

LO ESTAMOS HACIENDO MAL: SOBRE LA INTENSIDAD Y LO EMOCIONAL

JAVIER IÁÑEZ PICAZO

Universidad de Granada | javierianez@gmail.com

Recibido: 21.11.19 | Aceptado: 4.12.19

Resumen

¿Tenemos demasiado interiorizado el imperativo de que el arte tiene que ser profundo e intenso? En una sociedad contemporánea donde parece no haber cabida para otras reflexiones más superficiales y donde la estética fría y neutra parece estar íntimamente relacionada con la condición de producto y mercado, planteo una breve reflexión que invita a considerar las nociones de «profundidad» e «intensidad» como categorías pobres que caen en patrones ampliamente repetidos y explotados en el arte contemporáneo (convirtiendo dicha categorización en un lugar común). Así, se plantean visiones alternativas de estos conceptos, e incluso un rotundo rechazo de los mismos, a través de diferentes artistas y sus planteamientos como el silencio de Nasreen Mohamedi, la perversidad de Jeff Koons o la neutralidad de Roni Horn. .

Palabras clave

Intensidad | emotividad | profundidad | superficialidad | arte contemporáneo.

Abstract

Do we have too much internalized the imperative that art has to be deep and intense? We live in a contemporary society where there's no place for other more superficial reflections and where cold and neutral aesthetic seems to be intimately related to the condition of product and market. In this essay, I propose a brief reflection that invites the reader to consider the notions of "depth" and "intensity as poor categories that are widely repeated and exploited patterns in contemporary art (making such categorization a cliché). In this way, I propose alternative views of these concepts, that are even severely rejected, through different artists and their approaches such as the silence of Nasreen Mohamedi's work, the perversity of Jeff Koons' work or the neutral vision of Roni Horn's work.

Keywords

Intensity | emotion | depth | superficiality | contemporary art.

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 austríaco 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



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

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. Esto no significa que Haneke no haga uso de bandas sonoras en algunos de sus filmes. De hecho, la música tiene una importante carga tanto formal como conceptual en películas como *La pianista* (2001) o *Amor* (2012). De todas formas, la música —música clásica en la gran mayoría de los casos— se usa de forma verdaderamente cruda; si escuchamos una sonata para piano de Schubert es porque alguien en la escena está tocándola con el piano, o si empieza a sonar de fondo una fuga de Bach es porque alguien ha puesto un CD en reproducción. La música en el cine de Haneke no es un añadido o un elemento sentimental adicional, sino un elemento más de esa realidad cinematográfica, de esa fría cotidianeidad que es un cruel espejo de nuestra vida real, un recordatorio de que las bandas sonoras de nuestras vidas son, literalmente, así.

Incluso cuando en sus películas se muestra una presencia musical mayor, Haneke nos recuerda constantemente que es un maestro a la hora de usar el silencio para crear tensión emocional.

Si la escena del baile de la película anteriormente mencionada, *Joker*, hubiese sido en silencio —únicamente escuchando los torpes pasos del payaso y mi propia respiración acelerada— la experiencia habría sido mucho más intensa.

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 problemá-



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

tica: 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, carnosa, 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.

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;



Jeff Koons, New Hoover Convertibles, Green, Red, Brown, New Shelton Wet/Dry 10 Gallon Displaced Doubledecker, 1981-87. Aspiradoras, Perspex y luz fluorescente, 251 x 137 x 71,5 cm. Tate Gallery, Londres

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.

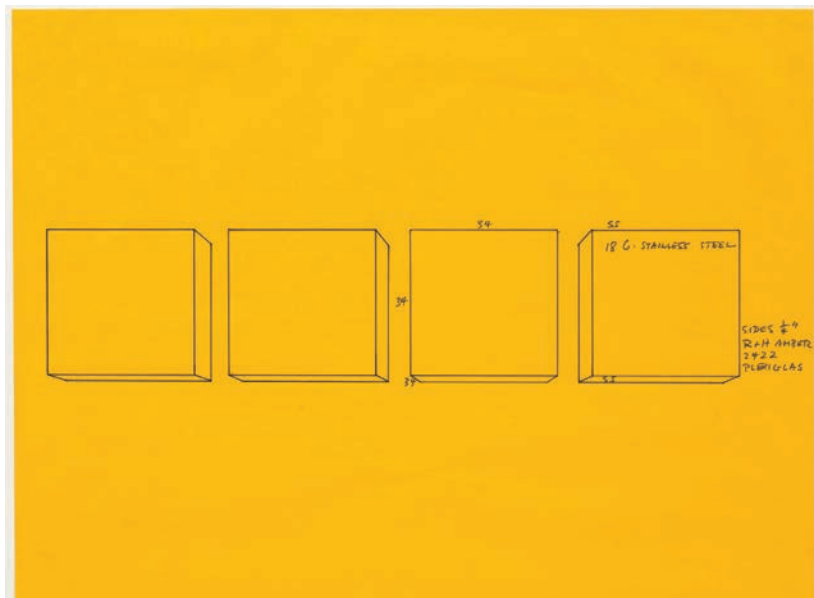
Un ejemplo radicalmente opuesto al de Nasreen Mohamedi, pero igualmente válido para hablar del tema que aquí nos concierne, es el de los archiconocidos Jeff Koons y Damien Hirst. Estos dos artistas, principales figuras del arte comercial de las últimas décadas y máximos exponentes de aquello que Will Gompertz denomina *business art*, son normalmente criticados por público y medios especializados por hacer un arte «banal», «superficial» y «poco profundo». Pero, ¿acaso es necesario que el arte actual sea trascendental, íntimo y profundo? Considero que resulta evidente que ni Koons ni Hirst tienen como horizonte en su obra representar lo profundo (al menos, no de la forma convencional y socialmente acordada), y aun así tienen algunas obras que son verdaderamente intensas. También creo firmemente que la banalidad comercial y el aspecto superficial de su producción nos impide muchas veces ver más allá, y darnos cuenta de que muchas de sus piezas –sobre todo de su etapa temprana– están concebidas desde una gran complejidad. Es un gran error confundir profundidad con complejidad, si bien es cierto que en muchas ocasiones una nos conduce a la otra, y viceversa.

Jeff Koons, por ejemplo, estuvo muy asociado a la *Pictures Generation* que surgió en Norteamérica a principios de los años setenta, y esto hace que el análisis crítico de la cultura de masas y el apropiacionismo como recurso estén muy presentes en su obra. Con la tendencia apropiacionista se pervierten la idea de autoría y exclusividad para crear traducciones visuales, dar nuevos sentidos y connotaciones conceptuales a imágenes ya existentes mediante relaciones espacio-temporales –esto puede apreciarse en algunas de sus series como *The New* (1980-87), *Luxury and Degradation* (1986) o sus pinturas de *Easyfun - Ethereal* (2000-2002)–. Personalmente, no considero que suene como algo superficial, precisamente.

En el caso de Damien Hirst, nos encontramos al artista que lideró a los *Young British Artist* en la década de los noventa con el apoyo de Charles Saatchi. En una década marcada por la crisis del SIDA y las tensiones raciales, una década en la que una gran cantidad de artis-

tas trabajaban desde una perspectiva marcadamente político-social, llegaron los YBA para desarrollar una obra individualista y descarada, donde lo que importaba era yo: sexo, drogas, alcoholismo, depresión, etc. Creo que es importante mencionarlos porque todos ellos, sobre todo Hirst, hicieron algo que intento defender en este ensayo: hacer lo que a ellos les parecía oportuno, ofrecer su propia visión de lo que es una vida intensa (igual que Mohamedi) en un panorama completamente hostil hacia esos temas, donde la corriente principal era comprometerse con la actualidad de aquel momento. Ellos estaban comprometidos, pero de otra manera completamente diferente.

Estos dos ejemplos podrían convertirse en una lista infinita: 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. 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, incluso superficial, 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).



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

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 descubrimiento, se experimenta de forma más intensa lo desconocido.



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

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.

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. A todo esto hay que sumarle el desarrollo paralelo de las últimas tecnologías, lo que implica el desarrollo de las redes sociales y de nuestra forma de comunicarnos/relacionarnos en la actualidad. Puede sonar algo cliché, pero en un panorama donde un individuo se siente obligado a exponerse continuamente en las redes sociales desaparece la intimidad, y cuando esto ocurre se está alimentando una visión unidireccional donde se premia el hecho de compartirlo todo; el hecho de pasar desapercibido te convierte, en cierto sentido, en un fantasma, en un ser que no expresa sus emociones. La necesidad de expresarnos constantemente a través de Internet convierte lo personal, la intimidad, lo silencioso y el comportamiento introvertido en sinónimos de «no tener vida».

Es más que obvio que no estoy condenando en ningún momento ni Internet ni las redes sociales, pero resulta evidente que contribuyen a crear una visión falsa y poco realista de lo que es la vida de una persona, mientras que otras formas de llevar una vida con normalidad nos acaban resultando completamente anormales. Predicarlo todo constante y pasionalmente parece ser la única forma de vivir una vida plena.

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, por ejemplo, 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. Esta visión 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. Por ejemplo, las acciones terroristas nos parecen, razonablemente, actos de barbarie basados en fundamentalismos religiosos, mientras que desde la perspectiva del terrorista se trata de un acto movido por una ferviente fe y una pasión extrema.

Una obra de Mohamedi silenciosa y contenida puede albergar una

intensidad emocional sobrecogedora, una obra de Koons puede ser más profunda de lo que aparenta a primera vista, una persona introvertida y taciturna puede vivir pasionalmente sin problema alguno, y un terrorista puede llevar a cabo actos atroces movido por una vehemente pasión o por motivos irracionalmente profundos. Ya sea refiriéndonos a una persona, a una obra de arte o a un producto cultural, hay algo que estamos haciendo mal. Tenemos que pararnos a pensar, a reflexionar y a observar el abanico de estados emocionales que tenemos ante nosotros; a no darle tanta importancia a todos esos elementos adicionales, como las bandas sonoras incesantes, que sólo sirven para ofrecernos una visión artificial de la cruda realidad. No se trata de un ejercicio de observación externa exclusivamente, también requiere una visión introspectiva. Ha llegado el momento de profundizar –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. Un terreno fascinante para iniciarse en este nuevo comportamiento es el que aquí nos concierne, el del arte contemporáneo, que nos demuestra que lo intenso es capaz de refugiarse en lugares que nos resultan completamente desconocidos. Aunque todo esto ya lo dijo en su día el artista francés Robert Filliou, de una forma peculiar e incluso algo críptica: «el arte es lo que hace la vida más interesante que el arte».

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.
- MOHAMED, Nasreen: *Nasreen in Retrospect*, Bombay: Ashraf Mohamedi Trust, 1995.
- VVAA: *Fluxus escrito: actos textuales antes y después de Fluxus*, Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019.
- 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.