

Retratos de lo vivido

Anna María Guasch, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Siruela, Madrid 2009

Un personaje de la novela de ciencia ficción *Neuromante*, de William Gibson, llamado Dixie Flatline está configurado como un especie de conjunto de archivos del yo, no está vivo ni muerto y tampoco es una inteligencia artificial, es, en definitiva, una *memoria de sólo lectura*. Semeja más el anticipo de la disipación del sujeto en distintas direcciones que su supresión definitiva; algo parecido ocurre dentro del arte contemporáneo. Así pues, en esta ocasión Anna María Guasch ha delineado para la colección “Mínimos” de la editorial Siruela un breve pero muy interesante discurso basado en las autobiografías en la producción artística de las últimas décadas. No en vano, uno de los pilares del arte, sobre todo en su práctica pictórica, ha sido la percepción y posterior proyección del personaje del artista en tanto que materia susceptible de ser plasmada y reconvertida en obra definitiva. De Durero a Bacon o David Nebreda, la historia del arte, pues, está jalonada de miles de autorretratos que han servido, en multitud de ocasiones, como dispositivo eyector de las obsesiones ocultas de los pintores: al no ser encargos sino obras libres *per se*, el artista se podía permitir el lujo de jugar –en el sentido literal del término– con el género autorrepresentativo.

La premisa sobre la que se sustenta el trabajo de Anna

Guasch es la necesidad de exponer dos cuestiones: por un lado, la superación, en tanto que método historiográfico, del protocolo vasariano que procedía a convertir al artista en héroe; por otro, de cómo se está atendiendo a la cuestión autobiográfica en el arte contemporáneo de los últimos treinta años, es decir, cómo transforma el artista la biografía (lo vivido) en una materia prima que se manipula en el amplio abanico de posibilidades plásticas. La primera parte traza la línea que une la biografía, en tanto que género literario, con la autobiografía entendida como género visual. De este modo, el libro está articulado en cuatro fragmentos bien definidos: el del estado de la cuestión, y otros tres donde se analizan distintas ramificaciones de la autobiografía usando en cada una de ellas figuras artísticas que funcionan como paradigma de esa disposición particular. Así, los tres capítulos que Guasch desarrolla con cada uno de los aspectos relacionados con la construcción artística del sujeto son los siguientes: “Autobiografía, archivo y conceptualismo”, “Entre la autobiografía y el autorretrato. La autobiografía ‘sin autos’” y “Autobiografía y fotografía”.

El hallazgo principal del trabajo lo constituye, indudablemente, la relectura del arte conceptual bajo el prisma de la autobiografía, lo que trae consigo una transformación radical del significado de una expresión artística –como ya le había ocurrido a la supuesta *fría objetividad* del arte minimal– a la que se había juzgado muy poco (o nada) subjetiva y con indiferencia ante las emociones. Anna Guasch ha tomado como estudios de caso artistas conceptuales cuyos ejemplos serían los de On Kawara, Mary Kelly y Hanna Darboven; pero también, algo muy importante, ha expandido el análisis de la autobiografía a la esfera del cine, como el realizador Jean-Luc Godard, y a otros artistas que, en un primer momento, no se podrían catalogar exclusivamente de conceptuales, tal es el caso de Sol LeWitt (más conocido por su obra escultórica minimalista) o los trabajos fotográficos de Cindy Sherman. En palabras de la autora, estos artistas “desafían algunas de las constantes tradicionales de la autobiografía”, es decir, quiebran la culminación romántica de lo que se ha entendido como el “sujeto único y trascendente”.

Si ya la biografía relatada a un interlocutor corre el riesgo de convertirse en una deformación de la vivencia, la autobiografía se presta a ser, indudablemente, un género de ficción más. Dicho género es el efecto final de una reconstrucción de los acontecimientos personales del individuo autobiografiado, es decir, toma la materia vivida por sí como punto de partida para la definición de un discurso, ya sea visual o escrito (y, en el caso del arte conceptual, según Guasch, como una hibridación de ambos soportes). Ello viene a significar que, evidentemente, en toda (auto)biografía se producen distorsiones cronológicas, espaciales y emotivas o, incluso, nuevos paisajes personales. Asimismo, la identidad semeja ser una entelequia tan débil que necesita del apoyo de la memoria no sólo para poder generarse sino también para mantenerse –como queda demostrada la fragilidad del yo en los enfermos de Alzheimer–.

Las partes dedicadas a On Kawara y Sol LeWitt son las más sugestivas y, sin duda, las mejor articuladas del libro, siendo algo más descriptivos el resto de los capítulos. Anna Guasch atraviesa el grueso de la obra más “autobiográfica” del artista japonés, cuyas realizaciones se encuentran en un borroso límite tanto de la narración como del acontecimiento, una forma de relato donde *casi* no pasa nada. Podríamos afirmar, por tanto, que se incurre en una *despersonalización controlada* por parte de Kawara para distanciarse no tanto del yo como de la idea del mismo. Kawara disuelve ese yo, el sujeto, mediante mecanismos que le otorgan alejamiento absoluto de la subjetividad como son el uso de los estampadores de goma, la ausencia de caligrafía manual y todo aquello que pueda eliminar lo emotivo de la expresión gráfica. También, el lúcido análisis de *Autobiography* de Sol LeWitt es un acierto al interconectar la estructura reticular de la obra “física” –por decirlo de algún modo– con la obra “virtual”, dispuesta en cuadrícula, de las fotografías del norteamericano; fotos, en algunos casos, de fotografías, lo que trae consigo un distanciamiento aún mayor de la realidad cotidiana del artista.

La reflexión con respecto al film de Jean-Luc Godard *JLG/JLG*, supone sin embargo un esfuerzo por parte del lector, puesto que en algunos momentos, no termina de dilucidarse cuál es la voz que

habla sobre él, si Anna Guasch o el propio cineasta quien, en un tono manifiestamente críptico, comenta su trabajo. La filmografía del director francés ha sido fuente de innumerables escritos que polemizan entre sí; por esta razón no es casual la dificultad inherente al capítulo y que sea, al final, un conjunto ordenado de glosas descriptivas.

Por otra parte, los capítulos más densos de teoría y más documentados –para noventa y cinco páginas de texto hay más de ciento cincuenta notas– son, quizá, los menos ágiles para leer: la autora expande su estudio y acude a vínculos situados en la órbita al postestructuralismo y al psicoanálisis, con las referencias a Derrida, De Man o Barthes; respecto de este último, habría que matizar que algunas de las premisas de *La cámara lúcida* (1980) han quedado invalidadas desde la aparición y expansión (cuando no hegemonía) de las imágenes infográficas, puesto que para Barthes, la fotografía suponía el testigo de *haber estado allí*, mientras que la fotografía digital, su base, es la manipulación binaria: cualquier imagen se puede construir con verosimilitud tal que se rompe la *suspensión de incredulidad* de manera irremediable. A pesar de estar de acuerdo con todo el pertrecho teórico, no habría estado de más que la autora hubiera traído a colación las ideas de memoria y duración de uno de los primeros filósofos interdisciplinarios, como fue el caso de Henri Bergson.

En definitiva, se sospecha el esfuerzo que ha supuesto ordenar, organizar y catalogar la masa crítica de documentación que supone un trabajo de síntesis como este y, también, hay que felicitar a Anna Guasch por el libro y al director de la colección, Juan Antonio Ramírez, quien, una vez más, ha hecho gala de su entrenada intuición para detectar asuntos poco estudiados y que, al no tener cabida en el *mainstream*, suelen situarse en la periferia de los grandes temas de la historiografía.