

A FLOR DE PIEL

**La pintura está a flor de lienzo,
la vida solamente a flor de piel .**
Eugène Fromentin: “Los maestros
de antaño”.

Una elipse perfecta flota en medio del espacio expositivo. Está mantenida por pedúnculos que toman apoyo en las paredes, o ¿quizás sea esta estructura quien sujete los muros? En todo caso irradia de ella una extraña fascinación (1) que, como bien explica Pascal Quignard, “*constrñe a quien la ve a no poder despegar su mirada. Está inmovilizado, sin voluntad, espantado*”. Podría tratarse de una gigantesca araña mutante o, quizás, simplemente de su tela siempre al acecho. Para tener acceso a la exposición hay que penetrar en esta obra y para ello plegar el espinazo significando así, si no una especie de sumisión, al menos el acuerdo de aceptar las reglas del juego. Un juego que conlleva sus riesgos pues Sandra Riche guarda más de una carta en su manga.

Esta araña, aunque pueda revelarse tan onírica como la *Maman* de Louise Bourgeois que monta guardia hoy día ante la entrada del Guggenheim de Bilbao, no tiene sin embargo ese lado amenazador (2). No estamos frente a un simple trabajo plástico, ni siquiera ante una obra que busca excitar nuestra mirada, sino más bien ante una inquietante interiorización psíquica que desborda el campo plástico para conducirnos hacia un confuso vértigo, al borde de nuestros abismos personales. Para despertar en nosotros esas ráfagas emocionales, Sandra Riche se sirve de dos subterfugios reunidos en un mismo objeto. Su obra está conformada por 52 pantys cosidos unos a otros y tensados entre las paredes de la sala.

Ya en 1878 el pintor simbolista Max Klinger (3) suscitó controversias con la presentación en Berlín de su ciclo de grabados “*Paraphrase Ueber Den Fund Eines Hansschuhes*”(4), ensueño dramático en el que trabajó durante veinte años tras haber hallado, en la pista de patinaje de la Berliner Hasenheide, el guante perdido por una elegante brasileña. Las prendas que han estado en contacto con el cuerpo de una desconocida están cargadas de un sentido fetichista pues desafían lo prohibido, buscando la intimidad de una persona que no nos es cercana, mediante la evocación de nuestros sentidos: colores y texturas de los materiales u olores corporales. Si un dibujo de corte clasicista es capaz de suscitar tales fantasías sexuales, ¿qué no podrá provocar esta enorme araña negra formada con pantys?

Pues he aquí la segunda trampa que nos tiende Sandra Riche. El panty, icono de la moda tras la aparición de la minifalda (5) en los años 60, con su aperiencia de “segunda piel” y su cualidad de ser agradable al tacto, se ha convertido en uno de los objetos privilegiados de los diversos aspectos del fetichismo sexual. Los pantys, sobre todo los de elastán negro, pueden

(1) Los romanos llamaban *fascinus* aquello que los griegos denominaban *phallus*. Ver Pascal Quignard: “*Le sexe et l’effroi*” Gallimard, Paris, 1994.

(2) Louise Bourgeois, como los pueblos primitivos, veía en la araña un símbolo protector, laborioso y fecundo, como el recuerdo que guardaba de su madre, pero la monumentalidad de sus *Spiders* termina intimidándonos e incluso llega a amedrentarnos.

(3) Klinger deja entrever en sus imágenes femeninas el miedo a las “madres malas” lo que le acerca al miedo de los arcnófobos.

(4) El tema del guante como vector amoroso, que también utiliza Sandra Riche, se encuentra ya en el siglo XII en la obra de Andreas Capellanus “*De amore et de amoris remedio*”. Ver Renate Berger: “*Zweite Haut- zu Max Klingers Paraphrase Ueber Den Fund Eines Handschuhes*”, in “*Frauen. Bilder. Männer. Mythen*”. Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1987, páginas 115-147

(5) Considero aquí los pantys como ropa interior de uso exclusivamente femenino aunque los soldados americanos en Irak los usen para protegerse de las pulgas de arena.

provocar una fuerte excitación erótica a su vista, su evocación o a su contacto.

El objeto encontrado, evocador, y el erotismo. Estos son los dos triunfos con los que Sandra Riche juega con forma y materia para hacer aflorar en nosotros momentos y sensaciones ya vividos, o quizás solamente soñados, y a la manera de Baudelaire (6) se propone intensificar nuestra percepción apelando a todos nuestros sentidos para liberarnos de la tiranía oiocéntrica que privilegia la imagen sobre el objeto (7). Cómo no pensar, ante estos pantys que nos rodean, en “*Ese oscuro objeto del deseo*” (8) y en la ropa interior de Conchita que, de objeto erótico, se transforma en cinturón de castidad, imposible de desanudar, simbolizando así la frustración del amor no compartido. Cómo no hacerlo cuando Sandra Riche, mediante esos pantys aracnoides, consigue hacer nacer en nosotros una sabia mezcla de nuestros deseos y nuestros miedos, alineándose así con Pascal Quignard, quien en la palabra *deseo* –del latín *desiderium*– ve la caída de un astro *-sidus-* en la noche: el deseo es el desastre (9).

El título de la obra, *Flor de piel*, nos entreabre finalmente puertas secretas que nos conducen hasta la diosa zapoteca Coyolxauhqui, cuya vestimenta está confeccionada con la piel de sus víctimas desolladas, simbolizando el cambio de la naturaleza con la llegada de la primavera, al mismo tiempo que la fecundidad. Siendo la muerte necesaria para todo renacimiento.

En *El bosque mágico con luciérnagas* o en *Addicted* continúa jugando con la carga erótica de los pantys, pero no debemos perder de vista que esa luminescencia dispersa es una trampa que, después de un breve acoplamiento, nos conduce a la muerte. Del mismo modo, ese avatar de “bomba de felicidad” que representa *Addicted*, nos conduce, al hilo de sus pezones, a la adicción, al esclavaje. En *Inmóvil*, las medias colgadas de una percha, que evocan un cuerpo femenino, son, al mismo tiempo, el arnés que, con sus pesados rollos de alambre de espino –lastre de impotencia y dolor– inmovilizará a la mujer que lo endose. Sandra Riche sigue siendo fiel a sí misma, nos abre siempre al mismo tiempo las puertas del deseo y de su corolario, el dolor. Encontramos la misma carga vindicativa en *Una historia como usted quiera* en la que recorta ropa interior femenina en una estera (10) de coco y la acompaña de una escoba en la que una peluca hace las veces de cepillo. En estas dos últimas obras la tensión entre los materiales –pantys vs. alambre de espino, aspérrima naturaleza de la fibra de cocotero contra sedoso aspecto de los cabellos– refuerza la denuncia.

Sandra Riche se ha interesado igualmente por ciertos símbolos y mitos fundadores, tales que el peine y los cabellos, que tienen una dimensión universal. Su *Lorelei*, cuyos cabellos de oro suscitan el deseo que nos hará caer en las redes de la muerte, en una ilustración paradigmática de la relación entre *eros* y *thanatos*, mantiene un diálogo, desde sus rocas de Sankt Goarshausen, con sus hermanas la diosa vasca Mari o la Xtabay de la mitología maya. Las tres son asociadas a las piedras, a las aguas y al árbol, trinidad primigenia. Para Mircea Eliade la piedra representa la indestructibilidad; las aguas, la purificación y el árbol, con su regeneración periódica, el orden sagrado de la vida.

Estas figuras míticas, contrariamente a las creencias cristianas en las que Dios y el mal son presentados de manera discontinua y opuesta, tienen una dualidad ética en la que bondad y maldad se fusionan en un *continuum*.

(6) *Encanto profundo, mágico, del que nos embriaga / en el presente el pasado restaurado, / así amante de un cuerpo adorado / del recuerdo recogió la flor exquisita (...) y de su ropa, terciopelo o muselina, completamente impregnada de su juventud pura, / se desprendía un perfume de piel.* Charles Baudelaire: “*Les Fleurs du mal*”, *Spleen e Ideal*, XXXVIII-II.

(7) La leyenda de Pigmalión describe el tránsito de lo óptico a lo háptico, el pasaje artístico del ver al tocar, con lo que este último supone de vivir la obra de arte como un simulacro. Ver Victor I. Stoichita: “*Simulacros. El efecto Pigmalión: De Ovidio a Hitchcock*”. Ediciones Siruela, Madrid, 2006. Ver también César Delgado González: “*De lo óptico a lo háptico*”, en “Enrique Pajón, educador de sentimientos”, bajo la coordinación de Fernanda Santiago Bolaños. Editorial Linteo, Ourense, 2000.

(8) Adaptación del libro de Pierre Louÿs: “*La mujer y el pelele*”. Ed. Cátedra, Madrid, 2005.

(9) Pascal quignard: Op. cit.

(10) En francés la palabra “*paillason*”, aplicada a una mujer, tiene una acepción peyorativa. Acompañada la estera de la fregona, la obra habría podido llamarse “*putas y sumisas,... como usted quiera*”.

Los *instrumentos mudos*, cepillos de pelo (11) en tejido, con sus largas franjas a manera de cabellos y las cajas *Medusa* y *Pandora* forman parte de este mismo ciclo. El hermoso pelo de la mítica gorgona hizo nacer la envidia en Afrodita, quien transformó sus cabellos en serpientes, lo que no impidió a Pablo Neruda enamorarse perdidamente de ella (12). La *Pandora* de Sandra Riche tiene una larga cola de tejido negro y un cepillo del mismo color cuyos dientes son espinas de rosal, emparentándose así con la diosa Xtabay que posee un peine dentado tallado en la madera de un árbol sagrado.

Cuando Sandra Riche aborda esos mitos, como cuando se acerca a los cuentos infantiles – *Cenicienta no volverá*, ¿cómo pudiera hacerlo cuando su zapato es de papel de lija?; *La bella durmiente no quería levantarse*, magnífica instalación presidida por la tensión entre un viejo somier metálico, en movimiento dinámico, y la verticalidad de un bosque de lianas de blancas plumas; o una jaula para pájaros repleta de leotardos infantiles de color rojo, de los que sale un cable que traza la palabra *Es Navidad*- no los traduce para nosotros en modo narrativo, sino que procura más bien hacer de sus obras un medio de conocimiento de la realidad profunda de esos mitos, acercándose así de la *Effect's Theory* de E. A. Poe y del surrealismo. Esa función del arte como medio de conocimiento que, según el filósofo del arte Ernesto Grassi consiste en “*escapar de las interpretaciones y significaciones posibles, o más bien no obligatorias, de la realidad para aferrarse al fin a la realidad en sí misma, participar de ella y así liberarse de cualquier tipo de esteticismo*” (13).

Sandra Riche utiliza también frecuentemente los temas de la caja y el cojín, verdaderos compendios de erotismo poético aderezados de mordaz ironía. La caja nos hace evocar la idea del regalo, o despierta nuestra memoria íntima –cajas en las que se van depositando los aluviones de nuestra vida-, pero estas cajas son más bien cajas sorpresa. El humor chirriante se manifiesta una vez más en *I put my whole heart into it, but that wasn't enough for you*, caja de regalo llena... de carbón vegetal. *Medusa* es una especie de joyero o casete para maquillaje, recubierto de piel de serpiente y relleno de tejido negro. Al abrirla, el rojo del lápiz de labios fundido, extendido entre los pliegues del tejido, forma en el cristal interno de la tapa la imagen especular de un sexo femenino. El *Retrato en una caja* es una afirmación de identidad sexual comparable, incluso en su resolución visual, a la negación de dicha identidad que Marcel Duchamp nos dejara en su *Pareja de delantales* (14).

Un espíritu similar transmite *El lecho de la sirena* en la que una caracola marina resalta, con su color rosa nacarado, del fondo negro de un cojín, recordándonos la *Jungfrau* de Joseph Beuys. Pero los cojines pueden convertirse, en manos de Sandra Riche, en un ejercicio lúdico como en su *Rébus* (jeroglífico) en el que sirven de soporte a elementos recurrentes en su vocabulario creativo, como el cabello, el papel de lija, los tornillos o los fósforos. Estos últimos son, por otro lado, los protagonistas de *Dios mío, tengo el culo en fuego*. Más allá del juego, este bosque calcinado formado por los fósforos ya quemados, transmite la tristeza subsiguiente al acto amoroso.

En los materiales utilizados por Sandra Riche encontramos ecos del fetichismo de Courbet por las plumas, las cabelleras y las pilosidades vellosas, pero ella los utiliza en la profundidad de un espacio tridimensional, lo que, aún aparentadas a la categoría courbetiana “lo que mis ojos

(11) Según Corinne Morel “*Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*”. Ed. De l'Archipel, Paris, 2005, “*el peine es un valor sagrado, un punto entre cielo y tierra. Sus púas son la imagen de los rayos del sol que centralizan la energía psíquica y espiritual. Por ello la cabellera es considerada universalmente como una reserva de energía. Son un signo de virilidad en el hombre y en la mujer significan la seducción y la gracia*”.

(12) Neruda invoca a Medusa con estas palabras: “*...Mi corazón conoce las puertas de tu cabellera /cuando te pierdes entre tu propio pelo. / No me olvidéis, recuerda que te amo / no me dejes partir, perdido, sin tu cabellera*”.

(13) Ernesto Grassi: “*Der Kampf gegen das Ästhetische*”, in “*Die Neue Rundschau*” 72/1971, p. 890.

(14) La transexualidad en la obra de Duchamp –su juego sobre el travestimiento se encarna sobre todo en Rose Sélavy- es una especie de experiencia ontológica algo inocente de un mundo ideal en el que es abolida la diferenciación sexual.

ven”, les confiere un plus de visibilidad que hace vacilar al realismo para aventurarse en lo que Duchamp llamó “*meta-realismo*” (15). Los pantys, los tejidos, el látex, y también el cabello y las plumas, son paráfrasis de la piel. La piel es uno de nuestros órganos más importantes, y ello no sólo si nos atenemos a su superficie. La piel nos con-forma, es nuestra envoltura protectora, y al mismo tiempo nos separa del “otro”. Pero es también el “interfaz” (16) a través del cual percibimos el mundo exterior, razón por la cual, en el lenguaje popular, podemos estar “bien” o “mal en nuestro pellejo” y si a una persona se le “quita el pellejo”, se le está quitando la vida. Los materiales de Sandra Riche nos hablan de la piel y, como ella, son frágiles y elásticos a la vez, inquietantes y eróticos al mismo tiempo.

¿Materiales femeninos? Sandra Riche no habla en nombre de las mujeres como, por ejemplo, Hanna Wilke, pero siendo mujer utiliza estos materiales cargados de sensualidad para submergirnos en la ambigüedad y la inquietud, en la emoción y la decepción. No da respuestas, hace que nazcan preguntas. Para ello no duda en apoyarse en el lenguaje –los títulos de sus obras no tienen parangón-- siguiendo así los criterios de Roland Barthes, para quien “*el lenguaje es una piel: frotó mi lenguaje con tra el otro*” (17). Alía, en suma, erotismo y humor, características constitutivas del ser humano.

Siguiendo este espíritu, quisiera hacer algunas consideraciones sobre sus objetos en látex. Artistas como Duane Hanson, Robert Wilson o Georges Segal experimentaron ya con todas las modalidades imaginables de moldeado, suscitando el desdén de Derrida, pues para él esas obras no eran sino “imágenes fantasmas” (Trugbild) e “ilusiones” (Blendwerk), puesto que con ellas “*ya no hay realidad, no hay imagen originaria, pues toda la representación está basada en una simulación total*” (18). Para Andreas Köstler en eso radica precisamente el interés de estas obras: “*Las categorías arte, copia y realidad entran en confusión y es precisamente por el abandono de la mimesis como, paradójicamente, va aparecer la claridad y adquirir así la obra un status propio*” (19). Stefan Römer abunda también en este sentido y considera que las categorías “original” y “copia”, “ser” y “parecer” han quedado obsoletas y los *simulacra* deben ser percibidos como una categoría en sí, con pleno derecho (20). Esta diferencia es muy bien explicada por Nelson Goodman en su libro “*Sprachen der Kunst*” (21) en el que demuestra que el parecido no es condición suficiente ni necesaria para la representación. Dos hermanos gemelos se parecen, pero decir que uno representa al otro es evidentemente absurdo. El objeto y su molde son, pues, disjuntos. Sandra Riche va a servirse de ese parecido para hacernos entrar en un mundo en el que las apariencias engañan, en el que los objetos se rebelan y, escapando a su familiaridad cotidiana, nos arrastran en un juego que hace nacer en nosotros emociones, pero también dudas y temores. Estas improntas nos hunden en la ambigüedad para mejor cuestionarnos sobre la identidad y la relación al otro.

Me gustaría abordar aquí uno de los relatos fundadores tanto del arte como de nuestra civilización, el mito del escultor Pígmaloón perdidamente enamorado de su obra, a la cual los dioses magnánimos (?) insuflan vida, realizando así el primer *simulacro* de la cultura occidental. Su particularidad, si lo comparamos a otros mitos fundadores, reside en el hecho de que la obra no imita nada ni a nadie. Es el fruto de la imaginación del propio Pígmaloón. Un fantasma, un *simulacro*. Es el triunfo de la ilusión estética, el relato del desbordamiento y

(15) En una carta a Louise y Walter Arensburg con fecha 22 de julio de 1951. Ver Francis M. Naumann y Hector Obalk Ludion: “Affectionately, Marcel”, Ludion Press, Ghent-Amsterdam, 2000, pp. 302-303. Ver también Victor Stoichita: “*Das selbstbewußte Bild- Ursprung der Metamalerei*”, Wilhelm Fink Verlag, München, 1998.

(16) El crítico de arte franco-alemán Jens Hauser desarrolla este concepto trabajando en exposiciones cuyo eje es el paradigma de “la piel en tanto que interfaz tecnológico”. Antonin Artaud iba aún más lejos cuando afirmaba en “El teatro y su doble” que “*será a través la piel como haremos entrar la metafísica en los espíritus*”.

(17) Roland Barthes: “*Fragments d'un discours amoureux*”, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

(18) Jean Baudrillard: “*Die Präzision der Simulacra*” in “*Die Agonie des Realen*”, Merve Verlag, Berlin, 1978.

(19) Andreas Köstler: “*Simulacra: die Abgussammlung ein Einführung in die Kunstwissenschaft*”. Reimer, Berlin, 2005, pp.61-71.

(20) Stefan Römer: “*Künstlerische Strategie des Fake. Kritik von Original und Fälschung*”, DuMont Verlag, Köln, 2001.

(21) Nelson Goodman: “*Sprache der Kunst*”, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998.

la difuminación de los límites entre imagen y realidad, una parábola de la transgresión de la representación en tanto que puesta entre paréntesis de la mimesis y desvío del deseo (22).

De esto es de lo que Sandra Riche nos habla cuando confronta objetos cotidianos con sus improntas de látex sin por ello ofrecernos una noción limitada a la retórica de lo falso. Siempre con humor, estas obras que tienen el moldeado y la impronta como protagonistas, o más exactamente, como vocabulario narrativo, nos llevan a un inseguro terreno de arenas movedizas. *Tenía a menudo ganas de vomitar, cuando miraba a sus semejantes* nos muestra la cubierta en látex de un rallador de queso con aparentes problemas existenciales frente a sus congéneres de metal. En *Tuvo que constatar que ella aún le subía a la cabeza* se confrontan el pellejo en látex -muy retorcido- de una vieja batidora manual, el de un martillo y unas varillas de cocina recubiertas del mismo material. *Tenía siempre migraña después del amor* despliega ante nosotros la rueda de un hamster, una batidora manual recubierta de látex y la cubierta de un cable eléctrico realizada igualmente en látex. Finalmente, en *Él ha amado demasiado* un cepillo desgredado cuelga, extenuado, entre las improntas en látex de diversos utensilios de cocina.

Si, en tanto que categoría, estas improntas son una cosa distinta a su modelo, una *imago disimilis*, contienen sin embargo algo de su historia pues, para decirlo con las palabras del cantante Yves Simon, “*cada día nos vamos de nosotros mismos. Trozos de piel, provincias de nuestra memoria, se retiran*” (23) y, si creemos a Jean Giraudoux, “*érase una vez una pobre serpiente que coleccionaba todas sus pieles. Era el hombre*” (24). Esta muda es, en sentido lacaniano, nuestra imagen especular, nuestra imagen reflejada pero también un poco “otra” y proyectamos sobre el mundo esta imagen cuyo poder de captación (25) es enorme. Sandra Riche la utiliza para conducirnos, una vez más, al territorio de la duda (¿y si la palabra germana *Zweifel* no fuera otra cosa que no saber decidir cuál de las dos pieles hacer suya?). La artista se une así a Heráclito, quien respondió a los discípulos de Parménides: “*Estí kai ouk estí*”, es decir “*To be and not to be*” (26).

Este estado, o más bien circunstancia, de la subjetivación despersonalizante, entrevista ya por Arthur Rimbaud –“*Yo es otro*”- y Fernando Pessoa –“*siempre me han creído idéntico a mí mismo*”- nos lo explica Jean-Luc Nancy en “*El intruso*”: “*El yo más absolutamente propio se aleja a una distancia infinita (¿dónde pasa?, ¿a qué punto de huida desde el cual proferir aún que esto sería mi cuerpo?) y se hunde en una intimidad más profunda que cualquier interioridad*” y, acercándose a la fenomenología de Merleau-Ponty, continúa: “*El intruso no es otro sino yo mismo y el hombre mismo. No es otro sino el mismo que no cesa de alterarse, a la vez afilado y exhausto, desnudado y sobreequipado, intruso en el mundo tanto como en sí mismo, inquietante empuje de lo extranjero, conatus de una infinitud excreciente*” (27). El intruso, con su eterno retorno, es nuestro *conatus*: es, para hablar como Baruch Spinoza, lo que persevera en nuestro ser, y debemos perseverar con él. Las identidades se turban, las delimitaciones se desplazan, las fronteras se enredan, los cuerpos mutan.

(22) Ver Victor I. Stoichita: “*Simulacros. El efecto Pígalión: De Ovidio a Hitchcock*” Siruela, Madrid, 2005.

Para Georges Bataille el erotismo es la promesa de la coincidencia, imposible si no es carnalmente, entre esos dos mundos que constituyen dos personas distintas (ver también “*El banquete*” de Platón y el discurso que pone en boca de Aristófanes).

(23) Entrevista con Yves Simon en el diario “*Libération*” del 12 de Febrero del 2000.

(24) Jean Giraudoux: “*Sodome et Gomorrhe*”, Grasset, Paris, 1947.

(25) El concepto de “*captación*” es utilizado por Lacan con el doble sentido que posee en la lengua francesa. Por un lado es lo que descubrimos e incorporamos a nuestro universo cognitivo; por otro, el hecho de quedarnos cautivos de esa imagen especular.

(26) Jorge Semprún cuenta en su “*Autobiographie de Federico Sánchez*”, Seuil, Paris, 1978, que André Breton le enseñó, en aquellos años en los que el surrealismo estaba pasado de moda y triunfaba el existencialismo, la enseña luminosa intermitente de la discoteca “*L'Être*” (“*El Ser*”), que se veía desde su balcón de la Place Blanche. Cuando se apagaba, surgía la nada y viceversa: el ser y la nada sartrianos como hacía observar Breton, no sin melancólica ironía.

(27) Jean-Luc Nancy: “*L'intrus*”, Éditions Galilée, Paris, 2000, pp. 42 y 45.

Esta querencia de Sandra Riche por la técnica de la impronta, como por las identidades turbias y turbadoras, aleja su obra de la de Eva Hesse, con quien guarda empero puntos de roce, si no de fricción (28). Aunque Hesse, en su meteórica trayectoria artística se inclinara por adoptar elementos formales del minimalismo, tales que la repetición, para reflexionar sur la identidad.

Su aproximación al erotismo es también diferente. En la obra de Hesse encontramos referencias eróticas directas, brutales incluso. Sus burlas pueden llegar a ser cómicamente obscenas, como esos salchichones negros que cuelgan de una mata de cuerdas o los cilindros en fibra de vidrio cayéndose. Incluso cuando su mirada se vuelve abstracta, su trabajo hace referencia a funciones corporales. En la obra de Sandra Riche el erotismo está latente y, al mismo tiempo, a flor de piel. Surge de los materiales que emplea, de los moldeados que desnudan los objetos. Hace referencia a la fábula del califa que cita Marc Le Bot (29). En este cuento árabe, el monarca ordena a una bailarina despojarse poco a poco de sus velos mientras ejecuta su danza. Deseando poder verla aún más desnuda, ordena que le arranquen la piel. ¿Cómo no pensar en los objetos de látex de Sandra Riche? Si puedo permitirme echar mano de la mitología griega, aunque hoy en día no tenga mucho auge, diría que el trabajo de Eva Hesse se sitúa a la sombra de Priapo, mientras que Sandra Riche está bajo la influencia del mito de la Medusa. Sigue el consejo que Atenea dio a Perseo: no mirar el rostro de la Gorgona de frente, sino solamente su imagen reflejada.

Sus moldeados en látex de objetos anodinos son inquietantes, no únicamente por su carácter *per se* indefinible (30), sino porque nos transportan al cuento del califa árabe o a versiones más recientes, pero igualmente horripilantes, como la de Ilse Koch, *la bruja de Buchenwald*, o la de Ed Gein. La mujer del comandante del campo nazi fue acusada (31) de confeccionar pantallas de lámparas, encuadernaciones de libros y álbumes fotográficos, et incluso guantes, con la piel de presos que lucían hermosos tatuajes. Cuando arrestaron al necrófilo y asesino en serie conocido como *el carnicero de Plainfield*, encontraron en su granja, además de quince cadáveres que había desenterrado y mutilado, cortinas, guantes y otros objetos hechos con piel humana.

El cuento oriental no dice si el califa continuó, arrancando músculos y entrañas, para tratar de acceder a la desnudez más íntima de la bailarina. Sandra Riche se para también en la piel, pero sus objetos cotidianos nos hablan de Ilse Koch y de Ed Gein; de la violación más profunda, la apropiación del cuerpo de otro para su propio placer, placer estético en estos casos.

Es muy probable que el califa no pudiera resistir a la atracción atávica de la carne abierta en canal. La atracción, a menudo mórbida, por la carne humana constituye todo un capítulo de la historia del arte y el mismo Hegel estudió el tema del color de la carne en la pintura. Rembrandt y Soutine, pero también el Lovis Corinth de *Schlachtstube* y numerosas obras de Bacon sucumbieron a esta fascinación por la carne expuesta. Este último dijo incluso:

(28) Los puntos de encuentro entre ambas artistas son numerosos, y no sólo visualmente. Tienen el mismo humor al límite del surrealismo, una fuerza háptica semejante en su obra, la transformación de la naturaleza de los objetos (*Verfremdung*), la atracción por los contrarios, etc.
(29) Marc Le Bot: *“La Folie du Calife”*, P.O.L., Paris, 2001, p.7 ¿Qué hizo de su trofeo? No lo sabemos, pero es posible que lo guardara, como en el caso del almirante Bragadino, desollado por los turcos, y cuya piel recuperada se guarda, cuidadosamente doblada en la iglesia veneciana de San Zanipolo.

(30) Hemos visto que la naturaleza indefinible de los *simulacra* instabiliza por su indefinición misma. Además, la textura del látex, tan semejante a la de la piel, y que por ello vehicula una fuerte carga erótica, refuerza el horror al que el recuerdo de Ilse Koch et Ed Gein nos somete. Los objetos en piel de cabra o de serpiente de la artista judía Marlies Poss no tienen esa fuerza de evocación, incluso si por su textura están más cercanos a la piel humana curtida.

(31) Aunque *“Der Spiegel”* (nº27, 1950) p.14 bajo el título *“Lady mit Lampenschirm”* da una relación de testigos de los hechos, el tribunal no pudo probarlos. Es posible que su vida libertina, su pelirroja cabellera de fuego y sus ojos verdes hayan contribuido a hacer de ella la figura paradigmática del horror nazi, añadiéndole el apodo de “bruja”. Las mujeres de los SS la miraban con odio y los niños le cantaban: *“Ilse-Bilse, keiner willse, kam der Koch und nahmse doch”*, según *“Der Spiegel”* p.8 *“Da kam der Koch, durch den Tunnel”*.

“Finalmente nosotros somos también carne, cadáver potencial. Cuando entro en una carnicería, siempre me sorprende con el pensamiento de que no sea yo quien cuelgue del gancho en lugar de un animal” (32). Alfred Hrdlicka con su *Plotzenseer Totentanz* no nos dice otra cosa. Esas imágenes pueden resultar repulsivas, incluso repugnantes (33), pero su estética horrible es el horror de la verdad. El artista quisiera acceder a todos los dominios de la sensibilidad, incluso a aquellos que teme, y se entrega a esos temas sin condición. Aquí caemos de pleno en manos del filósofo de Königsberg, y discípulo de Hegel, Johann Carl Friedrich Rosenkranz (34) quien, con su “*Ästhetik des Häßlichen*” (35), intentó integrar esta atracción por la fealdad en la historia del arte, aunque confundiendo, una vez más –y a mi juicio este error es ya difícil, sino imposible, erradicarlo- *aísthesis*, la percepción, y *kallistik*, la enseñanza de la belleza. De lo alto de sus certezas religiosas, Rosenkranz escribe: “*El infierno no es simplemente un asunto ético-religioso, lo es también estético*” (36). Para él está claro: el infierno es la realidad que nos rodea y en las obras artísticas la fealdad es su imagen.

Volviendo al mito de Medusa, podríamos decir que su cabeza, engarzada en la coraza de Perseo, como obra de arte portadora de muerte es de un horror inigualable, pero al servicio de una buena causa. Adorno comparte este punto de vista cuando considera que la fealdad sirve para denunciar una realidad injusta: “*El arte debe apropiarse lo proscrito por feo, (...) para, mediante la fealdad, denunciar al mundo y las imágenes producidas y reproducidas según su imagen*” (37). Pero sería absurdo convertir la fealdad en la piedra filosofal del mundo del arte. Aunque existen imágenes feas de una fuerza fascinante, esta fuerza no puede ser medida por sí misma. Sino únicamente por las reacciones de aversión que suscitan en los espectadores. Aquello que Arthur C. Danto incluye bajo el concepto “*disturbation*”: *imágenes a través de las cuales se pone en marcha un estremecimiento existencial*” (38). El concepto contiene las connotaciones del inglés “*disturbance*”, inquietud, turbación. Para Danto las imágenes deben agredir a la vida, quebrantar nuestras certezas, a riesgo de inocularnos el miedo (39), porque el miedo, como afirma Žižek, es la única pasión que “*caracteriza nuestro acercamiento a la realidad, y nos garantiza el acceso a ella*” (40).

Las imágenes de Sandra Riche comparten esta concepción del arte. Utiliza lo que el filósofo Michael Pauen llama “*estrategias aversivas*” (41) para atraernos al borde de nuestros propios abismos interiores y dejarnos solos ante el vértigo. Un vértigo confuso, ráfagas emocionales que se desplazan y nos desplazan. Un vértigo que, como lo explica Milan Kundera, no coincide del todo con el miedo a la caída: “*La profundidad que se abre ante nosotros nos atrae, nos seduce, despierta en nosotros el deseo de caer, deseo contra el cual nos defendemos, espantados*”. Con ello su trabajo se aleja de los caminos sociales, utilitaristas, que Adorno había trazado para el arte. Como Deleuze, Sandra Riche piensa que su trabajo debe concentrarse en la creación de agregados sensibles (42), pues lo propio del arte, su objetivo, “*es la tentativa de hacer visibles fuerzas que no lo son*” (43).

(32) David Sylvester: “*Gespräche mit Francis Bacon*”, Prestel Verlag, München, 1982, p. 46.

(33) Aquí quisiera hacer la diferencia entre las imágenes medusianas que provocan irritación y las priapicas que suscitan repugnancia en el público, lo que provocó, por ejemplo, la intervención del Fiscal General de Berlín en la exposición de Baselitz en esta ciudad en 1963.

(34) El bien llamado, aunque supo hacer gala de humor con su hegeliana “Asociación de los huevos aún no puestos”, tenía una visión del mundo dominada por la teología.

(35) Karl Rosenkranz: “*Ästhetik des Häßlichen*”, reimpresión de la edición original de Königsberg de 1853. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973.

(36) Karl Rosenkranz en una carta enviada a Karl Varnhagen von Ense.

(37) Theodor Adorno: “*Ästhetische Theorie*”, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, p.78.

(38) Arthur C. Danto: “*Die Philosophische Entwürdigung der Kunst*”, W. Fink Verlag, München, 1993, Capítulo VI, p. 149.

(39) Arthur C. Danto: “*Das Fortleben der Kunst*”, W. Fink Verlag, München, 2000.

(40) Slavoj Žižek: “*Parallaxe*”, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006.

(41) Michael Pauen: “*Die Ästhetik des Häßlichen*”, en la revista “*Information-Philosophie*”. Claudia Moser Verlag, Lörrach, Septiembre 2004. Pauen cita, entre otras estrategias aversivas, el odio, el asco, el horror y el espanto suscitados en el espectador.

(42) Gilles Deleuze: “*Pourparlers 1972-1990*”, Éditions du Minuit, Paris, 1990, p. 168.

(43) Gilles Deleuze: “*Francis Bacon. Logique de la sensation*”, Éditions de la Différence, Paris, 1981, p. 39.

La loca apuesta de Sandra Riche de hacer sentir, ver y tocar lo que precisamente es difícil sentir, ver y tocar: la intangibilidad del pensamiento en sí mismo, el sentido del sentido; su ansiedad por releer esos objetos que nos rodean y que creemos conocer, la empujan a querer re-presentarlo todo. Los intersticios de la obra, los eslabones perdidos, hacen crecer la inquietud que surge cuando la serie inconclusa revela las fisuras que se instalan entre los diferentes objetos, entre imagen e imagen, entre visión y visión. Son, para emplear el concepto de Deleuze, “zonas de indiscernibilidad”⁽⁴⁴⁾. Según el filósofo, “sólo la vida crea tales zonas donde se arremolinan los seres vivos, y sólo el arte es capaz de llegar a ellas y penetrarlas en su empresa de co-creación, pues el arte, a su vez, vive de esas zonas de indeterminación”⁽⁴⁵⁾.

La propia naturaleza de los materiales empleados, ante todos el látex, su material fetiche, es frágil. Se trata de un material delicado, efímero, con cierta tendencia a secarse y a fisurarse con el curso del tiempo. Sandra Riche como Eva Hesse, pionera en el uso de este material, es muy consciente de su índole perecedera pero, para ellas, “se trata de un atributo, totalmente al servicio del proceso, un momento en el tiempo, no concebido para durar”⁽⁴⁶⁾. Como dijo Eva Hesse: “Desconozco la vida de mi soporte, pero debo utilizar el látex, para mí es mucho más importante. La vida no dura, el arte no dura”⁽⁴⁷⁾. A través de esta apuesta por un material frágil, se introduce en la reflexión artística de Sandra Riche la problemática del tiempo. Refrendando su elección, me gustaría recordar que la piel es una cobertura sobre la cual el lento discurrir del tiempo labra sus surcos, como sobre un mapa de geografía humana.

Esta problemática del tiempo volvemos a encontrarla en su instalación *Ich warte auf dich (Te espero)*, realizada en 2005 en la prisión abandonada de Erfurt, en Turingia. En el pasado reciente numerosas instalaciones se han interesado por el tema de la reclusión o el sistema carceral. Citaré por memoria los trabajos del cubano-americano Félix González-Torres o el de la libanesa Mona Hatoum, que utilizó para su instalación “No Exit” las puertas reales de las celdas de la prisión local. El trauma de Guantánamo hizo que se multiplicasen. El cubano Hugo Orlandini presentó en la manifestación artística BAC!06 una réplica exacta de una de las jaulas de aquel campo de alta seguridad. Gregor Schneider ha reconstruido, en el K21 de Düsseldorf, y bajo el título “Weiße Folter”, celdas de un blanco inmaculado, aséptico, un blanco maligno que despierta en los espectadores sus miedos primigenios. No da a ver la vida en Guantánamo ni la “tortura blanca” del título, pero somos conscientes de su existencia.

En la instalación de Sandra Riche nos encontramos ante una celda vacía, con una luz rasante. Raros indicios nos vuelven presente este prisionero ausente que se debate entre las dos nociones deleuzianas del tiempo: *Chronos*, el “presente vivo”⁽⁴⁸⁾ y *Aiôn*, el pasado y el futuro que no tienen presente⁽⁴⁹⁾. Su vida se confunde con estas paredes cuya piel escrita se desprende, al igual que se desolla su tiempo: “ich warte auf dich” –“te espero”-, podemos leer en ellas. Pero, ¿cuál es el tiempo de la espera? El humorista Karl Valentín lo explicaba así: “Al principio esperaba lentamente; después, cada vez más rápidamente”. Le han confiscado, como diría Heidegger⁽⁵⁰⁾, su *tiempo propio*, el que constituye su existencia, dejándole sólo

(44) Se trata de zonas de recubrimiento de dos conjuntos en intersección que subrayan contigüedades insospechadas y marcan un lugar de transformación, de creación, de emergencia. Según Noëlle Batt en “Zone d’indiscernabilité”, in “*Le vocabulaire de Gilles Deleuze*”, (bajo la dirección de Robert Sasso y Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis n°3, Primavera del 2003, p. 343.

(45) Gilles Deleuze et Félix Guattari: “*Qu’est ce que la philosophie?*”, Éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 164.

(46) Arthur C. Danto: “*All about Eva*” in “*The Nation*”, 17 de julio 2006.

(47) Arthur C. Danto: *Ibidem*.

(48) Gilles Deleuze: “*Logiques du sens*”, Éditions de Minuit, Paris, 1969, p. 13.

(49) Philippe Mengue: “*Aiôn / Chronos*” in “*Le vocabulaire de Gilles Deleuze*”, (bajo la dirección de Robert Sasso y Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis n°3, Primavera del 2003, p. 43.

(50) Para el filósofo alemán la vida no es más que una carrera anticipada hacia la muerte. Con su punto de vista se suma a Spinoza quien en su “*Ética*” afirmó que “*un ser libre no piensa más que en la muerte, y su reflexión no es una meditación sobre la muerte, sino sobre la vida*”.

el *tiempo del mundo*. Por todo el calabozo, montoncillos de pintura, a semejanza de retazos de papel, llevan escritos centenas de veces ese deseo íntimo: “Te espero”. Melopea repetitiva y lancinante. Mantra encantatorio para escapar mentalmente de las paredes que le asfixian, para escapar de sí mismo. Pero, ¿tiene, como Raschkolnikov, una Sonia que pueda salvarle o espera simplemente que la muerte venga a liberarle?

En otra de sus instalaciones en esta prisión de Erfurt, de nuevo es el tiempo quien a depositado sobre las paredes minúsculos crustáceos como esos que se adhieren a los costados de los navíos. Navío a la deriva el del prisionero. A veces emergen de los muros caracolas marinas de labios nacarados, evocadoras del rumor de las mareas, de la alta mar, tanto como del deseo sexual. El espejo de su decrepita celda, frío y con reflejos metálicos, lleva grabado en su superficie, en bella y eterna caligrafía inglesa, la inscripción “*Er verschaffte sich weitere Aussichten*” (“*se procuraba otros horizontes*”). Visto desde ciertos ángulos, se reflejan sólo las caracolas de labios entreabiertos; desde otros, vienen a añadirse la vista de las paredes despellejándose. Deseo imposible y realidad.

En una tercera instalación, dietarios abiertos de par en par, ridículos en este contexto, están clavados –¿crucificados?– sobre la pared. Evidentemente, las citas o las tareas previstas, hay que leerlas en tanto que deseos o esperanzas. Está claro que Sandra Riche no se interesa aquí por la dimensión teleológica de la reclusión (¿para qué?, ¿con qué fines?)⁽⁵¹⁾. Su prisionero pertenecería más bien a otros tiempos en los que la prisión no era una pena: se encerraba a las personas, bien para olvidarlas, o bien para que se hicieran olvidar durante cierto tiempo no definido. Un prisionero de sus deseos, puesto que, como tan lúcidamente decía Celine: “*casi todos los deseos del pobre son castigados con la prisión*”⁽⁵²⁾. Podiéramos aceptar la tesis de Foucault según la cual la prisión tiene como objetivo la formación de “*cueros dóciles, a imagen de la escuela, el ejército, la fábrica*”⁽⁵³⁾. Pero el prisionero de Sandra Riche, sin rasgos (y, que por tanto, pudiera encarnar a cualquiera de nosotros), no está únicamente encerrado en sus paredes, es ante todo prisionero de Aión, en tanto que forma vacía del tiempo⁽⁵⁴⁾, y fisura del yo, y de sus deseos imposibles de saciar. Y, si se ha imaginado otros horizontes, quizás sea simplemente porque considere, como Gaston Berger, que únicamente la subjetividad es una existencia verdadera. “*estoy completamente solo y como emparedado en mí mismo – menos solitario que aislado. Mi jardín secreto es una prisión*”, nos dice⁽⁵⁵⁾.

El campo de actividad de Sandra Riche es muy amplio e incluye también la videocreación. Sigue interrogándose sobre los mismos temas, pero los aborda desde otra mirada. La propia naturaleza del medium utilizado cambia, o más bien desplaza, esa mirada hacia un ángulo diferente, lo que enriquece su reflexión.

La videocreación se ha liberado de la tiranía de la narración e intenta transformar los hábitos visuales, casi automáticos, que se han instalado en nuestro modo de vida, cada día más conformado por el universo audiovisual. Es imposible describir vídeos y/o instalaciones de las que forman parte, resumiéndolos – a veces es incluso difícil proyectarlos adecuadamente- hay que vivirlos. A pesar de ello, voy a intentar acercarme a las imágenes en movimiento de Sandra Riche.

(51) Nietzsche en “*Genealogía de la moral*”, II, § 12, p. 269 escribe: “*Nos hemos imaginado que el castigo había sido inventado para castigar. Todo fin, todo propósito son, sin embargo, sólo síntomas que indican que una voluntad de poder se ha adueñado de algo menos poderoso que ella y, por su propia voluntad, le ha marcado el sentido de una función*”.

(52) Louis-Ferdinand Céline: “*Voyage au bout de la nuit*”, Gallimard, colección Folio, Paris, 1972, p. 257.

(53) “*L'impossible prison*”, obra colectiva, Seuil, Paris, 1980, p.41.

(54) Gilles Deleuze: “*Différence et répétition*”, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p.119.

(55) Gaston Berger: “*Du prochain au semblable- Esquisse d'une phénoménologie de la solitude*”, in “*La présence d'autrui*”, Presses Universitaires de France, Paris, 1957, p. 88.

En *La pasada noche he soñado aún que era una artista* (2002) se la ve – con la cabeza envuelta en una bolsa de plástico transparente, como los candidatos al suicidio o a placeres tan exquisitos como peligrosos- debatirse en primer plano, luchando por su vida, en esa segunda piel transparente. La cara, distorsionada, se agita en todas las direcciones. El miedo se lee en sus ojos. El tiempo se hace interminable (56). El silencio añade patetismo a la escena. Cuando esperamos lo peor, se despierta sobresaltada con un grito mudo: ha tenido una pesadilla. Aquí tenemos, claramente demostrado, el peligro de meterse en una piel que no es la propia (57).

En esta misma concepción minimalista se entroncan los dos vídeos *Atención, va a salir el pajarito* (2002) y *Te vamos a coser tu princesa a medida...* (2003). En el primero, la artista, con los ojos medio cerrados y la mirada fija, tiene entre sus manos una esfera de alambre, en el fondo de la cual hay finas plumas blancas. Como las estatuas humanas modernas de nuestras calles peatonales, ni siquiera pestañea. Imperceptiblemente, aprieta poco a poco la esfera, que lentamente se deforma. Algunas finas plumas comienzan a caer. Al cabo de cierto tiempo, que parece eterno, no queda más que un amasijo entre las palmas de sus manos, bola que acaricia lentamente antes de dejarla caer al suelo. En una súbita epifanía, sale de su letargia y, sorprendida, abre sus ojos desmesuradamente. Cómo no recordar su instalación *“La bella durmiente no quería despertarse”* en la que la tensión entre los retorcidos hilos metálicos del somier y las lianas de plumas blancas nos fascina como la cobra lo hace con el pájaro.

En *Te vamos a coser tu princesa a medida...* el pie de una máquina de coser ocupa el centro de la imagen y salta aceleradamente. La persistencia retiniana –en este caso inducida por la apertura del diafragma- nos muestra la abrazadera de sujeción de la aguja por triplicado. Inmediatamente pensamos en una fotografía de Moholy-Nagy o de uno de sus epígonos de la Bauhaus o, quizás, en una de las esculturas cinéticas de Tinguely. La imagen de las clavijas laterales de un instrumento de cuerda viene igualmente a nuestra mente en una asociación de ideas. Pero, aquí, la música no es sino un traqueteo monocorde, a cuyo ritmo no corresponden siempre las imágenes sincopadas. Poco a poco, del fondo negro va surgiendo la textura de una piel moviéndose imperceptiblemente. Como si le fuera faltando el aliento, la máquina va disminuyendo su ritmo hasta que no vemos más que la clavija única de la abrazadera y la aguja se hace visible. Cada vez más presente, la aguja parece ensañarse sobre la piel, cuyos detalles nos desvelan que pertenece a un cuerpo femenino.

La apuesta por el silencio en estos vídeos de Sandra Riche (el traqueteo continuo de la máquina de coser termina anulándose a sí mismo) me hace pensar en la omisión de las palabras en la obra de Borges “El jardín de los senderos que bifurcan”. En el fondo todo se engarza en lo que Roland Barthes define como un *“texto ideal”*, pensado como un todo trenzado que constituiría una especie de galaxia de significados, un todo reversible con múltiples entradas. Son *“imágenes sin respuesta”* (58). La recepción se convierte así en una experiencia subjetiva en la producción de sentido y transforma al espectador en coautor de la narración.

En su trabajo más reciente, *Haut-nah / Under the skin* (2006), que abre cantando la muy conocida, y algo romántica, canción francesa *“Parlez-moi d’amour”*, que fuera durante muchísimo tiempo himno popular de una Francia identificada como el país del amor, desfilan

(56) Esta impresión de eternizarse en el tiempo, propia de la pesadilla, tiene parentesco con la función que Bill Viola, quien se considera a sí mismo *escultor del tiempo*, quisiera asignar al videoarte: “buscar la expansión en el tiempo de una información exigua”. Ver entrevista en 3-sat, con motivo de su exposición en Frankfurt *“Unseen Images”*, “Kulturzeit”, 8 febrero 1999.

(57) Para Michel Collée, la pesadilla está en relación con *“un sufrimiento in-nombrable de una alteridad que el deseo suscita, una imagen que afirma la inaccesibilidad de la palabra para dar cuenta de ella”*. Ver *“Coche-mare”* in Revue de la Société d’Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse – Frénésie, n°3, Paris, 1987.

(58) Ver Petra Kipphoff: *“Blick zurück im Dunkeln”*, in “Die Zeit”, 11 Febrero 1999, p.39.

en alternancia las imágenes de la artista desgarrando pantys para poder, al fin, liberar las distintas partes de su cuerpo y otras en plano de detalle en las que, como en un ritual, vemos cómo una cebolla es, muy lentamente, pelada y cortada. Estas imágenes van entrelazándose con otras visiones alucinatorias tales como la de un hombre acariciándose los párpados recubiertos de profusa piel, las alas blancas de una gaviota y otros animales disecados, un huevo frito y todo ello en un aparente caos compuesto.

Reconocemos sin embargo inmediatamente los temas que Sandra Riche afeciona. Los pantys, esa nueva piel que define diferentemente un cuerpo. La cebolla, figura de múltiples pieles que se van pelando una a una... al precio de no pocas lágrimas. Las plumas blancas, frecuentes igualmente en sus trabajos. Los animales disecados, simulacros de vida, puesto que sólo queda la piel, el moldeado de lo que otrora fue. Un huevo, símbolo del alma y de las potencialidades de la vida, potencialidades múltiples que pierde al adoptar una de ellas: la de huevo frito (!). Las imágenes son acompañadas por el ruido de los pantys al desgarrarse, el que produce la cebolla al ser cortada, así como por el ritmo de las manotadas que la artista se inflige sobre sus propios muslos, sonidos que contribuyen a crear una atmósfera dramática. Cuando, por fin, retira los jirones de los pantys –su segunda piel- podemos apreciar las marcas rojizas que los manotazos han dejado sobre su piel. El vídeo finaliza con el “*Parlez-moi d’amour*” (“Hábleme de amor”) en modo menor, cerrando de tal manera un universo circular en el cual estas cuestiones –la piel identitaria como vector del sentimiento amoroso, así como la búsqueda interior, búsqueda de la esencia, del corazón de las cosas y de los seres- pueden seguir planteándose *ad libitum*.

En estos vídeos Sandra Riche presenta las mismas oposiciones bipolares que en sus objetos: metálico/orgánico, duro/blando, rígido/elástico, real/falso (realidad/ensueño), color/ausencia de color etc (59). También utiliza a menudo el Primer Plano, e incluso el Plano de Detalle, como si se tratara de una invitación para que el público se acerque aún más.

Para finalizar, evocaré también *Erst im Winter werden die Tage länger (Los días se alargan solamente en invierno)* (2005). El título es uno de esos guiños humorísticos tan del agrado de la artista. Nos encontramos ante un paisaje hivernal, en blanco y negro, borroso, onírico. No podemos sino sentir un malestar difuso ante la confrontación entre la belleza intemporal del paisaje y el dolor interno marcado por la soledad. Es seguramente ese mar helado que, según Kafka, llevamos dentro de nosotros. Una voz off lee un texto. Se trata del “*Heimatismuseum*” de Siegfried Lenz. La voz suena un poco monocorde, melancólica (60). Alcanzamos a captar retazos de algunas frases: “*Durch die Zeit zu kommen*” (atravesar el tiempo), “*die stumme Opposition der Dinge*” (la muda oposición de las cosas), “*Nimm’ dich in Acht vor den falschen Nutzern der Geschichte*” (Guárdate de los oportunistas de la Historia). Las imágenes de una silla bajo un foco de luz intensa o de un agujero que podría estar en la pared, pero que, a medida que el plano se hace más amplio, lo identificamos como la mirilla de una puerta, nos hablan de personas perseguidas, vigiladas, humilladas.

Vemos igualmente un quemador que se enciende y se apaga o cables por el suelo que inician un extraño ballet sonoro. Entre las diversas imágenes se establece una relación que tiene algo como de juego estroboscópico, pasando de una a otra sin lógica aparente. También el sonido desaparece súbitamente para volver más tarde. Estas interrupciones que parecen a la vez aleatorias y calculadas, inducen en los espectadores un sentimiento de turbación, de incertidumbre, que les empuja a mirarse los unos a los otros. La monotonía de la voz contribuye a reforzar el carácter extraño de la situación. ¿Sueño o realidad? Un brazo,

(59) En esto se acerca a Pemánides, para quien el mundo estaba dividido en pares opuestos: luz/oscuridad, finza/rugosidad, calor/frío, ser/no ser.

(60) Ver Siegfried Lenz: *Heimatismuseum* Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1978: “*si ustedes creen que la patria es una invención de la estrechez de miras humana, entonces quisiera contarles mi experiencia: es mucho más aún una invención de la melancolía*”.

iluminado por una luz oblicua, intenta asir, sin éxito, su propia sombra alargada. Presencia o ausencia? Los golpes de ese brazo contra la pared se van haciendo cada vez más fuertes, convirtiéndose en toque rítmico de una peculiar composición para percusión. En el desvaído paisaje hivernal, las hojas secas parecen ser arrastradas y zarandeadas por el viento, como si fueran brebes existencias humanas.

Sandra Riche que podría declarar, a coro con Siegfried Lenz, *“reconozco que necesito historias para poder comprender el mundo”*, se sirvió para esta videoinstalación de la historia de un matrimonio de la Alemania del Este víctima de la persecución y de las escuchas telefónicas de la policía política de la ex-RDA (la tristemente famosa Stasi, y ello mucho antes que Florian Henckel von Donnersmark filmase *“Das Leben der Anderen”*), quienes en lugar de hundirse en el silencio a causa de la angustia, decidieron leerse mutuamente en voz alta un libro para, de tal modo, no perder la voz del otro. La elección del libro de Lenz para esta lectura íntima es una apuesta por un apasionado alegato de un concepto no ideológico de la patria.

No se puede entrar en el mundo de Sandra Riche queriendo comprender, identificar y controlar todas sus intenciones, sino aceptando confrontarse con su voz y con los ecos de su voz. Actividad pasiva. Pasividad activa. Dulzura violenta. Violencia dulce. Podríamos multiplicar hasta el infinito estos efectos de ambivalencia que constituyen su marca. No podemos dejar de pensar en Adorno y su condena a muerte de todas las certezas.

Sandra Riche nos habla de lo que conoce (pero, ¿cómo dar a ver las combustiones internas?), de lo que pasa por su cabeza. Pero no para explicarse, sino para hacer visibles sus dudas. En tanto que artista (se) plantea preguntas eternas y esenciales a través de materiales frágiles y banales, pues sabe, como Tony Cragg, que *“el problema del arte no es encontrar nuevos materiales, sino encontrar nuevos sentidos”* (61). Su arte ha tomado el rumbo que conduce hacia el sueño que Carl André tenía a propósito de la escultura del futuro, que, según él, debiera ser *“de una feroz delicadeza y de una apasionante fragilidad”* (62).

Pero, ¿podemos realmente entrar en el mundo de Sandra Riche? Si compartimos la opinión de Gaston Berger, cuyo pensamiento es tan estimado por la artista, *“el universo de los demás me está tan exactamente prohibido como el mío está cerrado para ellos”* (63). Y nos aclara su aseveración con el ejemplo de la muerte de una persona cercana: *“La angustia que siento por el destino de mi amigo sigue siendo **mi** angustia”* (63 b). Sandra Riche entreabre la puerta de su mundo interior para así decirnos más claramente que no tendremos acceso a él y que debremos contentarnos con confrontarlo con nuestros propios abismos internos, abismos que su obra ha despertado. Pues *“ponerse en el pellejo del otro”* sigue siendo, aún en nuestros días, una metáfora imposible de alcanzar.

El arte de Sandra Riche es radical. No en su estridencia, sino en su reticencia, que devuelve la construcción del significado a los espectadores. Su trabajo es personal e intransferible y yo aprecio esta particularidad, cuando ya me había resignado a contemplar la repetición mimética de ideas ya mil veces masticadas. Si el arte busca cierta confrontación con la realidad e incluso con sí mismo, necesitaremos igualmente puntos de fricción en el momento de (de)construir sus discursos y a esto se dedica Sandra Riche con instancia y empeño.

Xabier AURTENETXE
Múnich, junio del 2007

(61) Entrevista con Mercedes Pérez Bergliaffa en el diario “Clarín”, Buenos Aires, 31 Noviembre 2006.

(62) Citado por Arthur C. Danto en “All About Eve”, “The Nation”, 17 Julio 2006.

(63) Gaston Berger: “Du prochain au semblable. Esquisse d’une phénoménologie de la solitude”, in “La présence d’autrui”, Presses Universitaires de France, Paris, 1957, p.88.

