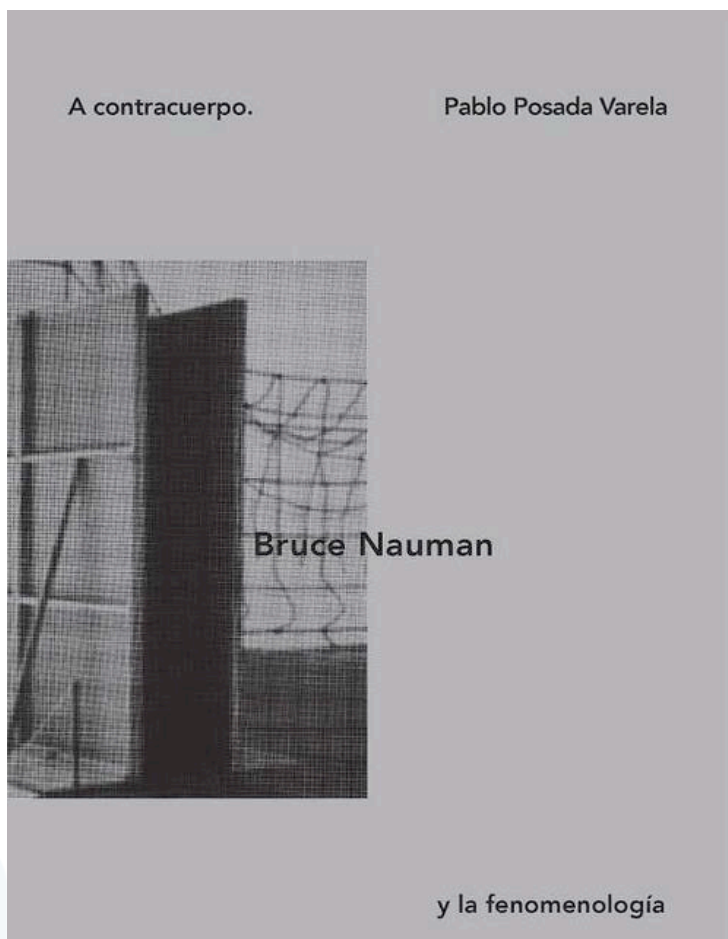


## Un mirada fenomenológica sobre el arte contemporáneo. Sobre *A contracuerpo. Bruce Nauman y la fenomenología de Pablo Posada Varela*. Brumaria, Madrid, 2017. (171 págs).

Por **Juan Carlos Montoya Duque**. Universidad Autónoma de Puebla, México.

[juanmontoyad@gmail.com](mailto:juanmontoyad@gmail.com)

Recibido 10/12/2019



La interpretación que en *A contracuerpo. Bruce Nauman y la fenomenología* (Brumaria, Madrid, 2017) hace Pablo Posada Varela<sup>1</sup> de la obra de Bruce Nauman es una prueba ostensible de la fecundidad de la fenomenología cuando se introduce en el ámbito de la “estética”. Esta fecundidad tiene que ver con el hecho de que su incursión en la obra de arte se realiza con estricta observancia de dos criterios metodológicos: rigurosidad y búsqueda del desvelamiento del sentido. La fenomenología deja ver su potencialidad para interpretar el arte cuando, como nos lo muestra este libro, se introduce de lleno en la experiencia de la obra,

acechando y tamizando los momentos decisivos que pudieran forjarnos una entrada en el

<sup>1</sup> Pueden consultarse otros artículos y conferencias de este autor en [www.pabloposadavarela.com](http://www.pabloposadavarela.com). De especial interés para esta reseña es el enlace [A contracuerpo. Bruce Nauman y la fenomenología. col. La cabeza de la meseta. Ed. Brumaria. Madrid. 2016.](#) donde puede accederse a la introducción de la obra así como a su índice. También puede ser de interés, para quien quiera seguir profundizando en estas cuestiones, el audio de la conferencia del autor pronunciada en Murcia, en el Centro de Arte Contemporáneo (CENDEAC) en octubre de 2017. [Bruce Nauman y la performance CENDEAC, Murcia, 26-28/X/2017](#). <https://www.youtube.com/watch?v=eO86tfZFbA&feature=youtu.be>

mundo que es abierto y, de cierta manera, dispuesto por la obra. El resultado es una interpretación viva, sentida, profunda de la obra; una interpretación que hace ver la exterioridad y la nulidad de los discursos sobre el arte que se agotan en sus propios conceptos, los hitos o los efectos históricos de las obras. Frente a esto, este libro nos ofrece, a partir de la descripción e interpretación de una instalación de 1970 (*Pasillo grabado en video en directo*), un acercamiento palpitante a la obra del artista estadounidense Bruce Nauman.

Pero el mérito del libro es doble: no sólo nos incita a fraguarnos una relación viva con la obra de Nauman sino que, de vuelta, y de manera decisiva, pone en marcha, problematizándolos, algunos asuntos fundamentales de la fenomenología, tales como el sentido de lo trascendental, el *a priori* de correlación, el quiasma del cuerpo vivo (*Leib*) y el cuerpo material (*Körper*) y la imagen (entendida en sentido husserliano como *Bildobjekt*). El resultado es una lectura fenomenológica de la obra de Nauman que alumbra por parejo las entrañas problemáticas de la obra y de la fenomenología.

El libro presenta su avanzada con un excursus obligado por algunos problemas fundamentales de la fenomenología, así como con la pregunta por qué podría significar una lectura fenomenológica de Nauman. Lo primero establece que lo propio de la fenomenología lo constituye el elemento de la vivencia, el cual es trascendental con respecto a toda “realidad” (que debe ser puesta entre paréntesis en virtud de la *epoché*), puesto que por ella pasan y están obligadas a pasar todas las experiencias humanas, desde el arte y la religión hasta la filosofía y la ciencia. La fenomenología entera consiste, nos lo recuerda el autor, en la exploración de la correlación entre mundo y experiencia de mundo, lo que queda expresado en el *dictum* del *a priori* de correlación. A lo segundo se nos da respuesta a modo de hipótesis inicial: la obra de Nauman, en un núcleo esencial suyo, desestabiliza la relación clásica entre autor-obra-espectador, relación caracterizada por una centralidad y autonomía de la obra con respecto a la exterioridad y contingencia del espectador. Esta desestabilización consiste en hacer del espectador parte integrante de la obra, y, de modo muy específico, hacer de su vivencia “materia de obra” (p. 14). Estas vivencias son, en el caso de muchas de las instalaciones de Nauman, arrancadas a su pesar del tejido de experiencias del espectador, quien, en medio de la incomodidad, vértigo y constricción a los que se ve sometido, se descubre de repente como “*performer* involucrado a *contracuerpo*” (p. 11), dándose cuenta de que, casi contra su voluntad, la obra cobra cuerpo y consistencia al valerse de sus vivencias, de lo que experimenta al estar metido en ella. De esta manera se logra adivinar cuál es, según el autor, el hilo secreto que comunica la obra de Nauman con la fenomenología: su obra, al hacer obra con la vivencia, “es un revelador privilegiado del *a priori* de correlación fenomenológico y de la verdad de la fenomenología en general” (p. 36). Esto lo logra Nauman al someter la experiencia (del desplazamiento, del reflejo en una imagen, etc.) a ciertos límites como la estrechez, la imposibilidad de moverse hacia los lados, de volver fácilmente sobre los pasos, de ver el propio dorso, y, de modo eminente, el límite que para la

vivencia del propio cuerpo (*Leib*) significa su imagen en el monitor. Estos límites evidencian, tal como lo muestra el autor, la dimensión trascendental de la vivencia, los límites trascendentales de toda experiencia.

La obra que le sirve al autor de piedra de toque de su interpretación es *Pasillo grabado en video en directo*, del año 1970. Esta obra es una instalación consistente en dos paredes muy altas que conforman un pasillo estrecho por el que deberá transitar el espectador hasta el fondo, en el que se encuentran dos monitores en la parte inferior, uno sobre otro, y en los que se proyectan imágenes del pasillo, una fija y otra en directo (de tal suerte que desde cierto punto del recorrido el espectador se ve reflejado de espaldas en uno de los monitores)<sup>2</sup>. Esta instalación se inscribe en el marco del interés del artista norteamericano por explorar la “experiencia detenida del cuerpo”, la “sobrecarga sensorial” y la “sobre-simplificación” (p. 45), inspirándose para ello en investigaciones de la psicología de la *Gestalt*, el conductismo y la fenomenología. Tal como lo muestra el autor, un interés primordial de Nauman con estas instalaciones es construir espacios en los que la conducta está dirigida en un marco de exacerbación de las sensaciones de “vigilancia”, “incomodidad” y “constricción” (p. 46), buscando una experiencia delimitada por la precisión del recinto. Manipular, determinar, circunscribir y, casi, causar la conducta del espectador, he ahí uno de los intereses primordiales de esta obra de Nauman. Las acciones físicas repetitivas, monótonas y simples al estilo de un Molloy, la ausencia de centro y de simetría que impiden un lugar para descansar (presentes en otras de sus obras), inspiran al artista. En este contexto, emerge lo que para Posada constituye, a nuestro juicio, la columna vertebral de su interpretación de *Pasillo: Corridor*, al “condenar” al espectador o *performer* a andar en pos de su propia espalda, pone en obra una ausencia de centro que ocasiona la sensación y la experiencia de haber sido confinados a la periferia, de no poder asistir al centro de los acontecimientos ni, incluso, de la propia experiencia.

A partir del capítulo VII, y para apuntalar el núcleo de su lectura, el autor aborda lo que podríamos denominar la cuestión topológica de la obra: ¿*dónde* se sitúa la obra? Como lo había mencionado antes, ella no se sitúa en un espacio cerrado y autónomo con respecto al espectador, tal como, en la situación clásica, pintura y escultura detentan un emplazamiento predominantemente centrípeto, que arroja al espectador y sus vivencias por fuera del lugar de la obra. Pintura y escultura, en su sentido más clásico, ostentan una alteridad autónoma que, en cuanto tal, no depende del espectador, el cual se limita a intentar estar a la altura de ellas. El *Pasillo*, en su gesto principal, rompe esta relación estática y excluyente al hacer del sujeto “madera de obra”, al hacer de sus vivencias parte integrante del *topoi* de la obra, con lo que logra ejercer una fuerza centrífuga no sólo sobre la obra sino, por parejo, sobre el espectador. Esta instalación no es un objeto estético autónomo, eminente, alterno y trascendente del que

---

<sup>2</sup> El lector podrá encontrar una descripción pormenorizada en el capítulo II, pp. 18-23.

pudiésemos decir que es la sede de lo que experimentamos con ocasión de él, sino que consiste, principalmente, en lo que experimentamos *con* él: “el espectador acontece en ella” (p. 81). Esto conduce al autor al acierto de que la obra no es, en este caso, objetal, sino, fundamentalmente, un *acontecimiento* (desde lo cual se entiende su carácter performativo), y, además, que la obra pierde de este modo su localización, con lo que la pregunta por su lugar debe ser replanteada del siguiente modo: “¿dónde está una experiencia?” (p. 82). Esto sitúa el problema, de lleno, el plano de la fenomenología: “la topología de la experiencia es siempre quiásmica” (p. 82), pues se trata de la vivencia trascendental situada siempre entre el sujeto y el mundo. Frente a las posturas extremas que sostienen, por una parte, que lo decisivo en la experiencia es la obra en cuanto objeto, o que, por el contrario, lo decisivo es el sujeto con sus experiencias, Posada aborda la problemática desde el punto de vista de la correlación fenomenológica, a través de lo cual se comprende mejor que sea el cuerpo justamente uno de los intereses de Nauman: el autor menciona el interés del artista por la danza. Explorar esta correlación implica salirse del marco de las oposiciones estáticas para profundizar en los dinamismos procesuales o performativos de la formación corporal (*leiblich*) del sentido. Estos dinamismos no dejan de tener, sin embargo, un centro, pero esta vez un centro “meta-estable”, intencional, en movimiento, centro anónimo que deberá fenomenalizarse al albur del movimiento del pensamiento, a través de la búsqueda de lo que el autor llama la “anamorfosis estética” (p. 88).

Que la obra, en su calado fenomenológico, constituya un centro meta-estable, viene ejemplificado de manera magistral por la siguiente consideración del autor: *Corridor* está hecha de límites virtuales (como por ejemplo el límite a partir del cual comenzamos a aparecer en uno de los monitores del fondo), pero estos límites son ilocalizables, pues, ¿se puede señalar en la experiencia el *punto exacto* en el que atravesamos esos límites? Creer que sí es creer en el supuesto (inverificable en la experiencia) de la continuidad del tiempo, el espacio y la experiencia. Más bien se trata de que estamos *siempre ya*, y sin que sepamos cómo, de un lado o de otro del límite. El supuesto tránsito por los límites es una reconstrucción *a posteriori* de “los límites insensiblemente atravesados” (p. 92).

De esta manera, Posada sustenta una consideración fundamental sobre la obra de Nauman: para este artista el espacio no es meramente objetivo sino que remite de manera imprescindible a los cuerpos que lo habitan, y, aún más, lo “subjetivo” incide de modo decisivo en la experiencia de lo “objetivo”, como lo muestran, por ejemplo, los experimentos de Nauman con dos bailarines a los que les pide tenderse en el suelo *como si* se estuviesen hundiéndose, y cuya experiencia fue poco menos que terrorífica (*cf.* p. 94-95). Y es en este contexto en el que debe entenderse el hecho de que en *Corridor* se trate del efecto de una imagen sobre un pasillo real, y de que se trate, en términos más generales, de los límites insituables y meta-estables entre lo real y lo virtual: participar en *Corridor* es realizar lo que

puede “entrar” en la imagen; esta es la restricción que impone la obra: la conducta está delimitada por la virtualidad de la imagen.

Esta consideración del autor no es de ninguna manera accidental o inocente. Antes bien, es la puerta de ingreso a un implícito y fructífero diálogo con la fenomenología de la imagen en Husserl (y la interpretación contemporánea de esta por parte de Marc Richir). En efecto, a lo largo del recorrido por el pasillo lo que tiene lugar es el ingreso paulatino del yo real al yo de la imagen, en lo que constituye una “inversión fantasmática” no cumplida del todo, un ingreso paso a paso en el *Bildobjekt*, en lo que constituye una constricción ya no tanto real sino “una limitación por irrealización” (p. 101). Al entrar en el espacio de la imagen, asistimos a lo que *parece*, en virtud de la posición de la cámara y la extensión del pasillo, un proceso de hundimiento y de caída cuasi-libre en la profundidad cuasi-insondable del pasillo. De manera instintiva, nos dice el autor, nos inclinamos hacia atrás, en un esfuerzo por contrarrestar la “succión”. Desde entonces los límites definidos entre lo real y lo virtual se han desdibujado: el suelo real ha cambiado, se ha inclinado de repente, mi yo real empuja a mi yo virtual, y ya no sé qué vivo, ni sé quién lo vive ni dónde está lo vivido (p. 106). Al final del pasillo, precisa el autor, nos hemos convertido en un pequeñísimo punto en uno de los monitores, y ambas imágenes, la fija del pasillo vacío y la que me graba en directo, tienden asintóticamente a coincidir, en lo que constituye, por decirlo así, una experiencia de la cuasi-desaparición de sí mismo en un paisaje sublime y lunar. Por lo que el autor no dudará en hablar de “abismamiento y perdición” en el “fondo abisal del monitor”; en esto consiste, según él, la “sádica genialidad” de Nauman: en hacer que, corriendo a mi encuentro, me precipite hacia mi pérdida.

Con esto, precisa el autor, la experiencia del cuerpo propio se convierte en la piedra de toque del descentramiento del sujeto. El objetivo de Nauman es destituir al sujeto del lugar privilegiado que tiene en la experiencia “normal”, y lo logra a partir de una “geometría simplísima”, sin necesitar grandes espacios naturales (como es el caso de experiencias sublimes en su sentido clásico). Este descentramiento se logra a partir de la imagen, mediante la cual Nauman manipula el *a priori* de correlación, al extender los límites perceptivos del propio cuerpo, al darle otras dimensiones (lacunarias) a la experiencia corporal. Nauman nos hace conscientes de los límites del propio cuerpo, y lo hace de tal manera que nos conduce a sufrirlos, a contracuerpo, mediante sus artilugios. La imagen nos pone ante la evidencia de que hay cosas del mundo que, estando ahí, no podemos experimentar de modo directo, como por ejemplo el ver nuestra propia espalda. En condiciones normales, nuestro dorso es vivido desde dentro, es una parte invisible, co-presentada, de la experiencia de nuestro cuerpo. Nauman, al hacerlo visible, logra operar en nosotros “una suspensión fenomenológica de lo inmediatamente vivido” (p. 117), una proyección en imagen de nuestro propio cuerpo que logra desdibujar sus límites, en lo que parece constituir un tránsito del *Leib* al *Phantomleib*

(cuyo límite extremo lo constituyen las psicosis). Objetualización violenta del *Leib* que reifica los límites de un cuerpo que, en condiciones normales, no tiene límites precisos.

Para el autor, esta obra de Nauman conduce a replantear las relaciones entre lo real y lo virtual: se trata de una relación de no englobamiento, de dos instancias en desfase, incompatibles, en inminencia de la una en la otra y en alternativa anulación. Se trata, en efecto, de la dualidad quiásmica de vidente/visible (p. 141), lo que expresa la naturaleza auténticamente fenomenológica de estos análisis de la imagen. Nauman logra hacer patente, a través del uso de la imagen del yo y de su *Leib*, el desfase constitutivo del sujeto, la no coincidencia consigo que hace que sea siempre un sujeto *en el mundo*, que el yo trascendental esté siempre trenzado con un yo objetivado.

De esta manera, Pablo Posada logra finiquitar una minuciosa y profunda interpretación de una obra materialmente simplísima (sin limitarse a esta obra, pues el autor dedica un capítulo entero a una presentación panorámica de la obra del artista), y lo hace penetrando con las herramientas de la fenomenología en el sentido interior de la obra. En nuestra opinión, este libro constituye una muy fecunda puesta en diálogo de la fenomenología con el arte, así como un ejercicio pionero en el análisis filosófico de la imagen artística a partir de los aportes husserlianos y richirianos sobre fenomenología de la imagen.