

Sonámbulos frente al espejo

Carmen Osuna

Me pregunto si un sonámbulo puede verse reflejado en un espejo y reconocerse a sí mismo. Yo sé que es capaz de reír a carcajadas, de asomarse a la ventana y gritar, de decir no con rotundidad e incluso de salir a plena calle y pasear en soledad, pero nadie me ha confesado si en una de esas sesiones nocturnas puede entablar una conversación con su doble, con su imagen reflejada frente a él, y distinguir entre los modificadores *tú* y *yo*.

En principio parece que sí, que el sonámbulo es capaz de dialogar consigo mismo, otra cosa es que sea capaz de distinguir entre él y su imagen como otro. Sea como sea, cuando abandona el sueño y se encuentra en la realidad cotidiana, descubre que la identidad se confunde con la identificación, ese encuentro con la otredad, estado de alienación al que todos desde niños hemos de enfrentarnos.

No parece ser así en el caso de Carlos Aires, un sonámbulo que mantiene alejada dicha distinción gracias a ese imaginario que él mismo se ha creado para no caer en la alienación, viviendo de su sonambulismo en el reino de la fantasía. Más aún, ha sido capaz de saltar al mundo simbólico, de incorporarse al lenguaje, a lo que Lacan denomina la etapa Simbólica sin oponerse a la etapa Imaginaria.

Primero -me refiero a su primera etapa escultórica- ha construido su identidad a través del lenguaje natural convertido en elemento estético; un lenguaje que intencionadamente deja intacto el yo. Recordemos aquella obra que realizó en La Rambla en 1997, *Por su propio peso*, en la que las letras de un párrafo se

han despegado de la pared y han caído al plano horizontal del suelo, y sin embargo el pronombre *yo* permanece inamovible, siguiendo una suerte de ingravidez que sólo se puede alcanzar en los sueños.

En otra de sus obras, la indistinción entre yo y tú se desliza hacia la tercera persona, mostrándonos una cama en la que están posadas dos palabras realizadas con neón: *él* y *él* (dos pronombres idénticos) ¿o quizá la lectura ha de ser a la inversa? Da igual, de momento no jugaremos a hacer psicoanálisis, al fin y al cabo sólo queremos leer las obras y con ellas no hay juego de transferencia. ¡Claro que el contacto directo con su autor puede traicionarnos! Eso es inevitable.

En esta misma época, siendo aún alumno de la Facultad de Bellas Artes, Carlos ya había realizado varias obras basadas en el lenguaje, pero no por lo que éste pueda significar sino por su propia fuerza significativa. Montones de letras de sopa aparecen esparcidas por los pasillos, como desecho para barrer; letras con las que pronto concretará obras más audaces, por ejemplo *Murmullo*, en la que una serie de orejas a gran escala, vaciadas con esa pasta lingüística, se convierten en sinécdoque del propio título y además en

sonido real: cuando el espectador se aproxima a observarlas, un murmullo comienza a aflorar del interior de cada una de ellas, sonidos diversos de conversaciones indefinidas.

Años más tarde cuando realiza *Espejito, espejito mágico* recurre de nuevo a las letras-comida amontonadas que coloca bajo una larguísima cama, de la que penden dos cabezas invertidas, dos autorretratos, dos yoes que se miran de frente. Las cabezas cerca del lenguaje, el lenguaje fuera de las cabezas, su lugar natural. Pero en realidad no hay lenguaje posible, sólo palabras, sólo objetos, relaciones...

La posesión del yo la lleva al límite a través del alimento, de su deglución, en un acto comunitario. La acción transcurre serenamente con una especie de *performance* en la que el modificador yo, (sea el protagonista de la obra, o el propio espectador, depende de quien realice el acto) es la víctima fagocitada por todos los visitantes a la exposición. La acción consistía en ofrecer un sandwich a los invitados, en el cual aparecía un signo de



Arriba: *En la cama con Goya I* (detalle)

interrogación marcado en el pan, que contenía una Y de jamón y una O de queso. No había tú que eliminara de un bocado un yo, un ejercicio realmente ilustrativo de esa insoportable fase de lo imaginario en la que, o se supera la alienación, o se mata el pronombre personal de primera persona que, al fin y al cabo, como diría Jacobson, no es más que un modificador como otro cualquiera, cuyo contenido de significación es estar vacío. De hecho, cuando hablamos con otra persona, al utilizar las palabras tú o yo, ambas se van desplazando de uno a otro lado del que habla: yo soy yo cuando hablo yo, pero tú eres yo cuando hablas tú. En fin, un difícil juego de aprendizaje que a veces conduce a la afasia. En este caso se trata de eliminar el yo del otro para alimentar el propio, como nos indica el título: *Alimenta tu ego*.

Después de terminar la carrera, Carlos continúa su formación artística en Tilburg, donde el nerviosismo ante el cambio le activa el sonambulismo y la fantasía. Desde la ventana de su dormitorio se divisa la vía del tren por donde periódicamente éste descarga su bocina tan peculiar. El resultado es una obra que lo devuelve a su infancia cuando este sonido le era cotidiano. Se trata de dos enormes altavoces colocados dentro de unos

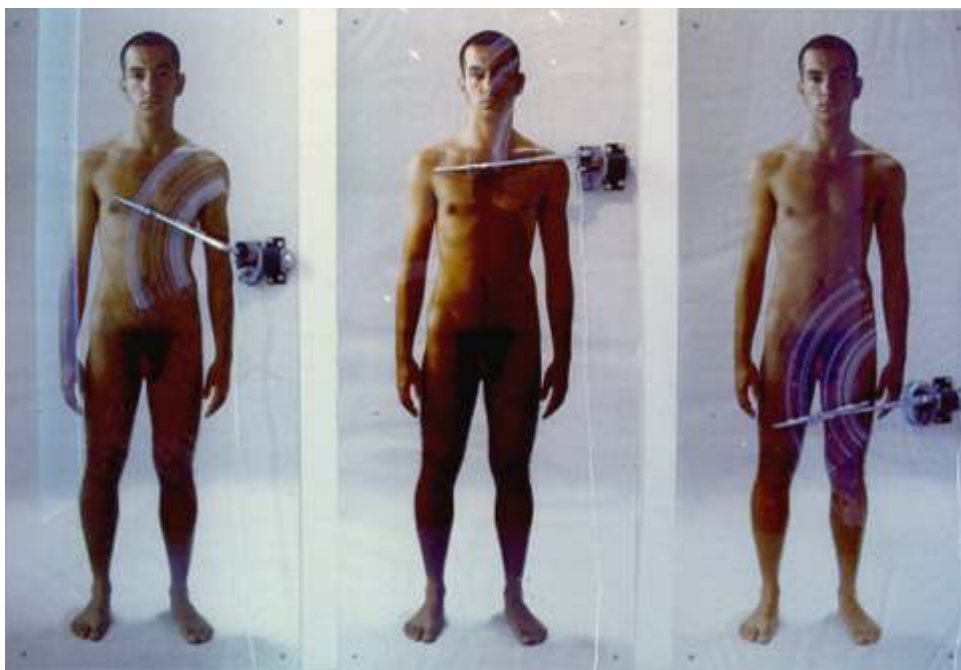


cajones-mesitas de una altura de más de dos metros y a una gran distancia el uno del otro. Encima de ellos coloca un grupo de muñecos populares, vaciados en cerámica. El sonido del tren al pasar, sale de un altavoz y se prolonga en el opuesto, provocando la sensación de que el tren imaginario pasa por encima de tu cabeza, mientras los frágiles muñecos de cerámica se estremecen por el sonido y tintinean al chocar entre sí. Es una obra impresionante que sólo puede ser experimentada *in situ*; ese sonido te hace aflorar el vértigo que se siente al mirar la vía del tren cuando éste

pasa a gran velocidad, un deseo reprimido de tirarte a ella.

Existe en este periodo un descanso del narcisismo peculiar de su obra pero pronto lo abandonará para reencontrarse de nuevo con su yo, que ahora será representado a través del cuerpo, enlazando con una obra anterior, de 1998, titulada *¿Y si digo no?*, en la que por primera vez la imagen del propio cuerpo del artista aparece dañado, y será el espectador el que provoque, con su presencia, la agresión, pues al acercarse a la obra, unas lijas se ponen en movimiento borrando tres puntos claves de esa imagen: el corazón, la cabeza, y el sexo.

El cuerpo del artista, como decía, será el protagonista de su obra, ya sea a través de su imagen o mediante la adopción de un *alter-ego* que encuentra en la figura del payaso. El cuerpo, ese espacio en el que intentamos reconocernos una vez perdido el sujeto moderno, se nos muestra como objeto vendible, igual que cualquier objeto de consumo. Me refiero a la obra *Y uno para todos*, en la que el cuerpo desnudo del autor, esta reproducido con billetes cortados de un banco de España, mediante la técnica del vaciado, para la cual lo más profundo es la piel, una superficie que queda nombrada por una imagen simbólica: el valor convencional. Este desnudo de papel se inclina y observa por una mirilla, lo mismo que hará el espectador si tiene curiosidad, ya que se le ofrecen otras mirillas más para sus ojos, y



¿Y si digo no?

Arriba: *Alimenta tu ego*

Y uno para todos (y abajo, detalle)

Espejito, espejito mágico (inf. izda.)

en el interior sólo una palabra: Vendido.

En otras obras (*En la cama con Goya*) esa imagen propia se convierte en espectador. Antes de que el público usurpe el lugar al artista, éste se transforma en su propio público, hasta tal punto que es él, convertido en espectador quién observa al autor. De nuevo nos encontramos ante un juego de espejos, un juego autista que renuncia a la alienación impidiendo el reconocimiento del otro; sólo hay un yo, por más que sea múltiple, frente al mismo yo. Unas veces el público será su alter-ego: un autorretrato vaciado en cerámica, repetido hasta componer un público, que con el simple gesto de colocar una nariz de plástico ha convertido en payaso, y el autor se vuelve el otro, el espectador de sí mismo, pues frente a estas gradas de espectadores clónicos aparece el actor salido del público, o mejor su imagen: una foto en la que él aparece sin disfraz pero dañado, herido. Otras veces él, como público, sin ninguna modificación, con la seriedad poco habitual de quien mira a un payaso, observa la foto de su alter-ego en la que el rostro está ausente, sólo se observan sus piernas con parte del disfraz de payaso (los enormes zapatos) que nos indican algo terrible: está colgado, la risa

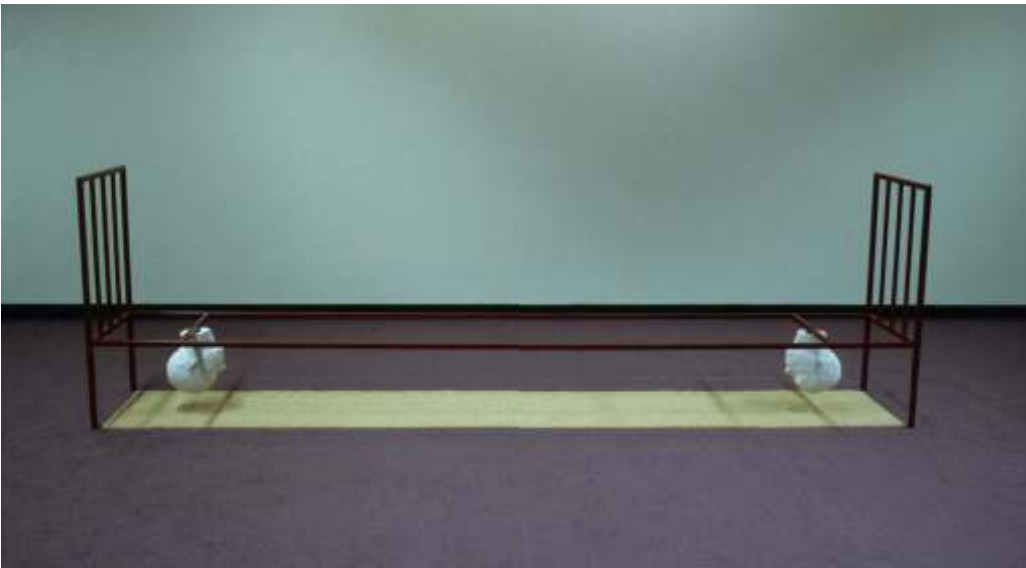
no cabe.

El espectador, ese desconocido al que se enfrenta el artista, es, al fin y al cabo, el que decidirá su futuro; es la víctima de sus llamamientos, pero puede volverse contra él; es el tú al que se enfrenta el yo cuando el espejo se ha roto, cuando la obra es abandonada, ofrecida a las fieras que podrán devorarla o dejarla intacta. El

vértigo ante el público es, al fin y al cabo, el drama del artista moderno, es el Otro, inevitable.

Este artículo se ha realizado dentro del proyecto de investigación PB98-1349, subvencionado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología

(fotos: Carlos Aires y Nacho Rejano)



Vértigo

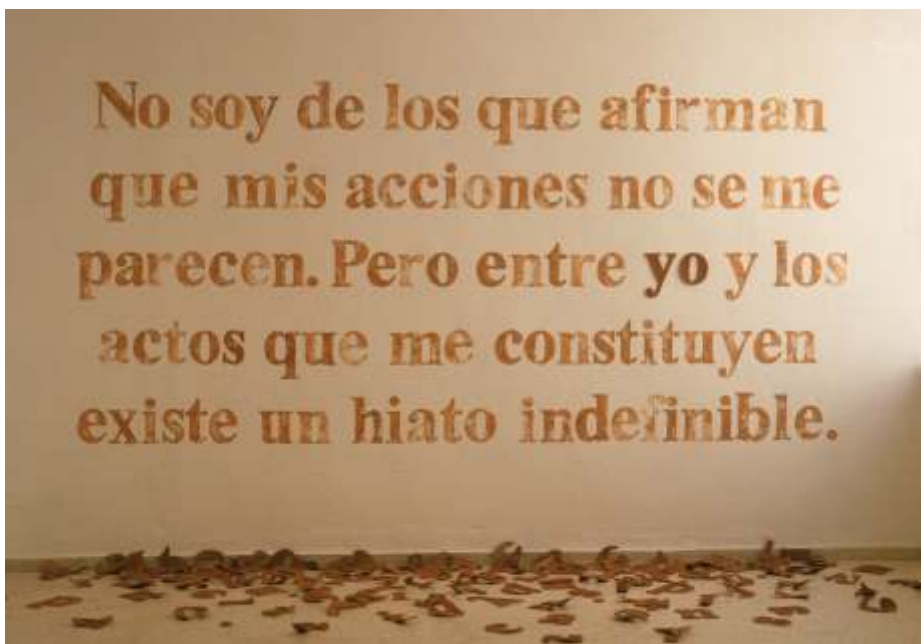
Carlos Martínez Aires

Al formar parte de una familia numerosa, occidental y católica, el barro era uno de los juegos prohibidos en casa. Cuando nos fuimos a vivir al campo recuerdo que jugaba con mi hermano a construir casas para los *playmovil* con restos de ladrillos y barro. Ganaba el albañil de la casa que más tiempo se mantuviese en pie. Terminábamos aburriéndonos y olvidándonos de ellas y sus inquilinos por lo mucho que duraba la esperada catástrofe natural. Desde entonces hasta iniciar estudios de Bellas Artes mi única relación con el barro fue alguna esporádica mascarilla antiacné durante la pubertad.

Recuerdo la primera vez que abrí

una pella de barro en la Facultad de Bellas Artes. La sensación al hundir los dedos en el barro fresco fue increíble, algo sexual, creo. La humedad y olor del barro se quedaron grabados en mi memoria. Durante los cinco años cursados asistí a clases de modelado, reconociendo ser bastante malo en ello. Empiezas copiando geoméricamente un pimiento (u otra forma vegetal similar) a escala 1/10

aproximadamente y, tras cuatro pacientes años, terminas modelando una figura humana a tamaño natural que posa frente a ti. Mis padres, orgullosos de su hijo, tienen aún aquel inmenso pimiento sin cocer encima de la chimenea y me recuerdan cómo mis cualidades artísticas se truncaron al empezar mis estudios de Bellas Artes. Al estar meses modelando la misma pieza estas clases se hacían interminables. Siempre he sido un tipo nervioso e impaciente, además, en esos cinco años la regla básica era modelar "pegote a pegote y apretando, dejándolo bien compacto", como nos decían. Siempre me pareció un sistema de enseñanza bastante escatológico. Incluso dejar la huella de los dedos en el barro era demasiado "expresionista", quizás demasiado humano; debíamos usar todo tipo de palillos, cuñas, etcétera. Los más entusiastas se los fabricaban ellos mismos. Durante los últimos cursos, los de la especialización, las clases eran saunas, provocadas por el calor necesario para que los modelos no se resfríasen. El calor extremo, las secreciones corporales colectivas, cierta turbulencia en el aire, los constantes disparos de los pulverizadores de agua para que el barro se mantuviese



Por su propio peso

vértigo (detalle)



húmedo, los alumnos vistiendo las mínimas prendas y los modelos completamente desnudos, aportaban a estas clases un nuevo aliciente. Los más fetichistas y limpios siempre llevaban impolutas batas de médico. Quizás coincidiese con un tardío despertar sexual, pero yo notaba fluir hormonas en el aire. Intentar cazarlas me mantenía entretenido durante aquellas sudorosas sesiones. De este modo intento explicar que siempre relacioné el barro con el modelado, quizás con el aburrimiento y el sudor, sin pensar en ninguna otra posibilidad del medio.

En ese momento llegaron a mis manos las bases para la primera convocatoria de la Beca de escultura en barro Alfonso Ariza. Varios amigos decidimos presentar algunos proyectos y fuimos seleccionados. ¡Todos a sudar en la Rambla! El calor de las clases de modelado era una brisa en comparación con esos mediodías cordobeses que todo lo paralizan, incluso las hormonas. Eso sí, a *tutiplén*: hotel con aire acondicionado, gastronomía andaluza, piscina compartida con un regimiento alado, unos profesores de lujo (Ángel y Amelia), un taller improvisado en un semisótano que era el lugar con mejor temperatura del pueblo y sobre todo muchas ganas de pasarlo bien y ver si salía algo de todo aquello. Algo

salió. Yo realicé la obra titulada "Por su propio peso". Partí de un texto extraído del libro *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar que en aquel momento leía y jamás acabé. Básicamente quería realizar las letras con barro fresco pasado por una laminadora y posteriormente adherirlas a la pared, el secado provocaría la caída de las mismas. En mi mente no había cabida para ningún error: al secarse las letras no caían, se deslizaban por el muro, manchándolo todo y haciendo del texto una gran masa ilegible. No era ésta mi intención. Finalmente esparcí las letras con unas plantillas y barbotina. Dejé secar las letras sobre diferentes superficies, adquiriendo éstas un aspecto blando, como leves hojas que habían caído lentamente.



vértigo



También me recordaban los impotentes relojes de Dalí que se derretían por el calor cordobés. Posteriormente se cocieron en el horno. En el muro sólo permanecía adherida la palabra YO. Un Yo escalador que hincaba sus uñas en la pared y una pared que había vomitado un montón de letras esparcidas por el suelo.

No volví a usar el barro hasta pasado un año y medio aproximadamente. Me encontraba en Tilburg, Holanda. En este frío país dejé de relacionar el sudor con el barro. Durante mi estancia allí pensé realizar trabajos más pequeños y menos pesados, algo fácil de transportar. Tan contradictorio como mi persona hice las obras más grandes y pesadas realizadas hasta la presente fecha. Allí estuve viviendo en una casa donde las ventanas de mi habitación me mostraban las vías del tren. El sonido del tren se convirtió en la banda sonora de aquel paisaje gris. Éste fue el motor (nunca mejor dicho) que me impulsó a realizar la obra titulada *Vértigo*. Un día, mientras esperaba en la estación, un tren pasó a una velocidad increíble a menos de unos metros de mí. Por unos instantes sentí que me empujaba hacia las vías a la vez que me inclinaba hacia el lado opuesto. Miedo y atracción a la caída: vértigo. Muy poético. Paralelamente encontré una versión ampliada y en plástico de un muñeco que recordaba de mi infancia. Un muñeco con un pequeño orificio en la boca donde se podía introducir un pequeño canuto de papel y encenderlo a modo de

cigarrillo. El muñeco hacía el resto, simulando dar unas caladas. Lo que más me gustaba de dicho muñeco era su maliciosa sonrisa, algo así como la cara del protagonista de la película *El Tambor de Hojalata*, cuyo director no recuerdo. Hice unas cincuenta copias del muñeco en cerámica blanca esmaltada en blanco. Estos muñecos se mantenían en pie encima de dos altas mesas o bases (no tan altas como el campanario de *Vértigo* de Alfred Hitchcock) dentro de las cuales introduje dos grandes altavoces. Cada diez minutos aproximadamente estos altavoces reproducían el sonido del tren al pasar, en estéreo. La vibración transmitida por los decibelios del sonido hacía que los muñecos de cada mesa temblaran, chocando unos con otros y produciendo un ligero tintineo. Nunca caían. Finalmente algunos de estos muñecos sí que terminaron rompiéndose, pero no por una caída, sino al transportarlos desde Holanda a España.

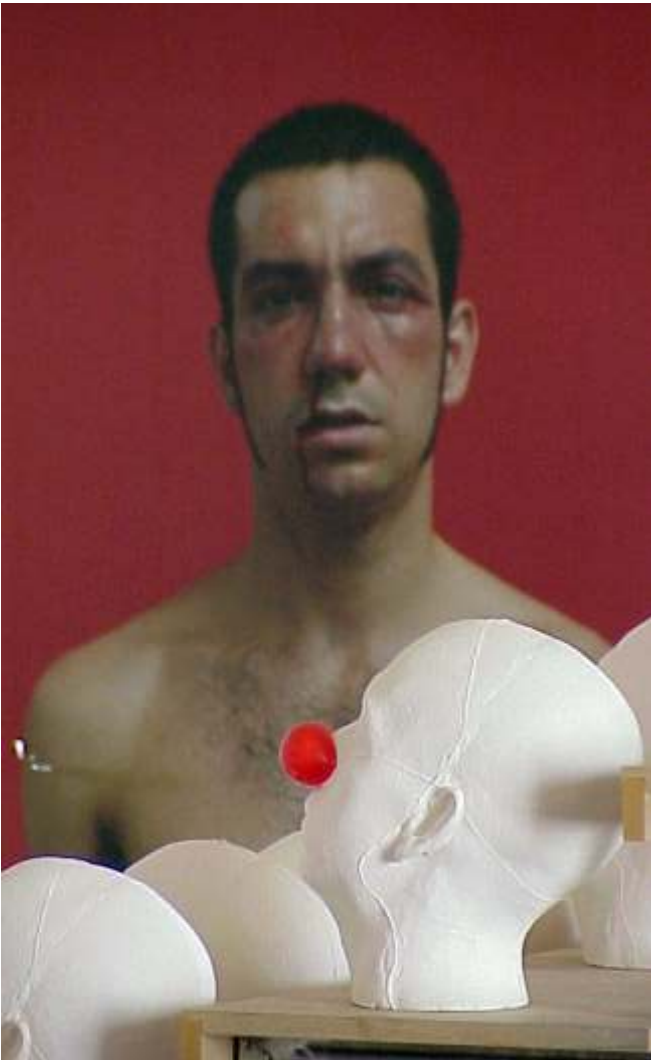
Pasado un tiempo empecé a



utilizar mi cuerpo como material o caja de herramientas siempre disponible. Estaba en el estudio repitiendo los muñecos rotos de la pieza anteriormente explicada y unos amigos me ayudaban a hacer un difícil molde de mi cuerpo para otro proyecto. Afeitado de pies a cabeza para la ocasión no estaba de muy buen humor, todo me picaba y mi propia imagen me resultaba

En la cama con Goya I (vista detalle)

bastante desagradable. El sueño de un buen mártir. En un impulso de enfado introduje mi cabeza en el cubo de barbotina blanca. Al ir secándose la barbotina, ésta cambiaba de color, pasando de un tono verdoso a blanco. El secado era irregular, a manchas, dando un aspecto bastante extraño a mi cara. Al secarse parecía una máscara mortuoria, hueca. Yo dejaba de ser yo. Posteriormente repetí toda la acción sobre un fondo rojo y con una cámara de fotos enfrente para registrar todo el proceso. El resultado fue una secuencia de seis



grandes fotografías titulada *Full of emptiness* ó *El grito*. El barro en esta ocasión no se muestra físicamente al espectador, está contenido en las dos dimensiones de la fotografía. Esta pieza fue la desencadenante de la siguiente serie de obras que realicé. Me interesó la fragilidad que adquiría mi cabeza al ser cubierta con barro blanco. La relación con la historia de la escultura clásica era evidente. Entonces me puse manos a la obra con *Kiss me, kill me* (bésame, mátame). Dos autorretratos vaciados en fina cerámica blanca se enfrentaban sobre delgadas estructuras de hierro que podían balancearse a modo de columpios. Me hubiera gustado realizar las cabezas en porcelana, adquiriendo las piezas esa translucidez tan característica de dicho material, pero me fue imposible por limitaciones técnicas. De manera indirecta, el espectador era invitado a jugar con estos columpios. Al ser balanceados las cabezas se estrellaban la una contra la otra, cayendo al suelo en mil pedazos: *kiss me, kill me*. Este espectáculo tenía constantemente su propio público: un regimiento de cabezas

En la cama con Goya I (vista)



En la cama con Goya II (vistas)

enfrenta de nuevo a otra fotografía de las mismas dimensiones: los pies de un payaso ahorcado.

En este breve texto me he limitado a hablaros de mis piezas e instalaciones realizadas en barro. Quizás sea algo contradictorio el seleccionar las obras hechas en este material y aislarlas del resto por el simple hecho de estar realizadas en un material concreto. En las obras explicadas, el barro es simplemente un medio para dar forma a unas ideas semideterminadas; jamás el punto de partida del proceso creativo.

Actualmente he empezado otra serie de piezas que me gustaría realizar en cerámica, pero eso si llega, será en la próxima ocasión.

Carlos Aires.
Amberes 4 de marzo del 2002

(fotos: Carlos Aires y Nacho Rejano)

esperando ser reemplazadas para la acción. Un público masoquista que esperaba silenciosamente el momento de su actuación (destrucción). El límite entre los roles de espectador y protagonista del espectáculo se volvía difuso.

Al caer una ficha de dominó, ésta empuja a otra: *En la cama con Goya I y II*. Sobre unas baldas de madera que simulaban los asientos de un circo o anfiteatro veinte autorretratos en cerámica blanca miran al frente. Todos ellos tienen una gran nariz roja de payaso (las referencias a Bruce Nauman son evidentes. Bueno, también a Torrebruno). Este público se enfrenta a una fotografía que muestra un autorretrato accidentado, con moratones, un ojo hinchado y sangre goteando de la nariz. El artista se convierte en un boxeador. Como continuación-variación de esta obra realicé una estructura similar, con el mismo número de bustos pero sin narices. Se



En la cama con Goya II (vistas)