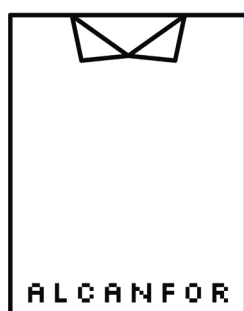


javier iáñez picazo

**lo estamos haciendo mal:
sobre la intensidad y lo
emocional**

**ALCANFOR N°1
octubre 2019**



javier iáñez picazo

**lo estamos haciendo mal:
sobre la intensidad y lo emocional**
(versión reducida)

ALCANFOR Nº1

Me encuentro sentado en el cine viendo *Joker* (2019), la última película dirigida por Todd Phillips y protagonizada por Joaquin Phoenix, ganadora del León de Oro a Mejor Película en el Festival de Cine de Venecia, y celebrada a nivel mundial –tanto por público como crítica– como una de las mejores películas de la última década, aunque se estrenó hace tan sólo un par de semanas. Llegamos a una secuencia crucial de la película en la que nuestro protagonista mata descontroladamente a tres jóvenes trabajadores de la multimillonaria compañía Wayne que se estaban dedicando a acosarle durante un trayecto nocturno en metro. El infeliz payaso se baja del metro, corre a encerrarse en un mugriento baño de un aparcamiento y, con el cuerpo aún temblando, comienza a bailar lentamente mientras se mira en el espejo; todo ha cambiado y ya no hay vuelta atrás. Me encuentro sin aliento pegado a mi butaca mientras se desarrolla esta maravillosa secuencia hasta que, justo en el punto culmen en el que rompe a bailar temblorosamente, desconecto y mi angustia desaparece; una música comienza a sonar, una música que hace que la escena se vuelva artificial. Y ocurre varias veces a lo largo del largometraje, y ocurre muy frecuentemente en el cine contemporáneo. Las secuencias de gran carga emocional se edulcoran, se intentan intensificar con elementos artísticos (banda sonora constante, fotografía preciosista, etc.) que resultan completamente innecesarios.

¿Por qué esta tendencia cultural a complementar *lo profundo* con tantos recursos estéticos añadidos para que deje de ser profundo? ¿Por qué cada vez hay más películas plagadas de efectos especiales, de música constante, de fotografía fríamente manipulada? ¿Por qué no permiten que la violencia sea violencia, que los silencios sean silencios y que la pena sea pena? Cuando el espectador es consciente de esto es frecuente caer en el recuerdo de que estamos viendo un espectáculo, donde las emociones se teatralizan hasta el extremo sin dejar que fluyan por sí solas: estos

recursos nos obligan tanto a que sintamos la emoción que buscan producir que nada resulta natural y nos mostramos impasibles. Hay una imperante actitud de referirse a *lo intenso* de una forma tan estetizada que deja de resultarnos intenso. La filmografía del cineasta austriaco Michael Haneke está repleta de momentos tensos y agresivos que dejan al espectador sin habla porque no hay música, no hay violencia maquillada, no hay elementos innecesarios; la profundidad emocional de sus películas se manifiesta de una forma tan cruda y real que asusta, nos involucra aunque no queramos. Al imaginar por un momento las escenas más intensas de su película *Funny Games* (1997) con banda sonora es evidente que perderían por completo toda su carga angustiosa y corrosiva. Cuando uno ve a los personajes de las películas de Haneke sufrir, sufre con ellos, y durante esta intensa experiencia empática sólo puede escucharse la respiración de los personajes y la del propio espectador, porque no hacen falta más elementos. Si la escena del baile de la película *Joker* hubiese sido en silencio –únicamente escuchando los torpes pasos del payaso y mi propia respiración acelerada– la experiencia habría sido mucho más intensa.



Funny Games (1997) Dirigida por Michael Haneke y producida por Wega-Film

Es necesario aclarar que en ningún momento estoy afirmando que el cine con menos recursos estéticos sea mejor, sino que el mal uso de estos elementos consigue un impacto emocional menor en los espectadores. Evidentemente, el buen uso del sonido y la imagen pueden conseguir resultados extraordinarios. Si revisamos la filmografía de Stanley Kubrick comprobaremos su obsesión por el uso constante de una fotografía matemáticamente calculada y una música cuidadosamente seleccionada, lo cual no excluye a sus cintas de ser auténticas obras maestras. En *La naranja mecánica* (1971), por ejemplo, las recurrentes escenas violentas se ven acompañadas de música clásica. El resultado es una potente perversión de la cultura, desde sus estratos más bajos hasta sus manifestaciones más elevadas, creando un satírico resultado final donde la violencia queda hiperestetizada. Nos sorprende la visionaria combinación de Kubrick de acompañar escenas de violencia gratuita con música clásica porque funciona, porque las grandes atrocidades del hombre pueden verse embellecidas por complejas composiciones.

Y el mismo problema que tiene lugar en el cine reciente se manifiesta igualmente en otras disciplinas actuales occidentales, incluyendo la que aquí nos incumbe que es el arte contemporáneo. Lejos de tratarse de un problema reciente, es en realidad un desarrollo que ha ido avanzando a lo largo de los siglos desde el Romanticismo, donde podría decirse que se forja la asociación definitiva entre *arte* y *sentimientos*. El verdadero problema no es la visión trascendental actual del arte —en el que es imperativo que sea profundo, que sea intenso y nazca de emociones *verdaderas*— sino que la concepción de aquello que es profundo y aquello que es intenso se convierte en una convención social que aceptamos sin llegar a pensarla seriamente; no hay preocupación por encontrar la profundidad o la carga emocional de nuevos elementos, nos basta con seguir consumiendo las mismas temáticas establecidas, que además se materializan casi siempre de la misma forma.

Esta construcción cultural de *lo que es profundo* tiende a enmascarar obras artísticas sin originalidad alguna, donde se cae en lugares comunes *intensos* como la identidad, el sufrimiento, el género, la angustia existencial, etc., todos con un resultado final plástico muy similar —como si estos conceptos formasen parte de una cosmovisión común en la que todos los individuos los experimentan y representan de la misma forma—. Lo único que se consigue es crear un discurso homogéneo y aburrido. Parece existir miedo a la experimentación, a la verdadera búsqueda interna: «no quiero representar mi cara intensa y profunda, sino aquella que está aceptada de forma colectiva y convencional para que todos se identifiquen y el mensaje sea fácilmente reconocible». Y cuando esta profundidad resulta fácilmente reconocible, el carácter intenso y su carga emocional se vuelven anecdóticos, porque ya lo hemos visto y vivido mil veces. No hay ejercicio de experimentación porque está la errónea creencia de que los resultados van a ser banales y aleatorios, como si asumir riesgos excluyese a la obra artística de ser genuinamente profunda. No hay una búsqueda interior, no buscamos en nuestro interior aquello que nos resulta personalmente profundo y emotivo, en su lugar obligamos a la pieza artística a ser emocional para todos, por lo que la sensación finalmente será falsa. El problema es que parece que este tipo de *sensibilidad* es la única verdad a la hora de afrontar una obra de arte socialmente: «El arte tiene que ser profundo, pero de una profundidad accesible e igualitaria, por favor». Basta echar un rápido vistazo a aquellos artistas que realmente han aportado algo a nuestra cultura para darse cuenta de que son individuos que han conseguido salirse de esta norma. La forma en la que nos referimos a esta clase de artistas con la desafortunada sentencia de que «tienen una sensibilidad diferente» es una forma superficial de ocultar la auténtica problemática: todos tenemos una sensibilidad única y diferente, lo que pasa es que estas figuras de verdad han trabajado con su propia *intensidad*, con aquello que es profundo e intenso *para ellos*.

Se trata de un problema que no se encuentra únicamente en el espectador, nos afecta a todos los que estamos involucrados en el panorama cultural. Hay una búsqueda y énfasis por profundizar en temas tan intensos como básicos, culturalmente acordados, y nos olvidamos de explorar otros conceptos igualmente interesantes que pasan completamente desapercibidos. Tenemos metido en la cabeza que el arte debe ser intenso, profundo y emotivo. El problema no es solo que tal vez el arte no deba ser siempre así —o que las obras de arte que no respondan a este canon son igualmente merecedoras de ser tenidas en cuenta— sino que además siempre lo es de la misma manera; siempre es la misma perspectiva a la hora de abordar la intensidad, sin tener en cuenta que existe *otro* tipo de emotividad más contenida, más silenciosa, más fría e incluso que directamente no tiene la profundidad emotiva como fin y persigue otras metas más banales, no por ello inferiores. Parece ser que para que haya arte la obra tiene que ser un vómito, carnosidad, desgarrada, apoteósica, caótica, hablar sobre identidad y lo inestables que son nuestras emociones, cuando en la gran mayoría de los casos se está cayendo en una obra final cliché, donde la verdadera esencia se ve maquillada y la emotividad estereotipada acaba por resultar ridícula.

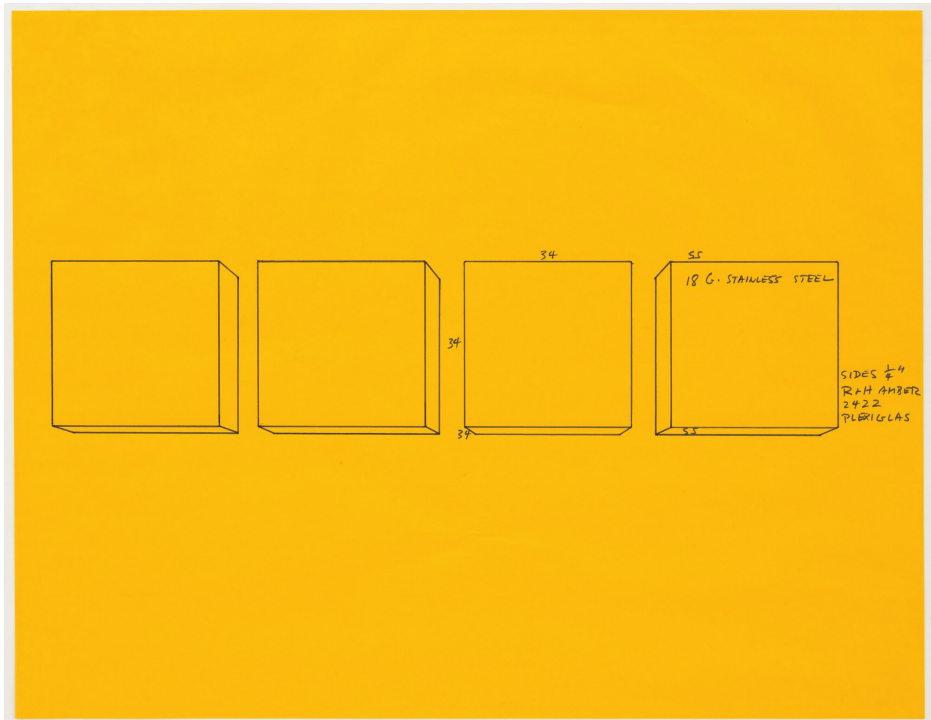
La artista india Nasreen Mohamedi escribió en sus diarios el 12 de marzo de 1971 este pensamiento clave: «la espera forma parte de una vida intensa». Cuando una persona se enfrenta a una obra de Mohamedi, tal vez la intensidad y la profundidad no sean lo primero que se le pase por la cabeza al observar sus relaciones de líneas calculadas y fríamente realizadas. Parece haberse borrado la expresión de la pieza artística, y es precisamente esa ausencia la que hace profunda la pieza. Es *su* intensidad, y cualquier espectador que se pare a observar y pensar detenidamente la obra de Mohamedi se dará cuenta de que su intensidad y sentido de *lo profundo* es único. Es en ése mágico momento en el que el espectador puede darse cuenta de que ese pensamiento forma parte también de *su* propia intensidad, o incluso haber descubierto una nueva intensidad que desconocía.



Nasreen Mohamedi, *Sin título (Untitled)*, 1975. Tinta y grafito sobre cartulina, 50,8 x 71,1 cm. Colección Sikander y Hydari

En su libro de 2005 *El abuso de la belleza* Arthur C. Danto nos muestra que no se trata de que estos últimos años se haya desarrollado una nueva sensibilidad que nos permita encontrar la belleza del arte abyecto –lo cual implica que la belleza, al fin y al cabo, sigue siendo imperativo en el arte– sino que el arte ya no necesita ser bello; el arte puede ser repugnante, puede ser nauseabundo o puede ser explícitamente violento sin tener como horizonte la persecución de la belleza. Esta amplitud de características/experiencias estéticas puede aplicarse en el tema que aquí tratamos de abordar. Aunque es posible que las nociones de *lo profundo* y *lo intenso* hayan evolucionado en las últimas décadas, también es probable que en realidad nos encontremos con una amplitud de registros que nos permiten aceptar que el arte no tiene por qué ser ni profundo ni intenso.

Para Cage el silencio es intenso, para Warhol el dinero y la Coca Cola son intensos, para González-Torres los caramelos son profundos, para Koons lo hinchable es intenso, para Lombardi un esquema es profundo, para Kelley un peluche es intenso, para McCarthy lo anal es profundo, para Prince un *cowboy* es intenso, para Judd la repetición es profunda. O tal vez son conscientes de que esa intensidad/profundidad no es en absoluto necesaria para su obra y los silencios son eternos silencios, las Coca Colas son refrescantes Coca Colas, los caramelos son banales caramelos, los hinchables son adorables hinchables, los esquemas son complejos esquemas, los peluches son estúpidos peluches, lo anal sigue siendo profundo (pero no de la misma manera), los *cowboys* son construcciones yanquis y la repetición es sencillamente monótona repetición.



Donald Judd, *Sin título (Untitled)*, 1966. Rotulador sobre papel coloreado, 45,5 x 56 cm. MoMA, Nueva York

Da igual que sea su propia visión intensa o que sean elementos de interés particular, lo verdaderamente importante es que es aquello que *les* interesa; no nos interesa a todos, no son convenciones sociales, es lo que les emociona a ellos. Que un artista no caiga en realizar un arte basado en preocupaciones universales no lo convierte en una figura hermética, incomprensible e inaccesible como suele etiquetarse. El caso más común es que el espectador se canse rápidamente porque no lo entiende, porque aquello que se representa no forma parte de sus preocupaciones y emociones, cuando no nos damos cuenta de que es ahí donde reside la auténtica experiencia: la obra despierta un conflicto provocado por una sensación que no es familiar —o que es siniestramente familiar, lo cual nos llevaría al *unheimlich* freudiano—. No es cuestión de gustos (*me gusta/no me gusta*), es cuestión de experiencia (*lo conozco/no lo conozco*).

Precisamente en esa experiencia de enfrentarse a lo desconocido para proyectarme como sujeto reside el trabajo de la artista estadounidense Roni Horn. Las obras de Horn se caracterizan por una sensualidad material y una potente presencia física que esconden sus obsesiones particulares: la identidad, la sexualidad, la intimidad, el tiempo, el clima, la naturaleza, etc. Son preocupaciones que, mayoritariamente, podrían considerarse globales y actuales en la sociedad. La diferencia está en el aura de neutralidad y carácter abierto que impregnan sus piezas; su intensidad reside en el hecho de que sus preocupaciones colectivas se convierten en crípticas obsesiones individuales.

El mismo aspecto andrógino de la propia artista y su rechazo a posicionarse con su identidad —neutralidad de su nombre y de su físico— se ve reflejado en su obra, con la cual es difícil familiarizarse, por lo que se tiene una experiencia más directa que sumerge al espectador en un proceso de redescubrimiento personal. Para ella es importante que el espectador no conozca sus inquietudes personales como artista: demasiado conocimiento no conduce a una experiencia reveladora, con lo conocido no hay descubrimien-

to, se experimenta de forma más intensa lo desconocido. Por eso rechaza imágenes demasiado expresivas, o gráficas o narrativas. El hecho de que Horn sea un perfecto paradigma de lo que intento explicar es el hecho de priorizar una experiencia estética en la que el espectador se pierde, se enfrenta a una pieza ambigua en la que es necesario proyectar nuestra propia y única noción emocional, implicarnos emocionalmente con nuestra visión de *lo profundo* para conseguir esa experiencia intensa que Horn persigue. Cuando nos encontramos con una obra que no nos ofrece ninguna pista, surge el conflicto de tener que aportar nosotros un significado, y evidentemente será *nuestro* significado.



Roni Horn, *Kafka's Complaints, Selected*, 1992 - 2004. Plástico y aluminio,
Medidas variables. Galería Xavier Hufkens, Bélgica

La problemática que plantea el panorama cultural actual también está presente en las sociedades occidentales modernas. Una vez más, se trata de un proceso que nace en el Romanticismo, donde nace el concepto actual de «amor» y la noción del ser como un alma caótica y desenfrenada; llegamos a un punto de confusión en el que no sabemos con precisión si la corriente cultural acaba influyendo en la sociedad, si viceversa o si ambas. Sea como sea, todo esto ha desembocado en una visión contemporánea generalizada en la que el amor y la profundidad deben predicarse, demostrarse continuamente y de forma completamente explícita, mientras que otros comportamientos más silenciosos, más tranquilos e íntimos son condenados como falta de comunicación, de expresión y de respuesta emocional. Esta construcción social que se refugia en lo pasional –que en muchos casos alcanza unos niveles invisibles verdaderamente tóxicos– y desprecia el control de las emociones vuelve a centrarse en una única visión aparentemente válida de *lo intenso* y *lo profundo*. No llegamos a plantearnos que la gran mayoría de asesinatos y actos de barbarie cometidos han sido llevados por una impetuosa pasión que, aunque no sea aquella que está aceptada socialmente, se trata de un sentimiento profundo e intenso después de todo. Este ejemplo extremista sirve para ilustrar que existe un extenso abanico de diferentes *profundidades* e *intensidades*, pero en nuestra sociedad y cultura parece contemplarse una única opción. Si bien es cierto que muchos tipos de *pasión* son moralmente condenables, es igualmente válido reconocer las mismas como sentimientos profundos. Está al margen de la ética y la moral; que una pasión sea profunda o intensa no significa que sea necesariamente *buena*.

Igual que una obra de Mohamedi silenciosa y contenida puede albergar una intensidad emocional sobrecogedora, lo mismo ocurre con otras personas que tienen por personalidad un control de las emociones más vehemente y disimulado. Ya sea refiriéndonos a una persona, a una obra de arte o a un producto cultural, hay algo que estamos haciendo mal. Ha llegado el momento de profundi-

zar –nunca mejor dicho– en nosotros mismos y enfrentarnos a nuevos e intensos estados emocionales, de no temer al conflicto y ver/pensar aceptando que hay vida más allá de *lo profundo* socialmente establecido, descubriendo *lo intenso* que se refugia en lugares que nos resultan completamente desconocidos.

BIBLIOGRAFÍA

DANTO, Arthur Coleman: *El abuso de la belleza: la estética y el concepto de arte*, Barcelona: Paidós, 2005

HORN, Roni: *Roni Horn: todo dormía como si el universo fuera un error*, Barcelona: Fundació Joan Miró, Obra Social “la Caixa”, 2014

MOHAMEDI, Nasreen: *Nasreen in Retrospect*, Bombay: Ashraf Mohamedi Trust, 1995

VVAA: *Pressplay: contemporary artists in conversation*, Londres: Phaidon, 2005

VVAA: *La espera forma parte de una vida intensa*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015

Edita

Alcanfor

Diseño y maquetación

Javier láñez Picazo

Corrección y revisión

Juan Viedma Vega

© Del texto: Javier láñez Picazo

© De las imágenes: sus autores

Este ejemplar ha sido realizado con la tipografía Helvetica

Granada, octubre de 2019