Qué? ¿nos vamos?

VLADIMIR: Súbete los pantalones.

ESTRAGON: ¿Cómo?

VLADIMIR: Súbete los pantalones.

ESTRAGON: ¿Que me quite los pantalones?

VLADIMIR: Súbete los pantalones.

ESTRAGON: Ah, sí, es cierto.

(Se sube los pantalones. Silencio.)

VLADIMIR: ¿Qué? ¿nos vamos?

ESTRAGON: Vamos.

(No se mueven.)

TELÓN

BIBLIOGRAFÍA

- Beckett, Samuel. *El innombrable*. 2ª. Ed. Ediciones Orbis, S.A. Trad. R. Santos Torroella. España, 1966.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. 1ª. ed. Fábula Tusquets Editores. Trad. Ana María Moix. México, 1995.
- Beckett, Samuel. *Cómo es*. Editorial Debate. Trad. Ana María Moix. Madrid, 1993
- Benezra, Neal. *Habilitando el espacio: Notas sobre la escultura de Bruce Nauman*. Trad. Eduardo Abaroa. De Neal Benezra Affinities and Intuitions: The Gerald S. Elliot Collection of Contemporary Art Thames & Hudson Art Institute of Chicago, 1990.
- Bruce Nauman 25 years*. Leo Castelli, Editado por Susan Brundage. Nueva York, Leo Castelli Gallery; Rizzoli, 1994.
- Bruce Nauman: Notas y proyectos*. revista Creación. No. 5 Mayo 1992, Madrid. P 76
- Cameron, Dan. *El Jardín Salvaje. El paisaje como metáfora en instalaciones americanas recientes*. Catálogo.
- Canetti, Elias. *Masa y poder*. Alianza Editorial.
- Castro Florez, Fernando. *Procesos Lógicos. Límites de la estética de la intensidad de Nauman. (Godel, Wittgenstein y Beckett)*. Revista Casper núm. 13
- Chris Burden. *Biocnotes Editions*. 1995
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Anagrama. Colección Argumentos. Trad. Thomas Kauf. España, 1996.
- Goldberg, Rose Lee. *Performance Art. From futurism to the present*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York. Yugoslavia, 1988.
- Guy, Brett. *Lygia Clark Seis Células*. Lygia Clark. Fundación Tapies.
- Honnef, Klaus. *Conceptual Art* Phaidon. Art & Ideas. Singapore, 1988.
- Krauss, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*.

- Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York Praeger, 1973.
- Morgan P., Robert. *Twentieth Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*. W.W. Norton and Company. N.Y. London. 1991
- Nauman, Bruce. *Bruce Nauman: exhibition catalogue raisonné/ essays by Neal Benezra... (et al.)* general editor, Joan Simon with Janet Jenkins and Toby kamps. 1st ed. Minneapolis: Walker Art Center, c 1994.
- Negroni, María. *Cage. El Mundanal*
- Nesbitt Lois E. *lie down, Roll over. Bruce Nauman's body- conscious art reawakens*. Artscribe. New York. Summer, 1990
- Revista Parkett. No. 45 Zurich, Nueva York y Frankfurt. 1995
- Peiró, Rosario. *Samuel Beckett/ Bruce Nauman. Lenguaje, dolor y tortura*. Lápiz, revista internacional de arte. No. 126. España, noviembre 1996, pp16- 25.
- Simon, Joan. *Breaking the silence. An interview with Bruce Nauman*. Art in America no. 9 p. 76. Sept 1988.
- Sturken, Marita. *La evolución de una historia, paradojas en la evolución del video*. El Pasante, revista trimestral. Núm 6, 1986.
- Van Bruggen, Coosje. *Bruce Nauman*. 1979
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. 3^a. ed. Editorial Crítica. UNAM. Trad. Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM. España, 1988.