

REVISTA

# La durísima intimidad de Lutz Bacher

En su reciente instalación, *Jim and Sylvia* (1990-1993), Lutz Bacher ha unido dos proyectos enigmáticos que investigan cómo lo personal es grabado, memorizado y hecho público. El trabajo de Bacher realiza una especie de autopsia con las estructuras de la identidad contemporánea americana, empujando inestables sistemas de significación a un punto de descomposición y colapso inminente. En un corpus de arte conceptual que data de mediados de los 70 y abarcando la vídeo-escultura, la instalación, la fotografía y la pintura, Bacher ha trabajado con versiones fragmentarias de subjetividad, deseo y supervivencia. Cogiendo restos provocativos de los documentos desechados de la cultura popular americana, textos sociológicos mediocres, testimonios televisados de juicios, videograbación médica, libros de chiste de paco-tilla, fotos *pini-up*, Bacher realiza un proyecto de análisis y lamento.

Presentado la primavera pasada en el University Museum de Berkeley, "Jim" consiste en ocho dibujos tamaño pared del rostro humano (en portada). Las figuras de líneas negras y abstractas se garabatean sobre el espacio matriz del proyecto las paredes blancas, evocando lo "primitivo", los dibujos de niños o de los retrasados mentales y la desfiguración literal del museo. "Sylvia", de escala más modesta, consiste en folios escritos que la artista ha rescatado de un vertedero en un centro de reciclaje en East Bay. Presentados en cinco versiones adultas de pupitres, las páginas arrancadas de un cua-

Liz **Kotz**



CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO



Lutz Bacher, *Babe*, 1992. Muñeco anatómico, 20,3 x 14 x 5 cm.



A strong warning to young people of the risks involved in hitchhiking is indicated in the events of this case history.

Lutz Bacher, *Sex with stranger*, 1986. Tinta sobre lienzo, 25,4 x 17,7 cm.

dero de notas sin fragmentos de cartas y apuntes de diario de una excéntrica y probablemente fallecida mujer llamada Sylvia, incluyendo una sección de su testamento.

El diario, la carta, el testamento ológrafo, los dibujos enormes del rostro, todos poseen un hechizo personal. Los escritos de Sylvia nos dan fragmentos de una existencia poco feliz, cuya banalidad da vergüenza, aunque está llena de un dramatismo amargo. Invitados a sentarse, leer y manipular estos folios arrugados, los espectadores acaban identificándose con su frustración y desilusión. Las caras "Jim" que les rodean son como un cómic en su expresión aparentemente sencilla de la emoción humana: contentas, hoscas, timoratas, idas. Vistas en conjunto, estas obras explican la naturaleza del signo humano, escritura sobre la pá-

gina, garabatos en la pared, como un esfuerzo por grabar la experiencia personal, por recordar el ser en estos gestos incompletos.

Al trabajar con la cara humana, en palabras de Bacher, "el mudo portador de todo significado", la instalación representa el drama de lo que los filósofos Guilles Deleuze y Felix Guattari han denominado como "la abstracta maquinaria de la facialidad". En su sistema, la cara es una superficie, un "muro blanco" sobre cual se escribe. Es el cero total de todo significado, el ancla tanto del idioma como de la subjetividad. En la interpretación de Bacher, "Jim" es un código de la cara masculina, monumental y extrañamente fálica, arrollando la intimidad de las cartas de "Sylvia".

Una tardía lucha de los sexos acaecida en el campo de la escala, las dos piezas se reflejan, mientras "Sylvia" ofrece una narrativa, una historia, para las emociones más calladas del espectacular "Jim". Sin embargo, la identidad de estos personajes es escurridiza, sobre todo en las caras hiperabstractas, que a la vez sugieren tanto la cara materna, esa "fuente" original de la presencia, como la del bebé mamando, una subterránea dualidad madre/hijo que resuena en todas las demás obras de Bacher. Como la misteriosa cualidad enigmática de la relación "Jim and Sylvia" sugiere, las identidades del sexo distan mucho de la estabilidad en el arte de Bacher. Inseparable del proyecto de Bacher de crítica feminista está otra trayectoria que implica la pérdida y la tragedia humana, y el estatus de la experiencia personal en la cultura finisecular del siglo XX. Su producción artística extrañamente heterogénea, mientras que está imbuida en análisis políticos del sexo, la identidad y la autoría, ha tenido desde hace mucho tiempo una profunda imbricación con lo sublime y lo tácitamente poético. Aunque frecuentemente trabaja con materiales sexual y políticamente cargados, Bacher los empuja más allá del referente específico y tópico hacia una lectura más profunda y turbia. En un sentido, su trabajo se aproxima a estos restos culturales sacados de la basura como un sistema, un lugar donde la significación (la creación del significado) y la subjetivización (la creación de los sujetos) se encuentran infinitamente unidos y rotos.

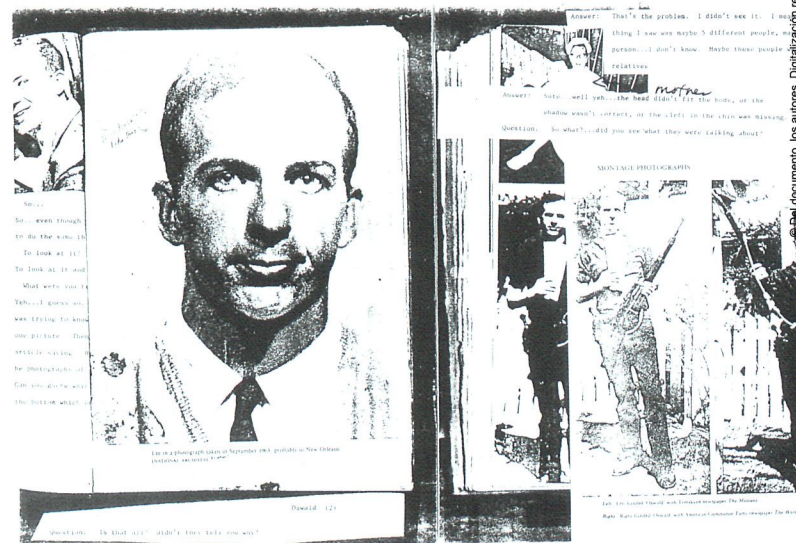
Hay algo inherentemente perverso en encontrar lo sublime en tales materiales del pop cultural que son horteras, perturbadores o aparentemente mundanos. Pero tal aproximación parece el próximo paso adelante lógico para cualquier proyecto que cuestione la autonomía o especificidad de una praxis artística. Como vienen advirtiendo los críticos del *video-art*, las miles de adaptaciones de la vídeo-tecnología con propósitos médicos, industriales, legales y de seguridad, han brindado con frecuencia documentos mucho más fascinantes que las derivaciones conscientemente autorreflexivas de los media. En tal situación, las estrategias de muchos vídeo-artistas, una entumecedora aceptación de tecnologías de procesamiento de imagen cada vez más complejas, o un desvío hacia los "vídeo-diarios" como un terreno altamente artificioso para la expresión personal, parecen preciosistas y exquisitas.

Implícitamente reinterpretando los usos con mayor inspiración minimal del vídeo a finales de los 60 y principios de los 70, las "vídeo-esculturas" de Bacher utilizan estructuras engañosamente sencillas, un televisor al revés o monitores incómodamente colocados sobre sillas plegables, para concentrar la atención en materiales selectivamente tomados prestados, enfatizando la relación del espectador con la imagen en pantalla. Trabajando con estrategias minimalistas de fragmentación, duración, proceso y proliferación, el trabajo de Bacher se apoya con frecuencia en una exploración de la repetición y la regresión como estructuras, una noción freudiana de la "compulsión de repetir", que impule a la vida pero vuelve insistentemente a una inercia original o a la materia inorgánica, en su grado más extremo, a la muerte y al éxtasis.

*Huge Uterus* (1989) ofrece un dantesco vídeo de seis horas de la operación experimental del artista destinada a la extracción de "tumores diminutos y masivos múltiples" en su útero. El monitor de televisión está en decúbito supino, con ataduras para levantarlo, como si se tratara del paciente; las cintas con vídeos médicos estándar del procedimiento. A un lado, una cinta de autorrelajación para pacientes quirúrgicos produce un zumbido monótono: "...estás muy relajado y tranquilo". A través de un tedio horripilante aunque alucinante, la instalación

somete el cuerpo femenino a un nivel extremo de invasión y proyección gráfica. Según se desarrolla la cinta lentamente desde el primer plano exterior del cuerpo a la delimitación cuidadosa, incisión y penetración, el cuerpo en sí se convierte en órgano, que a la vez bordea algo más abstracto: la madre, la muerte, lo inorgánico. El útero se hace cavidad de donde una mano extrae un racimo de pelotitas que crece. Sin embargo, el efecto vira de lo clínico hacia lo cósmico. La instalación referencia tropos de los 70 de performance duracional, process y body art, mientras que los renueva dentro de la actualidad médica, y explorando una fascinación escalofriante por la penetración de las vísceras femeninas más adelante recreada en el *Menstrual Extraction Kit* (Botiquín médico de extracción) (1991) de Bacher, una réplica cruelmente seductora de un botiquín de autoaborto.

En la escultura *In Memory of my Feelings* (En memoria de mis sentimientos) (1990) la artista se traslada desde los procedimientos invaso-



Lutz Bacher, *The Lee Harvey Oswald Interview*, 1977.

res de la cirugía a los de la psicología con el fin de dar caza al mundo siempre escurridizo de lo personal. Bacher se apropia de un test de per-

sonalidad de pre-opción que consiste en frases abiertas: "Toda mi vida...", "mi madre nunca...", "una de las cosas que no puedo perdonar es...", e imprime serigráficamente estas frases huecas en camisetas blancas sencillas, colocándolas ordenadamente en los cajones vacíos de un armario de acero. Los cajones son, en cierto sentido, tumbas vacías; el armario es a la vez mausoleo y persona, un cuerpo suplente. Al contrario de mucho "body-art" reciente, los signos de inflexión minimalista del cuerpo humano en la obra de Bacher no son literales ni miméticos, sino figurados mediante la escala y la sustitución. Las camisetas y el armario de tamaño humano reemplazan el cuerpo ausente, pero no lo "representan" en el sentido convencional. De igual manera, los textos no tienden tanto a "expresar" emociones como a hacerles un hueco, usando uno de los recursos más artificiales e impersonales (el test psicológico como indicador de la personalidad), para acceder a los más inefables sentimientos de abandono y pérdida. La cadena de confesiones es vagamente disfuncional; al igual que los documentos de "Sylvia", implican una historia de fracaso y desilusión.

Mientras que muchas de las obras en vídeo de Bacher usan la repetición obsesiva y la fragmentación para releer material existente, a veces la



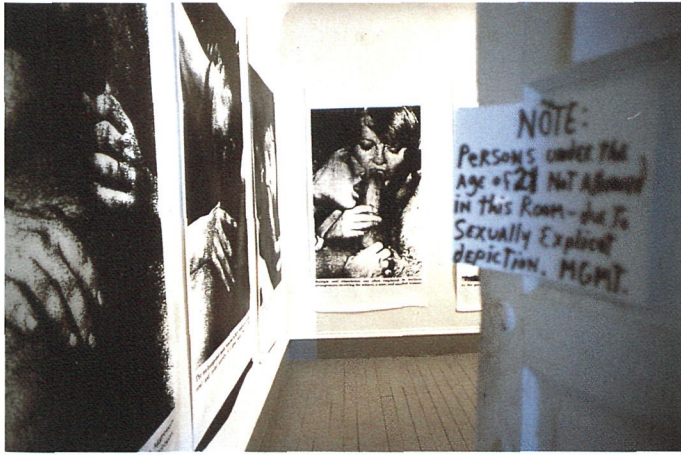
Lutz Bacher, *Play boys*, 1991-93. Acrílico sobre lienzo, 36 x 44 cm.

apropiación absoluta de un documento vigente es más poderosa. En el *Who Did This to You?* (1992) de Bacher, una muñeca masculina caucásica, "anatómicamente correcta" ("padre"), utilizada para comprobar si los niños han sido objeto de abuso sexual está sujeta en un rincón por un monitor de televisión. En él vemos una cinta de video que dura una hora ("Un sistema que ha perdido el equilibrio") que, por muy banal y empalagoso que sea, es a la vez real e irreparable. Situada junto a un vídeo clip de Sarah Vaugh cantado "Send in the Clowns" y Robert Redford y Barbara Streisand recitando pedacitos de diálogo de la película *The Way We Were*, la obra proyecta la resistencia como una especie de heroísmo, una feroz lucha por la dignidad frente a la humillación y el dolor trágico.

En la instalación de Bacher, *Corpus Delicti* (1992), la artista regresa al juicio Kennedy Smith. En ella están presentes las declaraciones transcritas de las tres mujeres cuyo testimonio fue suprimido de las diligencias hiper-publicadas del juicio. Parecido al formato escolar del pupitre en las cartas de "Sylvia", los textos de *Corpus Delicti* son presentados en pupitres de madera, invitando a los espectadores a sentarse y leer, a pasar el tiempo examinándolos. Comisionados por la artista a Sir Speedy Printers en West Palm Beach, Florida, las declaraciones ocupan sus cajas, suplentes para los cuerpos de las mujeres. Paradójicamente, "haciendo públicos" documentos que ya son parte del dominio público, la instalación los presenta a la vez como historia ausente y señales de una especie de "real" que siempre permanece en los márgenes del discurso o la representación.

Como las cartas de "Sylvia", las cintas del *Huge Uterus* (Utero Enorme) y el testimonio Kennedy Smith son reales y dolorosos, también indeterminados, ambiguos y fascinantes. Someten al espectador a una intimidad cuya violencia es de doble filo.

Narrativas autobiográficas dudosas y discontinuas de la violación o el intento de violación, los textos mecanografiados narran como un acto de brutalidad inesperada pulveriza la realidad cotidiana. Dirigiéndose



Lutz Bacher, *Sex with stranger*, 1986. Vista de la instalación.

a los temas estructurales que subyacen a la realidad de los titulares, Bacher se concentra en la naturaleza obsesiva de las declaraciones, su colapso literal ante la ruptura de la violencia. En un fragmento de testimonio, reproducido en tres lienzos serigrafiados, un ex-compañero de clase de Smith describe un incómodo encontronazo ebrio que de repente se desmadra. Al descontrolarse los hechos irremediabilmente, el idioma de la mujer se diluye en fragmentos de frases, pausas, elipsis. El acto de la violencia sexual emerge en la narrativa, como el momento en que su historia es de hecho destrozada por él. Aun así, el pasaje es extrañamente erótico, una narrativa rota que recuerda las novelas románticas y a Joyce.

El vídeo reciente de Bacher, *Are you Experience?* (¿Tienes experiencia?) (1992), completa el ciclo de este sentido de la violencia, regresando a la preocupación con la muerte, la madre y el útero femenino que se inició en *Huge Uterus*. Es una cinta de 17 minutos de orientación process art, donde se graba la destrucción ardua que realizó la artista de tres guitarras eléctricas, presentada en una instalación con los restos de los instrumentos destrozados. La banda sonora está compuesta por una disonancia hecha de música de violín agresivamente repetida y troceada, tomada de un concierto de Vivaldi interpretado por Nigel Kennedy. Filmada desde un ángulo bajo, una guitarra negra, femenina, fálica y solitaria descansa en un trípode entre dos amplificadores grandes. La ar-

tista, vestida con un terno a rayas de hombre, entra, la coge, la blande por encima de su cabeza, golpeándola repetidas veces contra el suelo de cemento. Cuando la primera guitarra está suficientemente rota, es reemplazada por otra y otra más, una lógica consumista, aunque también de la sustitución psíquica. Lo sorprendente es que tarda tanto tiempo en romperla que supone un gran esfuerzo. El gesto superficial de la estrella agresiva masculina de rock es recreado como una tarea desempeñada con esfuerzo por una artista femenina.

Sin embargo, en el fondo sobrio del vídeo, las asociaciones se multiplican y se diseminan: de matar a la madre a la madre matando a sus hijos, la forma femenina de la guitarra reducida a tiras de un material casi esquelético esparcido por el suelo. La obra es patética en sí, al dar vueltas la artista, salirse del encuentro para volver, coger trozos de guitarras ya dañadas y destrozarlos, como si quisiera determinar hasta qué punto tienen que estar destruidas antes de acabar la filmación. Desde el performance "mudo" del cuerpo del artista exhibido en *Huge Uterus* al artista atacante en *Are You experienced?*, el proyecto de Bacher experimenta una ruptura, una mutación.

Hacia dónde podría ir quizás nos lo sugieran los dibujos de "Jim", violentamente garabateados, una reactuación aún no realizada de una obra de Robert Morris sobre un proceso con una pistola, o el proyecto en desarrollo de Bacher, *The Playboys*, que muestra dibujos *pin up* de Vargas fastuosamente interpretados como pinturas al óleo. Escandalosamente detalladas y suntuosas, las chicas Vargas son los fetiches definitivos, con pechos en proyectil que cobran una vida independiente. Acompañados por frases simples a lo Mae West, "Operadora, dame un número equivocado", los Playboys conectan con una tradición distinta de la obra de Bacher, que incluye la pornografía y el idioma, en *Sex with Strangers* (Sexo con extraños) (1986) y *Men in love* (1990). Emplazando la relación histórica de la pintura occidental con la figura del desnudo femenino, los lienzos presentan la superficie de la pintura como piel, como sustituto del cuerpo femenino e, incluso, maternal.