

El artista como alertador de incendios

MARISOL SALANOVA BURGUERA

Universidad de Valencia

marisol@marisolsalanova.com

Recibido: 13-3-2013

Aprobado: 28-6-2013

RESUMEN

Ha habido un cambio de paradigma en cuanto al artista como creador, activista y ahora casi político. Basándonos en los acontecimientos más atroces que marcaron el siglo XX con una mirada retrospectiva que afecta al presente, la actual proliferación de grupos fascistas y homófobos en Europa, las revoluciones de la Primavera Árabe y el conflicto entre feminismos orientales y occidentales, el sistema patriarcal islámico y la distancia ontológica respecto de mujeres que defienden su derecho a llevar velo, este artículo profundiza en la importancia del arte como herramienta política de cambio frente a una inminente amenaza totalitarista casi olvidada.

PALABRAS CLAVE: arte contemporáneo, totalitarismo, postcolonialismo, política, sexualidad, homofobia, estudios de género, primavera árabe, performance, tolerancia

ABSTRACT

There has been a paradigm shift in terms of the artist as creator, and now almost a political activist. Based on the most atrocious events that marked the twentieth century, the growing proliferation of current and homophobic fascist groups in Europe today, the revolutions of the Arab Spring and the conflict between Eastern and Western feminisms, Islamic patriarchal cultures and the ontological distance with women who defend their right to wear a veil, this article explores the importance of art as a political tool against an imminent change in a totalitarian threat almost forgotten.

KEYWORDS: contemporary art, totalitarianism, postcolonialism, politics, sexuality, homophobia, gender studies, Arab Spring, performance, tolerance

* * *

Asistimos a la construcción de una nueva subjetividad perdida en una multitudinaria simbiosis colectiva que pretende cambios políticos huyendo de *hacer política*, que denuncia la violencia real desde una violencia simbólica a menudo cerca de transgredir los límites coherentes. Por un lado castigamos nuestros cuerpos para reivindicar con huelgas de hambre, a la intemperie o inmolándonos mientras que, por otro, intentamos ajustarlos al canon de belleza vigente inyectándonos toxinas, silicona, vomitando, próximos a morir de inanición para bajar de talla y encajar socialmente. Pensemos en el joven que acude a la manifestación con sus ropas rasgadas pero de marca; el artista underground que critica al museo como institución pero expone en él cuando se lo remuneran; los acuerdos tácitos entre cuerpos corruptos que visten impecablemente y aún no hieden, su apariencia es saludable como una manzana – brillante por fuera, podrida por dentro– y sin embargo son la prueba viviente de un sistema estructural económico violento.

Desde el mundo del arte se reflexiona sobre el dolor, el concepto de herida, lo abyecto y lo escatológico como posibles herramientas para la catarsis y regeneración no sólo del que sufre un trauma sino de la sociedad en general. Constantes alusiones a la muerte y los fluidos corporales conectan a partir de la automutilación como una autodestrucción constructiva frente al nihilismo conformista y pasivo¹. ¿Pero quiere esto decir que existe una voluntad de autodestrucción en cada artista?

La pulsión de muerte fue definida por Sigmund Freud como una tendencia inherente a todas las formas de vida orgánica hacia restablecer un estado anterior, es decir, lo que en psicoanálisis se ha entendido posteriormente como cierta inclinación natural por la destrucción². Ese impulso de volverse hacia un estado inanimado y pre-orgánico ha influido en la obra de muchos artistas que desde el performance art han utilizado sus propios cuerpos con diversos fines pero ligados al concepto de enterramiento. Este ensayo surge con el propósito de señalar algunos de los movimientos relacionados más interesantes y dilucidar las motivaciones y el alcance de los trabajos resultantes.

1 Véase S. ZIZEK, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid: Akal, 2005.

2 S. FREUD, *Obras Completas*, Vol. XVIII, *Más allá del principio del placer*, cap. VI. pág. 56, Madrid: Amorrortu, 1995.

Nuestra hipótesis primera es que ha habido un cambio de paradigma en cuanto al artista como creador, activista y ahora casi político. Basándonos en los acontecimientos más atroces que marcaron el siglo XX, cuya alargada sombra todavía amenaza, nuestra metodología consiste en develar las relaciones de dominio inscritas en dichas prácticas y en la representación virtual de los cuerpos. Ahora bien, el estudio no sólo parte del corpus de las ciencias sociales y de los movimientos de resistencia feministas y postfeministas, respecto de los cuales sentimos afinidad, sino que igualmente se apoya en la obra de algunos artistas y movimientos cercanos a la disciplina antropológica o etnográfica animados por intenciones semejantes.

Remontémonos hasta los años ochenta por el momento. Con motivo de la gran exposición que tuvo lugar en el Pompidou en 1983 “El artista frente a la Historia”, Hal Foster escribió un breve y perspicaz artículo titulado “El artista como etnógrafo o ¿el Fin De la Historia significa el regreso a la Antropología?”. En él Foster establecía una relación entre lo afirmado por Walter Benjamin en su ensayo *El autor como productor* y lo que Foster llamaba el paradigma cuasi-antropológico del arte contemporáneo. En efecto, en 1934 ante el *Instituto para el Estudio del Fascismo* de París, Benjamin llamaba al artista a que se situara junto al proletariado. Compréndase, Benjamin no quería que el artista se convirtiera en un imposible benefactor o en un patrono ideológico de la clase trabajadora, sino que llamaba a que los artistas transformaran los medios de producción artística y de distribución de la cultura. Es decir, en el fondo Benjamin llamaba a que los artistas criticaran la institución burguesa de la autonomía del arte, su definición y las formas de su audiencia.

Ahora bien, lo que Foster señalaba en su artículo era que el paradigma cuasi-antropológico del arte contemporáneo guarda ciertas correspondencias estructurales con la llamada benjaminiana. Si antes el sujeto al cual se asociaba, o debía asociarse, el artista era el proletariado ahora es el otro étnico o el subordinado cultural con el que muchos artistas se comprometen y por el cual luchan. De manera que, “en primer lugar, buena parte del arte contemporáneo asume que el ámbito de transformación artística es el ámbito de la transformación política, pero ahora ese ámbito se localiza siempre allende, en el campo del otro (el otro étnico, el oprimido poscolonial o subordinado cultural). En segundo lugar, se asume que esa alteridad cultural es crucial en la subversión

de la cultura dominante de las sociedades de referencia de los artistas”³ o, en su caso, es crucial en la subversión de las sociedades histórica y políticamente dominadoras.

Foster, con su acidez habitual, sugiere que buena parte del arte de nuestros días tiene una suerte de “envidia antropológica”. Porque, si lo pensamos bien, la antropología actual tiene ciertos rasgos que muchas de las obras y conceptos del arte contemporáneo aspiran a tener: discurso sobre la alteridad, que tiene la cultura como objeto temático, cuyos estudios son contextuales, en muchas ocasiones árbitra de la interdisciplinaridad, a la vez que disciplina autocrítica que permite tanto una reflexión sobre el centro como cierto romanticismo de los márgenes.

El tema que aquí nos ocupa tiene que ver con la historia el arte moderno y contemporáneo, pero a la vez con el discurso antropológico en su dimensión etnográfica en relación con ciertos aspectos de las prácticas artísticas que hoy se desarrollan, es decir, se inscribe en ese –por utilizar la terminología de Khun– marco paradigmático. Los estudios poscoloniales, siguiendo las líneas de pensamiento decolonial esbozadas por Walter Mignolo al hilo de la crítica al poscolonialismo desde Latinoamérica, nos llevan a señalar iconografías y procedimientos que tienen que ver con la existencia del cambio significativo en el arte contemporáneo que según apuntaba Foster estaría marcado por una tendencia etnográfica pero también política.

Acción artística, políticas culturales y totalitarismos

En este aparente *primer mundo* donde un mismo país puede albergar el germen del colectivo feminista más progre y a la vez la nueva ola de nazismo más viruleta, desvirtuada y abominada la figura del político, un gremio a caballo entre la periferia y lo institucional señala los males de nuestra sociedad: es el de los artistas. Como explica Pedro Alberto Cruz en su ensayo *Ob-Scenas. La redefinición política de la imagen*: “lo político pertenece al plano de la expresión, en el sentido de que una imagen no es mundo *a priori*, sino solamente en el momento en que se hace visible

3 N. SÁNCHEZ DURÁ, “¿El artista como etnógrafo? El caso Gauguin, tan lejos, tan cerca” en *El oficio del artista II. El artista contemporáneo: entre las tendencias y la individualidad*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997. Pág. 114

como tal”⁴. Sujeto de un discurso no exento de metáforas y recursos estéticos de todo tipo, el artista se aproxima al activismo con la seguridad de que sus reivindicaciones tienen ahora más poder y alcance que nunca. Hable desde el intelectualismo o desde lo puramente visceral su posición transdisciplinar y el dominio audiovisual lo avala frente a un público que con frecuencia bordea la línea entre espectador y militante. Por supuesto que en el sector artístico semejantes dinámicas no son absolutamente nuevas pero sí ha habido una acentuación en las últimas décadas digna de estudio ya que acompaña a un cambio socioeconómico importante a nivel global.

Necesitaremos volver la vista atrás más de medio siglo para comprender los términos que barajamos y por qué hay imágenes recurrentes que remiten a la enfermedad, la herida, la sangre, el cadáver o el cuerpo corrupto. No es baladí que proliferen el arte de archivo, en palabras de Hal Foster, ni que la investigación y la teoría estén tan ligadas, como tampoco lo es que la idea de conservación planea sobre obras relacionadas con el tanatorio, la morgue o la fosa. En *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y sus intelectuales* Enzo Traverso aborda los distintos modos en que fue pensado (o no pensado) el fenómeno de los campos de exterminio durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. Para ello realiza una distinción entre colaboracionistas, cegados (que no percibían la magnitud del asunto), supervivientes (que experimentaron en primera persona el horror) y lo que —apoyándose en Benjamin— denomina “alertadores de incendios”, o sea, quienes dieron la alarma, reconocieron la situación y trataron de analizarla. Bajo tal categoría recoge a pensadoras como Hannah Arendt, quien en *Los orígenes del Totalitarismo* advertía sobre los peligros políticos de todas las formas de discriminación social⁵.

En este sentido consideramos que hoy en día el artista se ha convertido en un alertador de incendios, a saber, alguien que elabora o produce un discurso que da cuenta de una situación poco atendida desde el campo en cuestión, ya sea el relativo a la sanidad, el bienestar social, la política internacional... A menudo denunciando cuestiones tales como las desigualdades creadas por el capitalismo, el sistema heteropatriarcal, los daños colaterales del proceso de globalización o la exacerbación

4 P.A. CRUZ SÁNCHEZ, *Ob-Scenas. La redefinición política de la imagen*, Murcia: Nausicaä, 2008. Pág. 67.

5 Cf. H. ARENDT, *Los orígenes del Totalitarismo: 1. Antisemitismo*, Madrid: Alianza, 1998.

del individualismo característica de la crisis de la modernidad y consecuente pérdida de los valores modernos, en resumen, la crisis de los artefactos culturales occidentales.

El paradigma de la homofobia en Rusia

Si pensamos en Rusia, caso paradigmático por abarcar Oriente y Occidente, un país que sufrió veinte millones de muertes entre sus ciudadanos durante la Segunda Guerra Mundial, encontramos un ejemplo en el que fijarnos para dilucidar las derivas de la violencia y su representación. Podría suponerse que habiendo experimentado la barbarie nazi de tal manera los rusos estarían más que inmunizados frente a un resurgimiento del régimen y sin embargo no es así. Resulta que en Rusia es donde más fuerza tiene ahora mismo la ideología nazi, el neonazismo crece de forma alarmante especialmente entre gente joven. Sus tendencias de extrema derecha alimentan el odio racista y el fanatismo nacionalista, tanto es así que en las últimas décadas han sido atacados e incluso asesinados cientos de ciudadanos a manos de grupos radicales rusos de esta índole. Sobre todo personas de minorías étnicas y homosexuales han padecido el odio neonazi siendo el caso más sonado en 2013 el de un adolescente gay que fue apresado y torturado hasta la muerte mientras sus asesinos filmaban y fotografiaban la escena para difundirla luego en distintas redes sociales.

Paradójico aunque de agradecer es que en el mismo lugar surjan movimientos como el de las Pussy Riot, colectivo ruso de punk-rock feminista que promueve el respeto y la libertad sexual. Con una estética muy marcada: vestidos de colores llamativos y ceñidos con un pasamontañas a juego, llevan a cabo espectáculos que tienen mucha repercusión. En marzo de 2012, durante un concierto improvisado en la Catedral de Cristo Salvador de Moscú, tres integrantes fueron arrestadas y acusadas de vandalismo por denunciar presuntamente de forma obscena ciertas situaciones de desigualdad de las mujeres en Rusia. El propio presidente del gobierno, Vladimir Putin, ha actuado de manera que podría considerarse machista y homófoba en más de una ocasión así que en ese contexto resulta difícil defender una postura no conservadora sin embargo es cuando más se necesita. Recordemos que desde noviembre de 2011 Putin prohibió todo tipo propaganda homosexual en las mayores

ciudades del país. En un principio fue en San Petersburgo, luego la capital, Moscú, donde se les prohíbe a los colectivos de gays, lesbianas, bisexuales y transexuales manifestarse y transmitir sus mensajes por ser considerados una perversión.

¿Cuáles es el motivo de tanta homofobia en Rusia? ¿es extensible a la proliferación de grupos neonazis o profascistas en otros países? ¿podemos encontrar respuestas en la Historia? Los vestigios históricos de la creación de los servicios secretos en la Rusia Imperial antes de la revolución bolchevique de 1917 resultan cuando menos útiles para comprender –nunca justificar– por qué el proceso de asimilación de la homosexualidad sucede con tal lentitud en la sociedad rusa⁶. Uno de los mayores y más importantes espías al servicio del Imperio ruso fue Alfred Redl, militar del ejército austrohúngaro, jefe del sector de contrainteligencia del ejército, doble agente y uno de los padres de los métodos modernos de espionaje tal y como los conocemos a través del cine, el teatro o las novelas. La vida de Redl supera cualquier ficción. Constantemente chantajeado por su homosexualidad, y envuelto en varios escándalos, su suicidio promovió la idea de que los homosexuales eran vulnerables, si no peligrosos, en el gobierno y el ejército.

En 1934 se introdujo un artículo en el código penal de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia según el cual se establecía que la homosexualidad no sólo era un crimen contra la naturaleza, sino además contra la sociedad. Los actos homosexuales constituían una traición a la utopía del estado de los trabajadores y por lo tanto eran condenables; cinco años de trabajos forzados y terribles malos tratos en campos de trabajo. Aunque la situación varió con los años, no fue hasta 1993 cuando la homosexualidad dejó de ser ilegal. El presidente Borís Yeltsin suprimió el artículo que la criminalizaba, aunque esto no supuso una aceptación social inmediata ni mucho menos. En un país donde el sector militar siempre ha sido muy importante costaba asumir la diferencia.

La idea de que las relaciones sexuales o románticas entre personas del mismo sexo pueden conllevar conflictos que hagan tambalear la disciplina militar ha perdurado a lo largo de las últimas décadas entre los sectores más conservadores. El ejército y la

6 Una reflexión más extensa sobre este tema específico fue publicada en forma de artículo en el especial sobre Rusia de la revista queer *Una Buena Barba*: M. SALANOVA, “Don’t ask don’t tell. Espías en las fuerzas armadas” en la revista *Una Buena Barba*, nº 4, Madrid: Una Buena Barba, 2012, pp. 50-54.

homosexualidad parecían ser dos factores difíciles de conjugar frente a una realidad cada vez más visible e incómoda: los militares gay existen. Desde Alejandro Magno, Mehmet II (el sultán otomano que conquistó Constantinopla), Felipe de Orléans I (hermano menor de Luis XIV y gran estratega militar) o Lawrence de Arabia (que lideró a los árabes en su rebelión contra los turcos) se ha hablado de sexualidades disidentes entre militares. Durante la Segunda Guerra mundial el fascismo alemán tuvo sus contrariedades al respecto. Incluso hoy en día, cuando se habla de prácticas BDSM (Bondage, Dominación, Sumisión y Masoquismo) suele hacerse con ciertas reservas por miedo a que se asocie sistemáticamente su disfrute con la aceptación de actitudes injustas y reaccionarias.

Todo esto no es baladí de cara a la construcción de la memoria histórica. Algunos historiadores han buscado en la homosexualidad el origen del malestar de la sociedad alemana de principios del siglo XX.⁷ Según ellos, la concepción belicista y viril derivada del nacionalismo alemán estimaba que los guerreros podían prescindir de las mujeres, excepto para la simple función reproductora. “Este discurso, mantenido por grupos extremistas de la segunda mitad del siglo XIX volvía a encontrarse, en efecto, en la doctrina nazi de la división sexual de las tareas: el hombre produce y combate, la mujer engendra y sirve. Esta ideología explicaba el enaltecimiento de las relaciones entre hombres, que abarcaban desde la amistad hasta el amor. Según esto, las élites masculinas habrían sido profusamente impregnadas de esta visión. Esta tesis, aunque tiene algo de fundamento, no consigue explicar del todo ni la estructura de poder imaginada por los nazis, ni su antisemitismo furibundo, ni menos aún su represión brutal de la homosexualidad, excepto si se limita a teorías psicológicas discutibles y supone que las élites vivieran en un profundo odio de sí mismas.”⁸

Los hombres del triángulo rosa es un libro que habla precisamente de relaciones homosexuales en el contexto de un campo de concentración nazi.⁹ Fue escrito por Heinz Heger contra el silencio que rodea a la historia de los homosexuales durante el Holocausto. La historia es interesante porque además revela la tensión entre el sexo y

7 S. GENSBURGUER y J.M. DREYFUS, *Des camps dans Paris: Austerlitz, Lévitán, Bassano: juillet 1943 août 1944*, París: Fayard, 2004, pp. 157-159.

8 F. ALMEIDA, *El pecado de los dioses. La alta sociedad y el nazismo*, Madrid: Santillana, 2008, pp. 226-227.

9 H. HEGER, *Los hombre del triángulo rosa*, Madrid: Amaranto, 2002.

las relaciones de poder dentro del campo de concentración, tanto entre los prisioneros como entre prisioneros y centinelas. En el período de la anexión de Austria por Alemania en 1938, por la que Austria se convirtió en parte del III Reich alemán, Heger, que no estaba interesado en la política, era un estudiante universitario en Viena. En marzo de 1939, fue llamado por la Gestapo a presentarse en sus oficinas, después de que hubiese enviado imprudentemente a su amante Fred, el hijo de un jerarca nazi, una felicitación navideña con tono amoroso. Heger fue detenido y condenado a seis meses de cárcel por degenerado. Su amante fue absuelto al alegar que su relación sentimental, con tintes masoquistas, era debida a un trastorno mental que no lo alejaría del punto de mira de los fascistas.

Susan Sontag equiparó sadomasoquismo y fascismo por el culto al cuero en *Bajo el signo de Saturno*¹⁰. Éste se halla muy presente en las representaciones alternativas de la sexualidad y, sobre todo, concretamente en el ámbito del sadomasoquismo, donde la atracción por los uniformes, el calzado de piel y el látex tienen una fuerte presencia. En *La herejía lesbiana* Sheila Jeffreys incluye un ensayo categórico desde su título: “Sadomasoquismo: el culto erótico del fascismo”¹¹. En él increpa a aquellos que realizan prácticas relacionadas ya que entiende que cualquier práctica sexual deseable descansa sobre la reciprocidad, los cuidados y la igualdad, con lo que el intercambio de roles y los juegos de poder en el plano sexual, aunque sean suaves y consensuados, significan para ella una aceptación de actitudes fascistas. La radical postura de Jeffreys, a partir de la cual generaliza respecto de cómo ha de ser la sexualidad lesbiana –en una única dirección–, censura prácticas sobre las cuales ofrece una visión parcial y alarmista.

La imagen del militar sexualizado ha sido utilizada a la vez desde el arte contemporáneo, el cine y la pornografía por la carga erótica y el punto fetichista, elaborando distintos tipos de discursos a partir de ella. Son muchas las películas que han mostrado la perversión del nazismo a través de la vida sexual y de las desviaciones de la intimidad. *La caída de los dioses*, dirigida por Luchino Visconti en 1969, mostraba escenas de bacanales entre los SA en Tegernsee. En 1973, *Portero de noche*, de Liliana Cavani, causó escándalo porque planteaba la existencia de un vínculo erótico entre

10 S. SONTAG, *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona: Debolsillo, 2007.

11 En S. JEFFREYS, *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*, Madrid: Cátedra, 1996.

víctima y verdugo. Al año siguiente, Don Edmonds retomó la idea de la relación erótica en el campo de concentración, incorporando la figura femenina al rol sádico en *Ilsa, la loba de las SS*, película con la que nació un género nuevo: el porno nazi. Una docena de producciones italianas, difundidas entre Europa y Estados Unidos, exploraría este filón: *SS Experiment Camp*, también conocida como *Campo SSadismo Comandancia de Castración* (Sergio Garrone, 1976), *La última orgía de la Gestapo* (Cesare Canevari, 1977) o *La bestia en calor* (Luigi Batzella, 1977), difundida en América bajo el título *SS Hell Camp*. Aunque quizás la más conocida sea la adaptación de una novela británica de Tinto Brass, *Salón Kitty* (1977), donde el nazismo es representado como un régimen en el que las relaciones sexuales eran desenfrenadas, fetichistas y con una dimensión sadomasoquista. “La estética nazi se regía mediante sistemas y divisiones jerárquicas en los cuales el hombre era netamente superior a la mujer, y la figura del *pater familias*, el padre protector, velaba por el bien de la prole”.¹² Huelga decir que tal estampa contrasta con lo representado en las películas citadas, aunque no nos extenderemos en una análisis cinematográfico.

En el ámbito artístico resulta emblemática la imagen de la soldado fotografiada por Del LaGrace Volcano en 1991, semidesnuda y con un torso muy masculino, destilando ambigüedad. Algo más de una década atrás Robert Mapplethorpe había convertido a la culturista Lisa Lyon en su musa, precisamente por tener un cuerpo masculinizado. En una época en la que se consideraba que las mujeres eran hormonalmente incapaces de desarrollar masa muscular Lyon, con un metro sesenta de estatura y 46 kilos de peso, se convirtió en una celebridad al ganar el campeonato mundial de culturismo de 1979. Ese mismo año conoció a Mapplethorpe en una fiesta y acabó posando para él en numerosas ocasiones: con un vestido de novia, ataviada como una boxeadora, con ropa de ciclista, disfrazada de pitonisa, buceadora y corista, encuerada o con ropa de seda, incluso sujetando a una serpiente pitón. Su rostro todavía dulcificado por la feminidad en combinación con su cuerpo embrutecido por el ejercicio llamó la atención de un público variado y sirvió para reivindicar la diversidad de físicos contra los estereotipos de género.

12 J.V. ALLAGA, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, San Sebastián: Nerea, 2004, pág. 31.

El pene no hace al hombre igual que la testosterona no es la masculinidad en forma de gel consumible, como explica Preciado en su ensayo *Testo Yonqui*.¹³ La sexualidad es un producto político en tanto que el cuerpo puede modificarse quirúrgicamente, con tratamientos hormonales, con cambios de roles, con acciones de empoderamiento. La Teoría Queer viene a decir, a grandes rasgos, que el género es variable y no está inscrito en nosotros desde el principio sino que se impone socialmente así que podemos elegir adoptar un comportamiento masculino, femenino o intencionadamente neutro en la medida de lo posible, huyendo de categorizaciones. Pero hay cierto carácter utópico en ello ya que continúan dándose numerosos casos de violencia machista, represión y violaciones mayoritariamente hacia las mujeres por el distintivo de ser una comunidad caracterizada por lo femenino, entendido esto como una cualidad que las debilita y las convierte en víctimas potenciales o en riesgo de exclusión.

FEMEN y la primavera árabe

Para combatir el estereotipo de mujer frágil desde las filas feministas a menudo se ha tendido a masculinizar la figura femenina e incluso caer a veces en una autodiscriminación respecto de las mujeres que se maquillan o resaltan sus atributos femeninos. En Ucrania existe el grupo FEMEN cuyas acciones feministas suelen caracterizarse por desnudos parciales de sus integrantes mostrando el pecho. Llevan desde 2008 protestando contra el turismo sexual, las instituciones religiosas que demonizan la homosexualidad o relegan a la mujer a un segundo plano, agencias de matrimonio internacionales con actitud sexista, el sexismo en general y otros asuntos derivados. No obstante, entre otros círculos feministas no están bien vistas ya que abusan del recurso estético convirtiendo algunas de sus reivindicaciones en frívolas. Además, recientemente han llevado a cabo una campaña para “liberar” a las mujeres árabes del yugo masculino que resulta un tanto neocolonialista por tratar de imponer el pensamiento occidental a mujeres que pueden sentirse cómodas o no con el tipo de vida que llevan en sus países. A riesgo de que se interprete esta crítica como cierta tendencia hacia el relativismo cultural, preocupa que las activistas de FEMEN se aventuren a conjeturar sobre la situación de las mujeres musulmanas desde una más

13 B. PRECIADO, *Testo Yonqui*, Madrid: Espasa Calpe, 2008.

que evidente distancia ontológica. Habría que ver si ese es el modo adecuado de abordar el tema pero todo indica de momento que no, pues tan respetable nos parece el destapar un cuerpo como el cubrirlo si se trata de un acto voluntario.

El Islam considera al velo islámico como un código obligatorio de vestimenta y como tal las características de la ropa y las tradiciones de la indumentaria han sido abordadas desde el arte a distintos niveles. Entendemos el acto de cubrir el cuerpo casi por completo como un modo de enterrarlo en sentido metafórico. La artista ecuatoriana Saskia Calderón tiene un vídeo de tres minutos que recoge una acción suya relacionada con el velo islámico en este sentido. El título “The Star-Spangled Banner” (La Bandera Llena de Estrellas) se refiere al nombre del himno estadounidense. Calderón toma este símbolo oficial, en el que se exaltan la libertad, la paz, el honor y la valentía de un pueblo, lo traduce al árabe y lo interpreta a través de un canto lírico vestida con un burka afgano. La acción fue llevada a cabo durante uno de los periodos de mayor tensión entre Estados Unidos y el mundo islámico.

El tercer álbum de la cantante Lady Gaga titulado *Art Pop* y lanzado a finales de 2013 trae una canción dedicada al burka. Tras meses de rumores la canción, que mezcla ritmos árabes con electropop, se filtró durante el verano coincidiendo con el fin del Ramadán y escandalizando a muchos. Su peculiaridad ya no es sólo el nombrar ese controvertido tipo de velo sino que, tal y como reza su letra, parece estar a favor de que cualquier mujer que así lo desee lo lleve. Siembra así la polémica en un clima enrarecido por la deriva de la primavera árabe.

Se entiende por “La primavera árabe” una serie de levantamientos populares sin precedentes que han generado la caída de varios regímenes y la oposición a algunos otros. Una serie de factores se suman al llamado movimiento de la primavera árabe: regímenes totalitarios que llevan vigentes mucho tiempo y han generado un notable deterioro en las condiciones sociales de su población, con elevados niveles de corrupción, bajo el manto religioso que facilita la perpetuidad de sus gobiernos y la herramienta de las redes sociales que han convocado jóvenes activistas.

Túnez fue el primer país en iniciar su levantamiento y fue a raíz de la iniciativa de Mohamed Bouazizi, vendedor ambulante de frutas, a quien la policía apalizó en diciembre de 2010. Estos hechos lo llevaron a denunciar sin embargo no obtuvo respuesta por parte de las autoridades locales, así que se inmoló en protesta. Su muerte, en enero de 2011, desencadenó una serie de protestas en todo el país y posteriormente en toda la franja del norte de África. El levantamiento provocó el derrocamiento de Zine El Abidine Ben Alí, que gobernaba en Túnez desde 1987.

Tras Túnez vino Egipto, donde Mubarak, el presidente que llevaba tres décadas en el poder, acabó fuera del país entre multitudinarias manifestaciones. Egipto reunía características a las que prestar especial atención tales como salarios cada vez más bajos y altos niveles de corrupción en el gobierno. Las redes sociales unieron sobre todo a jóvenes que se alzaron contra la corrupción y la pobreza desmedida que les asolaba. Asimismo Libia y Siria siguieron la estela de estos movimientos, tanto es así que en Siria las reyertas y la insumisión desencadenaron un terrible ataque con armas químicas durante el cual murieron cantidad de personas, muchas todavía niños, dando la vuelta al mundo tales imágenes durante agosto de 2013 de manera que surgió un conflicto internacional con tintes belicistas, siendo necesaria una cumbre del G-20 ex profeso. De nuevo armas de destrucción masiva en el punto de mira, como ya pasara con Irak una década atrás, enfrentando a varios países, disgustando a pueblos de todo el mundo impotentes ante la barbarie de la guerra, evidenciando que poco avanzamos en materia de política internacional y que el concepto de totalitarismo coletea cercano e hiriente.

*En Memoria del mal, tentación del bien*¹⁴ Tzvetan Todorov fija su mirada en el siglo XX tratando de comprender el acontecimiento capital que fue la aparición del totalitarismo. Todorov propone una revisión de la conocida máxima del filósofo americano George Santayana, según la cual olvidar el pasado es condenarse a repetirlo. Para Todorov, esta fórmula es falsa ya que el pasado histórico no tiene en sí mismo sentido propio, como tampoco lo tiene el orden de la naturaleza; sentido y valor proceden de los sujetos humanos que los examinan y los juzgan. Nuestros principios, valores o ideales, como nuestra identidad individual o colectiva, serán también obra de nuestro pasado únicamente en la medida en que sometamos unos y otros a la

14 T.TODOROV, *Memoria del mal, tentación del bien*, Barcelona: Península, 2002.

razón y a su análisis permanente, pues de lo contrario caeríamos en el vicio de querer imponerlos a otros por el mero hecho de ser nuestra identidad o nuestros valores, tomando así un carácter totalitario.

Benjamin Constant, en su tratado *Principios de política* (1806), articuló dos principios fundamentales presupuestos al entender la democracia como un tipo ideal (indicativo de una tendencia, un horizonte) y que ya enunció John Locke en el siglo XVII: autonomía de la colectividad y autonomía del individuo. El primero alude al poder del pueblo y aboga por una autonomía política que consiste en que la colectividad viva bajo leyes que ella misma se ha dado, pudiendo modificarlas cuando desee. El segundo alude a la vida privada y defiende el pluralismo. El individuo es protegido por leyes contra toda acción procedente de quienes detentan el poder; hay una pluralidad de organizaciones políticas y se elige entre ellas libremente. En este punto puede aparecer la amenaza del individualismo, pues la interacción social pudiera debilitarse por una “atomización” en potencia (este resulta ser un reproche típico de los conservadores hacia los demócratas, junto con la inminente desaparición de los valores comunes).

En el régimen totalitario se rechaza abiertamente la autonomía del individuo ya que no se valora el *yo* individual sino el *nosotros* del grupo. Por ello el monismo sustituye al pluralismo. El Estado totalitario se opone así al democrático. El individuo debe hacer que la totalidad de su existencia se conforme a la norma pública, incluyendo sus creencias, sus gustos y sus amistades. Uno ha de consagrarse al propio poder (más que a una doctrina abstracta) concentrado en una persona que exige fidelidad absoluta. Un claro ejemplo de lo dicho, llevado a la práctica, lo tenemos en figuras como la de Hitler y Stalin. Este último disfrazó su política proclamando el ideal de la igualdad sin embargo la sociedad totalitaria suscita en su seno jerarquías y privilegios innumerables. De hecho, la diferencia entre el discurso político y su objetivo real fue una de las grandes características de la sociedad estalinista. El totalitarismo teórico es un utopismo porque promete una felicidad realmente imposible, aparece como lo que podría denominarse “un milenarismo ateo” (construir una sociedad perfecta con el sólo esfuerzo de las personas).

En el epílogo de *Memoria del mal, tentación del bien* su autor identifica tres posibles amenazas que parecen confirmarse a medida que nos adentramos en este nuevo siglo. La primera es el populismo, la política de la identidad excesiva, que reacciona contra todo aspecto de la globalización, contra la Unión Europea o contra el laicismo, crispándose sobre los valores identitarios o religiosos. La segunda es la deriva moralizante, o la tentación del bien; donde la política imperial se pretende un medio para imponer el bien en el mundo entero, identifica un eje del mal, se autoproclaman los jefes de la misión y por fin el bien se impone por doquier. La tercera amenaza es la deriva instrumental, que simplemente estriba en que los países democráticos olvidan los fines para centrarse en los medios. El mejor ejemplo de eso es la atención exclusiva a la economía, al éxito en ese aspecto, el financiero, como si de él dependiera todo el bienestar, cuando la economía es sólo un medio o debiera serlo. Estos tres problemas que enumera Todorov componen la perversión política que, sin duda, asola al siglo XXI.

Fustigar el cuerpo: La encrucijada decolonial

Sin duda los movimientos políticos y sociales emancipatorios que llevaron al proceso de descolonización han constituido uno de los fenómenos históricos más decisivos en la configuración del mundo actual. Ya fuera en la forma de la premonición o en la del relato más o menos épico, la literatura fue desde muy pronto sensible a este hecho. No hay más que pensar en obras como *El corazón de las tinieblas* de J. Conrad o *Viaje al fin de la noche* de Céline. Sin embargo, en el ámbito de las artes plásticas el efecto de los movimientos anticoloniales ha sido en general más tardío, salvando excepciones tan relevantes como la del surrealismo, especialmente en el caso francés. Destacan los estudios de James Clifford sobre la genealogía de la alianza entre etnología y surrealismo en el momento de la constitución de la “autoridad etnográfica” francesa fuertemente impregnada de anticolonialismo: el interés por lo raro y extraño en lo cotidiano se alió con el interés por lo raro en la alteridad cultural, pues no eran sino dos movimientos parejos de extrañamiento respecto de certezas admitidas.

Así, desde el momento de autoconciencia crítica de la antropología, han prosperado entre otros los estudios sobre las representaciones y prácticas de dominio

del otro políticamente sometido. Artistas como Ana Mendieta, Rogelio López Cuenca, Cildo Meireles, Roy Villevoeye, Tania Bruguera, Regina José Galindo, Belkis Ayón y Coco Fusco en algún momento de sus carreras tratan determinados aspectos relacionados con la violencia de los sistemas coloniales y postcoloniales. Es en este punto donde se inscribe el creciente interés occidental por las llamadas “estéticas decoloniales” pues forman parte del proceso de deconstrucción del imaginario colonizador las representaciones exóticas del cuerpo sexuado que atribuyen al otro una identidad impostada. Identidad a menudo asumida como *auténtica* por el propio colonizado en un proceso de sujeta autosubjetivación que desde el arte se viene trabajando, cada vez con más ahínco, en relación con el cuerpo, la otredad y los procesos dolorosos que remiten a sucesos históricos clave.

El Accionismo Vienés, uno de los movimientos más importantes del arte de acción, surgió bajo los presupuestos del masoquismo y su desarrollo fue inmediatamente posterior a los acontecimientos cataclísmicos de la Segunda Guerra Mundial con motivaciones libertarias y de protesta radical, a la par que un fuerte deseo de experimentación. El objetivo principal de los accionistas era ampliar el campo de la pintura hasta el espacio del evento y dotar al arte de nuevas posibilidades para expresarse de una forma inmediata, rotunda y política. El cuerpo desnudo se convirtió, gracias a esta corriente que aún hoy se encuentra activa, en el elemento central de significación. En Viena había nacido el psicoanálisis de la mano de Freud y los accionistas querían hacer visible el vacío existencial que traía consigo este periodo mediante una liberación de los impulsos reprimidos, tanto mentales como corporales.

Para Giorgio Agamben la desnudez, como la naturaleza, es impura porque a ella se accede sólo quitando los vestidos –según la herencia teológica que todavía impregna nuestro vocabulario sobre la corporeidad–, lo cual conlleva un rechazo a mostrar la carne¹⁵. Exhibir el cuerpo requiere un enmascaramiento para huir del gesto obsceno que la religión condena. Esa máscara purificadora es *la gracia*, concepto cristiano que designa un vestido invisible formado por actos nobles que justifican el estar desnudo (por ejemplo en el baile), tal y como indicaba Jean-Paul Sartre en el capítulo de *El ser y la nada* dedicado a las relaciones con el otro, ocupándose de la

15 G. AGAMBEN, *Desnudez*, Barcelona: Anagrama, 2011, pág. 100.

desnudez a propósito de la obscenidad y del sadismo¹⁶. La gracia, como toda vestimenta, ha sido añadida al cuerpo, así que puede ser sustraída. En el relato del Génesis Adán está “vestido” de justicia sobrenatural, de inocencia y de inmortalidad; su desnudez y su corrupción son una *natura lapsa*, es decir, vienen dadas por la sustracción de la gracia que provoca el pecado original, cometido por la primera mujer habida en el mundo –y el primer ser humano rebelde según las propias categorías teológicas–, Eva. No nos extrañe que por esto mismo el cuerpo desnudo y, en especial, el de la mujer, se vincule a la ruptura de la norma y a la transición hacia un estado de mayor libertad.

La guatemalteca Regina José Galindo es una performer y poeta indirectamente influenciada por el Accionismo Vienés (aunque no se adscribe a ningún movimiento ni ninguna corriente), cuya obra gira en torno al dolor. Recientemente ha expuesto de forma individual en ARTIUM (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo) y para la inauguración ejecutó la acción *Piel de gallina* (2012) encerrada desnuda en el interior de un refrigerador mortuario. El público podía abrirlo para contemplar el proceso de transformación de su piel provocado por el frío, como si ésta hablase por ella para transmitir un estado de sufrimiento. La muestra recoge, entre otras, su primera performance, *Lo voy a gritar al viento* (1999), durante la cual se colgó de un puente de la ciudad de Guatemala para gritar públicamente su poema más íntimo. La mayoría de sus trabajos adoptan la expresión de un ritual al tratarse de acciones cargadas de simbolismo, exponiéndose a situaciones límite que provocan intensos puntos de reflexión para los espectadores. Tal y como ella misma ha declarado en numerosas ocasiones, constituyen pequeños activos de resistencia en donde un cuerpo individual es metáfora de un cuerpo social siempre en confrontación. Esta artista no cree en los discursos morales, ni en que el arte pueda salvar el mundo, pero sí en la posibilidad de que las imágenes puedan hacer tambalear el silencio. Es por esto que a menudo parte de palabras minuciosamente escogidas para desarrollar su obra en el ámbito del performance art desde su faceta poética.

El de Galindo es siempre un espacio dominado por la metáfora¹⁷. Junto al verbo, la sangre es uno de los elementos que contribuye a ello y que es recurrente

16 J.P. SARTRE, *El ser y la nada*, Buenos Aires: Losada, 2005.

17 Véase L. SAVORELLI, *Regina José Galindo*, Albissola: Vanilla Edizioni, 2006.

en sus performances, incluida principalmente para llamar la atención sobre el trato injusto que reciben las mujeres en su país. En la acción *Perra* (2005), llevada a cabo en la galería Prometeo de Milán, la artista escribía la palabra “Perra” sobre su pierna derecha con un cuchillo denunciando así la violencia machista en Guatemala, donde ese mismo año habían aparecido varios cadáveres de mujeres torturadas y con inscripciones hechas a navaja. Otras acciones suyas en las que la sangre ha sido el elemento central son *Himenoplastia* y *El peso de la sangre*, ambas realizadas en 2004: la primera consistía en pasar por una operación en la que un cirujano reconstruía su himen para recuperar su virginidad, sin la cual una mujer es a menudo considerada impura, mientras que en la segunda dejaba caer sobre su cabeza, gota a gota, exactamente un litro de sangre humana. Anteriormente, en *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) había caminado descalza y con los pies bañados en sangre humana desde la Corte de la Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala dejando un recorrido de huellas en memoria de las víctimas de los conflictos armados y en rechazo a la candidatura presidencial del militar, genocida y ex golpista Efraín Ríos Montt. Paradójicamente, al revisar el registro fotográfico de la acción, aquella sangre que resbalaba entre los dedos de sus pies ofrecía una imagen monstruosamente bella, de un valor estético estremecedor.

La importancia de las expresiones artísticas sobre el colonialismo histórico y sus continuidades reside en que éstas actúan como resistencia o subversión respecto de las múltiples formas de imposición y exclusión infligidas por los colonizadores. En este sentido otros artistas han seguido los postulados de Galindo o antes Mendieta, por ejemplo la mexicana Erika Trejo, que se define como feminista pro-sexo y parte del cuerpo de la mujer como plataforma para distintas reivindicaciones relacionadas siempre con la violencia. Desarrolla sus producciones performativas y cinematográficas entre Murcia, Madrid y Barcelona, integrada en la dinámica artística europea siempre con una mirada hacia Latinoamérica. Como actriz forma parte de la compañía independiente Los Menos, con la cual ha dado vida a la obra *Oluz* sobre los secuestros de mujeres jóvenes e incluso niñas que acaban en un zulo a merced de su captor. Artista visual y escénica, dedicada al performance, al videoarte y la realización de cortometrajes de contenido sexual, articula su discurso en la línea del pensamiento decolonial.

El origen mexicano de Trejo hace que tenga constantemente presente la crítica poscolonial que nombramos al comienzo de este artículo, es decir, los esfuerzos por deshacer la herencia ideológica del colonialismo no sólo en países que han sido colonizados en algún momento histórico localizable sino también en el propio Occidente, susceptible de ser deconstruido. Esto es, descentrando la soberanía de Europa, desafiando los límites del etnocentrismo y rompiendo con –en palabras de Robert J.C. Young– la presunción de que el punto de vista del hombre blanco occidental es la norma, el único verdadero. Cuestionar el historicismo occidental desde el ámbito artístico no es tarea fácil y más si tenemos en cuenta que la crítica poscolonista está impregnada del background colonialista que combate. Said, Bhabha, Spivak, ¿Cuál sería la metodología adecuada entonces? La propuesta de Trejo es contundente y en este marco de conocimiento yergue su cuerpo a modo de bandera emprendiendo una serie de acciones controvertidas e irreverentes de entre las cuales destacan *Saló* (Murcia, 2013), performance durante la cual es azotada a la puerta de una iglesia, y *Este cuerpo es mío* (Murcia, 2012), acción que consiste en manifestarse desnuda en plena calle portando un cartel que reivindica el derecho de cada mujer sobre su propio cuerpo (aludiendo a varias polémicas en torno a distintos temas como el aborto o la violación).

No sólo artistas mujeres han trabajado en esta dirección sino que también hay ejemplos masculinos aunque llegados a este punto no debería considerarse relevante dicha dicotomía. Es el caso de Roy Villevoey, artista holandés con orígenes guineanos que comenzó su carrera como pintor abstracto y ahora realiza fotografía, instalaciones y piezas de videoarte siempre relacionadas con la cuestión colonial. Centrándose en temas antropológicos como la interacción occidental con el otro ofrece al espectador un espejo con el fin de cuestionar sus supuestos sobre las fronteras geográficas y las diferencias raciales. En colaboración con el también holandés Ene Dietvorst ha realizado un documental poco convencional titulado *After the Battle* (2012) sobre la tribu Asmat en Papúa Occidental, Indonesia, en una zona que antes formaba parte de la Nueva Guinea holandesa. Por medio de regresar a la zona con regularidad, desarrollaron fuertes lazos con su comunidad y pudieron filmarles con la idea de que el videoarte es una manera de reunir conocimientos y un medio para descubrir el impacto occidental en esta comunidad aislada. Los artistas plantean

las reminiscencias de la Primer Guerra Mundial a través de conceptos occidentales tales como el del buen salvaje, explorando las ideas preconcebidas de primitivismo, mientras que por otra parte retratan el deseo de los Asmati por muchos productos occidentales que funcionan como agentes colonizadores.

Individualmente Villevoys ha realizado obras muy controvertidas como *Madonna (after Omomá and Céline)*, escultura realista que representa un pequeño hombre negro con un bebé blanco. Elementos africanos y personas o personajes de Nueva Guinea son recurrentes en su obra, con un gran interés por cómo funciona su cultura y cómo se desarrolla en relación con las demás, siempre bordeando la occidentalización capitalista y la visión que se tiene del cuerpo según sus condiciones físicas o geopolíticas, también históricas.

Recordemos que durante la Edad Media y el Siglo XVIII en Occidente era común exhibir el cuerpo del delincuente y martirizarlo en público. Cuando el sistema punitivo se transforma, en palabras de Foucault: el objeto de castigo ya no es el cuerpo sino el alma. Con el capitalismo el poder disciplinario se ha ido sofisticando, a la par que las técnicas de control. Anna Adell nos habla de esto en *El arte como expiación*¹⁸ partiendo de una terrible imagen de las vejaciones ejercidas en Abu Ghraib, a saber, la del preso encapuchado e inmovilizado sobre una caja, con los brazos extendidos bajo amenaza de morir electrocutado. Žizek llama “inconsciente institucional” a las humillaciones psicológicas que proliferan en el ejército y en las escuelas como “novatadas” de crueldad extrema. La diferencia fundamental respecto a los ritos de iniciación habituales es que la finalidad de las torturas en Abu Ghraib no era entrar en una comunidad sino, todo lo contrario, asumir un signo de exclusión, es decir, la estigmatización. Así, el colectivo El Perro, formado por artistas visuales, con su proyecto *Democracy Shop*, denunció este tipo de actos creando una marca denominada Democracia -como el propio colectivo pasaría a llamarse a partir de entonces- con la efigie de Lyndie England, la soldado estadounidense que abusó de un preso iraquí paseándolo como a un perro en un ejercicio grotesco de poder. Se concibe la tortura en cuanto divertimento gregario, como símbolo de la cohesión identitaria yanqui cuyo

18 A. ADELL, *El arte como expiación*, Madrid: Casimiro, 2011.

reverso obsceno se manifiesta a través de vejaciones, y tórnase un tema recurrente en el arte contemporáneo.

Señala Adell que la atracción morbosa hacia la desgracia ajena siempre ha existido, pero el capitalismo la ha dotado de toda una mercadotecnia. Todo tipo de museos de la muerte germinan para fruición de las masas; la Zona Cero es el lugar más visitado de Nueva York, la cárcel de Alcatraz es enclave de peregrinación en San Francisco, se organizan tours a lugares devastados por desastres naturales y los campos de concentración han sido museizados. El *dark tourism* ha pasado a ser un tema académico auspiciado por universidades de prestigio. Por ejemplo, la University of Central Lancashire dispone de un Forum especializado cuyas actividades pueden seguirse a través de Internet¹⁹. Sin embargo, en la misma medida en que crece el reclamo de lugares malditos también crece el empeño por alejar de la cotidianidad todo lo que nos recuerde a la muerte: “El miedo a la decrepitud y a la podredumbre se manifiesta incluso al pie de la tumba, cuando se maquillan con esmero los cadáveres para disimular su aspecto macilento. Lo que queda de instintivo en el hombre lo lleva a buscar esa comunión perdida con el ciclo de la vida, pero no la encuentra porque sus percepciones están atrofiadas. Su modo de sentir la realidad está hasta tal punto mediatizado que sólo se atreve a vislumbrar la muerte como espectáculo. Éste, en su deslumbrante vacuidad, despoja la transitoriedad de la vida de su esencia perturbadora y a un tiempo enriquecedora.”²⁰

En su breve ensayo Adell plantea que el martirio, la autolesión y cualquier representación artística del sufrimiento quizás sirvan para exorcizar culpas e hipocresías sociales, para lo cual aborda el trabajo de distintos artistas como Chris Burden, Ana Mendieta y Tania Bruguera (jugando a la ruleta rusa o ingiriendo barro para recordar los suicidios colectivos de indígenas durante el colonialismo). Pero frente a la imagen del artista-militante se encuentra lo que la autora identifica como el nuevo modelo del siglo XXI: el artista-empresario. Damien Hirst es el paradigma de dicho modelo, ya que él mismo es su mejor publicista y no escatima estrategias mercantiles para justificar su discurso en términos de indagación ontológica.

19 Véase <http://www.dark-tourism.org.uk>.

20 A. ADELL, *Ibid.*, pág. 16.

Es evidente el impacto psicológico que causa ver por primera vez un tiburón petrificado en un rictus mortuorio dentro de una vitrina, pero fue caricaturizándose a sí mismo con vanitas de formol. “Por ello no puede ser más acertado el tiro de gracia de Eugenio Merino, que en ARCO 2009 presentó un retrato escultórico de Hirst apuntándose con un revólver en la sien. De rodillas, metido en una de sus asépticas vitrinas, llevaba una camiseta estampada con una reproducción de su obra *For the love of God*, una calavera de platino cuajada de diamantes.²¹” El título de la pieza de Merino es *For the love of Go(l)d* y la escultura no sólo sostiene un arma sino que da a entender que se ha pegado un tiro en la sien, ya que hay un orificio atravesado a la misma altura y una mancha roja que simula sangre. Bien podría resultar una alegoría de cuando el artista se lleva al límite en esta sociedad hiperindustrializada que frecuentemente asigna al espectador un papel entre víctima y verdugo. Al fin y al cabo, como decía Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray*, puede que el arte en realidad no refleje la vida sino al espectador, y añadimos: es éste quien debe decidir qué hacer una vez recibida la alerta de incendio.

21 A. ADELL, *Ibid.*, pp. 33-34.