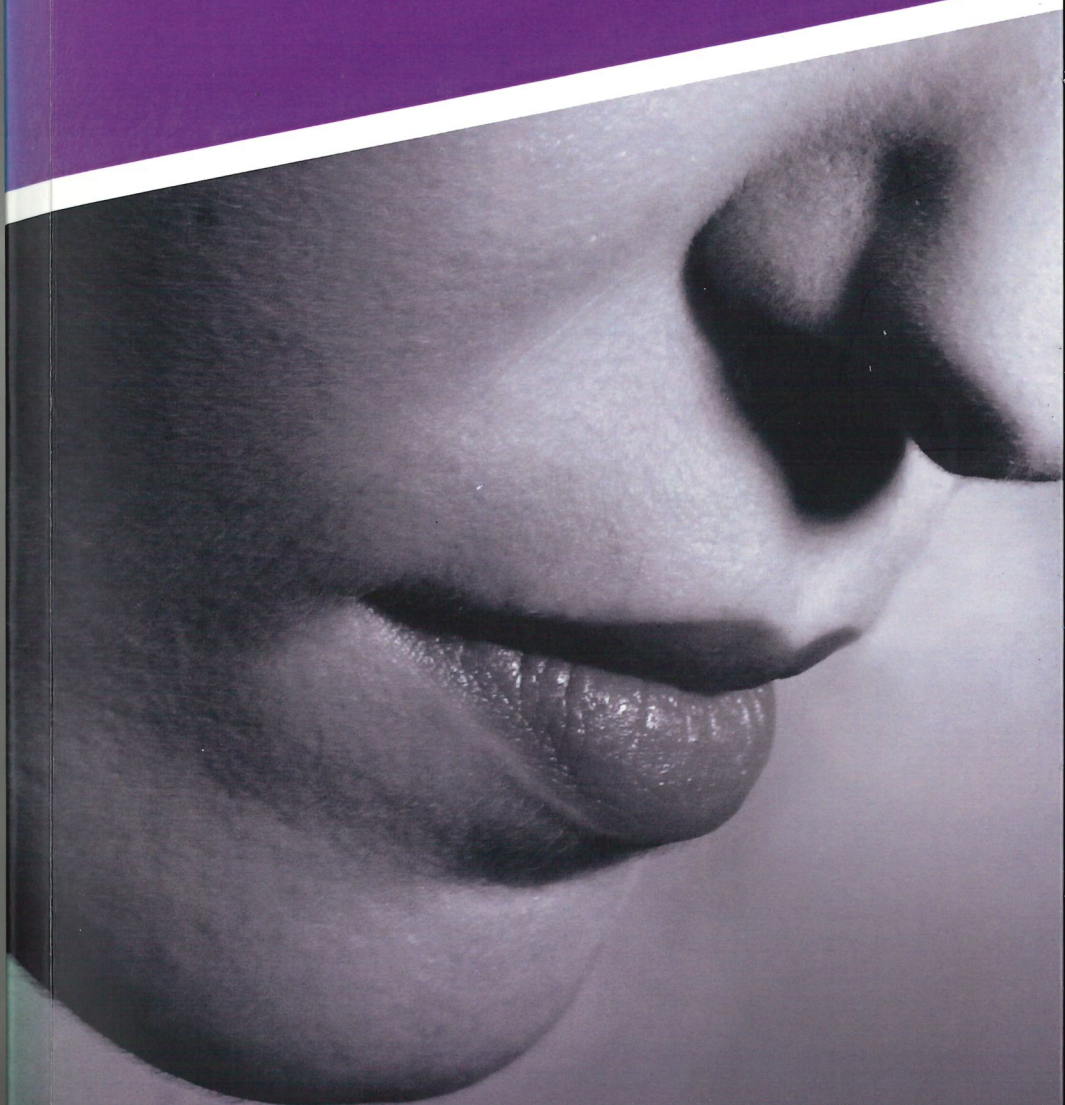
Francisco A. Zurian (Ed.)

Imagen, cuerpo y sexualidad.

Representaciones del cuerpo en la cultura audiovisual contemporánea.



INSERTO

Primera edición: noviembre 2013

© De esta edición:
2013 OCHO Y MEDIO LIBROS DE CINE, S.L.
Martín de los Heros, 11. 28008 Madrid. Tel. 91 559 06 28
www.ochoymedio.com

Diseño, maquetación de la colección y
fotografía de portada: Chema Álvarez.

Corrección: Susana Serrán.

ISBN: 978-84-96582-87-3
Depósito Legal: M-7130-2014

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la portada puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin permiso previo de los editores.

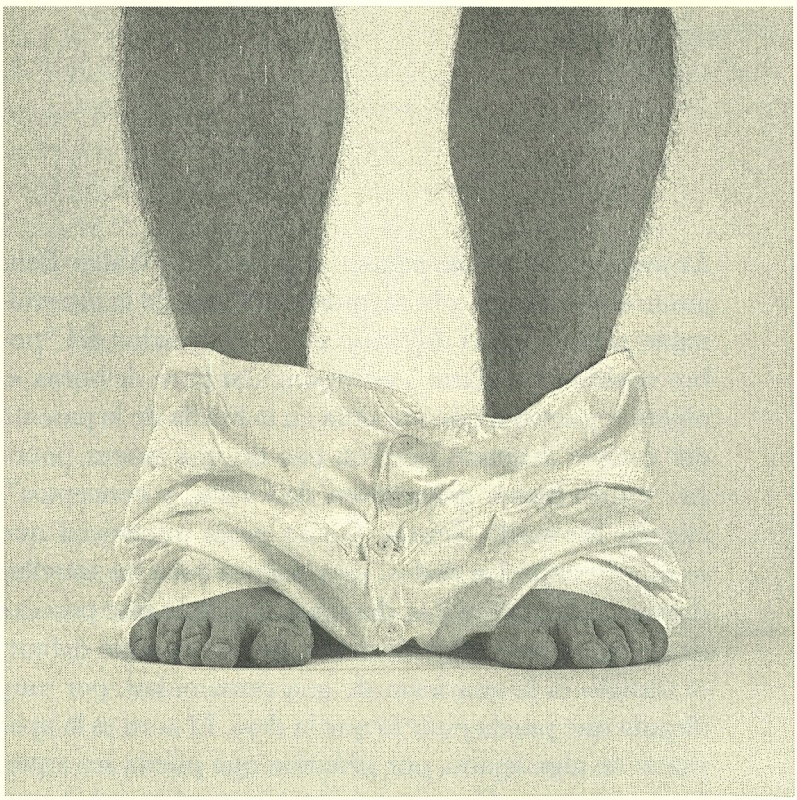
1. Vestigio y extrañeza: sobre la obra de Bernardo Tejeda

Margarita Ledo
Universidade de Santiago de Compostela

> *La verdad reside entre sus pliegues*, este bucle de Walter Benjamin sobre Proust y la memoria, además de la interminable presencia del *chiffonnier* como rastreador del "pobre vestido de a diario", es mi singular libro de horas, el objeto recurrente que me sitúa en la huella de la paseata del cuerpo humano que, en pos de una nueva poética, "como fuente generadora de formas y conceptos", efectúa Bernardo Tejeda. Como pieza intersticial que se mueve entre los dedos, esta poética roza las estrellas dobles, la aparición y la desaparición de lo que posees/ de lo que te posee que de nuevo Benjamin supo definir: el vestigio es la aparición de una proximidad, por muy alejada que pueda estar lo que la dejó. El aura es la aparición de algo lejano, por próximo que pueda ser aquello que lo evoca. Con el vestigio nos acercamos al objeto; con el aura es el objeto lo que se apodera de nosotros.

Se dice, y así nos lo cuenta el profesor de la Universidad de Buenos Aires José Fernández Vega en el prólogo de su libro

de entrevistas *Formas dominantes*[1], con el arte como motivo para hablar del mal de amores entre cultura y política, que cuando el filósofo estadounidense Arthur Danto vio las primeras obras de Warhol, es decir, la réplica justa de objetos cotidianos, la experiencia supuso para él un giro hacia la estética como esfera de pensamiento. Es lo que Alain Badiou o, de seguir ma-



Cinco Camas. Fotografía digital, 2004. © Bernardo Tejeda.

[1] Fernández Vega, José, *Formas dominantes*, 2013, Taurus, Buenos Aires

nejando los materiales que nos brinda la obra citada, Gianni Vattimo reconocería como acontecimiento.

Llevo años en contacto con la <<inquietante extrañeza>> freudiana –ese no saber que es lo que está o deja de estar delante de nosotros- que me producen las obras de Bernardo Tejeda, alguien con un lugar duplo de nacimiento –1957: La Habana/Castro de Rei, Galicia- pero que, al contrario de aquel exiguo divertimento de la práctica de la copia que en los ochenta se nos presentara como "el arte y su doble", este alguien se mueve por los pliegues que transforman lo lejano en vestigio y lo más próximo en enigma.

Recuerdo que mi colaboración iniciática con su proyecto ilimitado fueron pequeñas acotaciones para una intervención, *Menciña Vermella* (Medicina Roja), en Viladonga, un asentamiento castrexo (prerromano) en el que el cuarzo humedece las raíces ocultas en la tierra al tiempo que en la superficie señala la entrada de las casas, y donde se oculta un liquen que en la oscuridad se ilumina. Y aquí señalaría una de las constantes que entre otras, no muchas, organizan la práctica artística de Bernardo Tejeda: los ecos, los hilos invisibles, la fisicidad del lugar/ el lugar que inscribe su marca y la abarcabilidad de cada propuesta como habitáculo para una idea en desenvolvimiento. Como el cuerpo.

Después fuimos conjugando modos textuales e imágenes de apariencia seriada para seguir merodeando en torno a la poética que se establece en esa transición próximo-lejano que obsesiona a todas las personas que nos declaramos benjaminianas, cuyo resultado feliz es *Cinco Camas*, por ejemplo, y esa prenda con la que la infancia es también la utopía, la Arcadia:

> Para su Arcadia particular, Bernardo Tejeda toma como punto de partida el elemento más estrictamente íntimo y personal de nuestra indumentaria, seguramente la

> única prenda que jamás hemos compartido con nadie; la ropa interior. Un elemento que por sus connotaciones sociales, culturales y sexuales, es lo menos asociable a la idea de un universo inmaculado.[2]
> Tono Herrero/Aureli Domènech.

Indicial, desde *Cinco Camas*, a *Le combat* [à habiter] o *Tracks* – inaugurada en Suzhou Art Museum el 20 de agosto de 2013 y en la que también participan Luis Moscardó y Keke Vilavelda- el rastro va a ser subsumido en la marca del objeto, en la pegada que queda. Y lo hace a partir de un discurso que se expande hacia la ontología de la imagen, hacia la estela irrepetible del material-verdad (la rueda del coche que corrió el campeonato de automovilismo, el vendaje en el guante y el guante del boxeador en tu rostro) y en el que se nos muestra esa transversalidad con el cinematógrafo-escenario de pruebas para las políticas del cuerpo.

Así, de esta manera, al tiempo que reduce en ciertas creaciones el aspecto simbólico, Bernardo Tejeda toma posición a favor del vestigio y de una atmósfera en la que la posesión de la huella, de las marcas, de los restos de lo que sólo tiene valor porque reenvía a una acción ya desaparecida, a una vivencia que a paso de andadura se va a rememorar, envuelve a quien mira con esa obra que lo está a observar. Son esos raros momentos que los críticos y analistas denominan "encuentro". Es lo que, en ocasiones, reconocemos como empatía. Es la capa velada de la expresión creativa. Es el extraño efecto de un objeto común como poesía.

[2] Herrero, Toño y Domènech, Aureli, <<I (nota interna:QUÉ)_Ana Nisi Masa>> en *Cinco Camas*, 2004, 3º Festival Agro-Eròtic, Ajuntament de l'Alcùdia/Mandanga Cultura, L'Alcùdia.



Cinco Camas. Infografía, 2003. © Bernardo Tejeda.

El cuerpo, transitado como lugar de experiencia y como objeto artístico, el algodón y el botón de hueso de calzoncillos como transferencia de lo natural y como prenda de uso, son precisamente ese vestigio de algo lejano pero que, en su sentido más inequívoco, poseemos, tenemos al alcance de la mano. Los calzoncillos son, también, la metonimia de la pérdida en *Lavacolla, 1939*[3] o en *Liste, pronunciado Líster*, 2007, Galicia, filmes en los que realiza la dirección artística.

> *Siècle mien, bête mienne, qui saura/Plonger les yeux dans tes prunelles. Et coller de son sang/Les vèrtevres des deux époques?*
> Ossip Mandelstam (1923).
> [trad. del ruso de Cécile Winter y Alain Badiou].

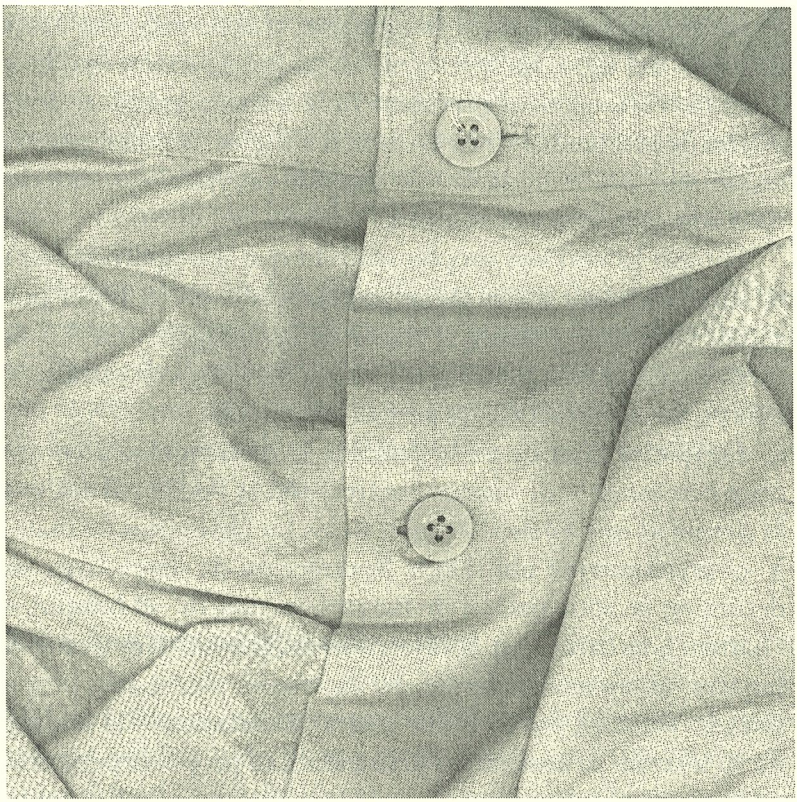
Liste/Lister: el nombre y su doble

Eliminar, apartarse de la convención, paralizar la imagen para convertirla en un icono, en foto; alargar el tiempo, intervenir en la percepción al suspender un plano... los 110 minutos de *Liste, pronunciado Lister* fueron revisitados por Marisol Salanova[4] para analizar la dirección de arte en una película y son, también para nosotros, esa continuidad entre creación y ejecución en el trabajo de Bernardo Tejeda y de su poética en el acto de labrar la trinchera, teñir de negro los calzoncillos, colocar las jarras con leche y los azucarillos en diálogo con el nacar de la culata.

Desde el título como pasaje intersticial, o cuando escuchamos una voz antigua diciéndonos: "era el quinto regimiento", esta película se identifica a través del objeto y de su réplica. Por eso también la imagen doble del cartel es una suerte de consigna implícita que nos acompañó en cada toma de posición formal. En los encuadres cerrados, que quieren entrar en lo profundo de lo real a través de un fragmento, de un instante-lapsus, de la mirada a cámara del soldado... todo nos

[3] Corto para el filme colectivo *Hai que botalos* [Hay que echarlos],2005, Galicia, en el que es uno de los participantes que viste los calzoncillos usados y blanquísimos (metonimia de la muerte) como prisionero del campo de concentración que adopta el nombre del lugar y del aeropuerto que cada día transitamos sin saber que se construyó con trabajos forzados.

[4] Marisol Salanova, coloquio <<Dirección de art y cinematografía: un análisis de proceso a través de la intervención de Bernardo Tejeda en el film "Liste, pronunciado Lister" de Margarita Ledo Andión>>, Kir Royal Gallery, Valencia, 25.05.2013.



Cinco Camas. Infografía, 2003. © Bernardo Tejeda.

iba convocando a mirar hacia el siglo como la utopía de sí mismo. Y el siglo, *bête mienne*, cuando intenta fijar su propio reflejo origina un deslizamiento abismal y la imposibilidad de fusión con lo que es igual.

Así, de esa manera, al ir ideando cómo corporeizar cada escena era cada escena la que se incrustaba en nuestra pupila, tal vez porque el cine coloca de manera nueva e inédita en la historia de las artes la relación entre la criatura imaginaria, la real y la que se inscribe en la obra, insiste Alain Bergala.

Y Líster, nuestra criatura imaginaria, traía consigo el acero mórbido del siglo, las vértebras, la sangre, el momento de la quiebra. Pero como si prevaleciera la imagen anterior, la del album de la felicidad de la Europa del Frente Popular, nuestra visión seguía prendada de ese instante previo al que queríamos, una vez, otra vez, regresar.

Por eso lo real era simplemente lo que iba apareciendo y desapareciendo a través de su propio relato, el del Lister-personaje histórico, y desde el relato de las imágenes en 8 milímetros, registradas para no ser vistas, los filmes de familia, el cuerpo en movimiento, los gestos, las muecas.

Lo que se inscribe en la película se metamorfosea en una obra con los ecos de ciertos lugares, con la huella carnal, con la densidad que entre sí acogen todos los elementos formales. Y es precisamente ahí donde la dirección de arte alarga sus dedos: en la anticipación de lugares/escenario –el bosque, el "batuxo", la casa- , en la intervención, para el filme, en esos lugares -un escenario dentro del escenario, un espacio propio para un teatrillo, por ejemplo- mientras cada material impregna su textura, su atmósfera, su fisicidad, su propia experiencia.

Lo indicial, el rastro de lo real y su aleteo simbólico en las banderas de la 11° división, se transforma en metalenguaje sólo con suspenderlas desde el infinito; el cuerpo y el ensueño; las analogías entre el negro de los calzoncillos y las aguas negras del río; los monos milicianos y el campo de maíz cortado; la trinchera y el cielo. La rima entre lo diferente, en suma, se establece en la dirección de arte, al igual que la puesta en forma mostrativa del filme deviene del ensayo constante de relacionar unas imágenes con otras, una situación en determinado momento con otra décadas más tarde, a través del montaje circular.

Todos los formatos -8 milimetros, pulgadas, hdv, vhs, banda diseñada, animación, 35 milimetros, fotos, betadigital...- se

entrelazan para que la película condense significados en su diversidad interna y también aquí es donde interviene la dirección de arte, al definir estos momentos con los materiales: el plomo de los caracteres, el rigor compositivo y el gesto preciso al ensamblar la teja de impresión como principio; la tela de seda encarnada que inunda la pantalla, como el final ilimitado de la propuesta.

Porque existe en esta pelicula una suerte de semiosis infinita –cada imagen nos conduce a otra imagen de origen diferente- Bernardo Tejeda tuvo que imaginar esos lugares, ese tono, ese objeto que ciñe su sentido a nuestra cadera y a la cadera de Lister, con cazadora corta, bajando, con movimiento comunal, hacia la trinchera .

Para una genealogía del cuerpo

Del cuerpo comunal en tu propio cuerpo, más allá de su mostración pública y de su utilización como ese "laboratorio de autenticidad" que significara el *bodyart*; más allá de su apropiación, en los noventa, como experiencia-límite en un tira y afloja en tiempo real con la fisicidad de la existencia que, de nuevo, se ponía a prueba –pasen y vean al artista exponiéndose a un proceso gradual de congelación-, me quedo con algunos momentos de inflexión, con Chris Burden cuando se hace balear, *Shot*, 1971, y con Harun Farocki, en una de sus múltiples y brechtianas piezas de aprendizaje, *Fuego inextinguible*, 1969, con este guión: CAMARA en la mano izquierda de Farocki apoyada sobre la mesa. Su mano derecha se extiende fuera de la pantalla para tomar un cigarrillo encendido y luego apagarlo contra el lado interno de su brazo izquierdo, a mitad de camino entre la muñeca y el codo (3.5 segundo).

Narrador en off: *"un cigarrillo quema a 200 grados. El napal quema a 1.700 grados".*[5] Vietnam.

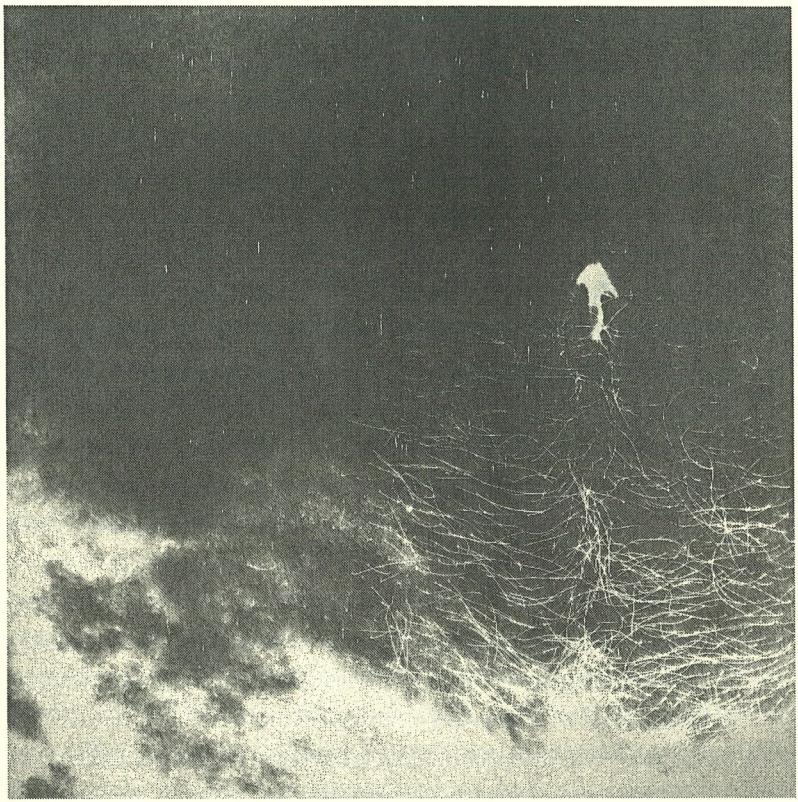
Alejándose de manera insistente del efecto-schock, Bernardo Tejeda hace su aparición en los noventa y se aproxima, cauteloso, desde el otro lado de la sala con sus bolsillos llenos de metacrilato, acero, papel fotográfico, emulsiones auríferas y, sobre todo, ensueños, sonidos, formas geométricas, vestigios orgánicos, para entrar pausado y al acecho en lo que remarca Patricia Mayayo como diferente en la cultura artística contemporánea, citamos, en la que "el cuerpo se ha convertido en una realidad a la vez omnipresente y volátil, visible y difícil de localizar, sin límites fijos, proteiforme y mutante".[6]

> Bernardo Tejeda se recrea en la piel, la manipula, la transfigura y nos la enseña, nos obliga a realizar un amplio trabajo imaginativo, a suponer lo que vemos y a presumir el resto, pero no nos da ninguna certeza.
> (Amador Griñó Andrés).

La cita corresponde a uno de los textos del catálogo OS SANTOS: trece epígonos, una de las experiencias más acabadas del modo de pensar la obra en relación con los imaginarios y el particular desasosiego de la persona que mira, la obra como imagen mediada por la técnica, abriendo el dispositivo hacia la tacticidad de una cámara analítica –como la de Farocki-, sometiéndola a variaciones de croma, de fragmentos, de cicatrices, de yuxtaposiciones para acercarnos de nuevo al montaje horizontal, a un palimpsesto poblado de rumores, de quiebras,

[6] Mayayo, Patricia, <<La reinvención del cuerpo>> en Tendencias del art, arte de tendencias a principios del siglo XXI, 2004, Cátedra, Madrid

[5] Didi-Hubermann, Georges<<cómo abrir los ojos>> prólogo a Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes, 2013, Caja Negra, Buenos Aires.



Epígono. Fotografía digital sobre pan de oro, 2005 © Bernardo Tejeda.

de pilosidad –eso tan masculino-, de contradiscurso y hacia donde sólo pude extender una cierta memoria de espacios, cubículos, acciones efímeras, aleteo nocturno, el cuerpo, de nuevo:[7]

[7] Ledo Andión, Margarita, <<O 1 e o múltiplo de 1>> in Bernardo Tejeda, Os Santos:Trece epígonos, 2009, Museo Provincial de Lugo, Lugo.

> Talvez alguén pensou nesta cabina coma seu habitáculo elemental,coma seu cabelo elemental e furtivo, coma ese silenzo que escoitas aínda fóra de campo, fóra de cadro, fóra do que os teus ollos tocan e alisan mentres prenden na ferruxe, na bolboreta-forma de xanela, na cicatriz da manilla, na cicatriz do [martirio] desexo de norte para luír na [glória] posibilidade de jouissance, no sobexo de goce
> *...et ses corps les uns dans les autres/sont le corps de l'eternité...*
> Talvez Jean Cocteau sexa o conductor-flâneur do corpo-ritual, do segredo do corpo a corpo en pasaxe cara ao tránsito, vai e vén imenso de líquenes e de trazos orgánicos, trazos en bucle, silenzos en bucle, espazos incontábeis coma os bucles, historias incontábeis destes corpos [a materia], o verbo fóra a carne [como carne], a carne sen identidade, sen solitude, con morriña doutros corpos no que devén fragmento, pebida de ouro, o 1 e o múltiplo de 1: a eternidade, a querencia, o seixo luminoso, o sexo nos retrovisores.
> Talvez eles, corpos transitados algures, son a cabina e o segredo que pousa nos ocos súas ás.

Al declarar la elección de la fotografía como acercamiento al cuerpo, Bernardo Tejeda se sitúa de manera consciente en una de las prácticas creativas del feminismo, en el uso de las *technologies of truth*, que enlazaron la auto-referencia, la reproducción del "yo", con la fascinación por la semejanza, usaron los dispositivos que la imitan y la materializan, situaron el sujeto como objeto a través de una verdad tan a mano como el cuerpo, hasta Anne Sophie Calle (*No sex last nigth*) y desde los filmes de familia y el arte autobiográfico del que la enumeración sería interminable. Lo documental en sentido laso pasa, así, a ser esa experiencia que se constituye al recodificar

fotos personales, diarios, cartas, imágenes anónimas, discursos oficiales para generar justo lo contrario, ensayos de *autobiographical fiction*, el tacón de aguja amenazando el engranaje tan rodado de todo el sistema.

Lo observacional, el reciclaje de los objetos de andar por casa, la exploración constante de los vocabularios más sedimentados, el deseo, lo que te afecta/los afectos que están en esa consigna que resume los feminismos del siglo y que marca nuestra escritura elemental, "lo personal é político", se desliza para desenvolver otra poética como la que, en nuestro caso, teje y desteje Bernardo Tejeda.

Del cuerpo masculino como desvío

Lienzo de factura inacabada que siempre intentamos deshacer, traer sus nudos a la superficie, contemplar absortas cada irregularidad, adentrarnos en otro modo de pensar, se lo debemos a una obra pequeña, elaborada para una serie de televisión, *Ways of seeing*, de John Berger[8] que enseguida se convierte en uno de esos textos interminables que nos aprendieron a localizar ciertos marcos invisibles que, también en los universos de la imagen del cuerpo, naturalizan el poder al producir y sedimentar determinadas modalidades, recursos y reglas de representación.

Berger lo hace a partir de la comparación de la iconografía de ese cuerpo-objeto de la mirada, del cuerpo femenino, con ese otro cuerpo, el masculino, que se presenta socialmente a través de lo que es capaz de hacer contigo o de hacer por ti desde que asumamos que *to be born a woman has been to be born, within an allotted and confined space, into the keeping of men.*

[8] Berger, John, *Ways of seeing*, 1972, Penguin Books, London

Y para acercarnos a lo que deviene un valor incorporado que necesita, para mantenerse y expandirse la colaboración de la mujer, Berger nos confronta con algo tan simple como el derecho a mirar al decirnos, sin más, que los hombres miran a las mujeres y que las mujeres se ven a si misma como siendo miradas, hasta entrar en lo "déjà-vu", en lo archiconocido, en el desnudo femenino como pieza que nos explica desde la tradición pictórica occidental. La mostración trata de desvelarnos al verdadero protagonista –esa persona que mira- en el fuera de campo, un protagonista que presumimos, que ya hemos incorporado sin titubear que se trata de un hombre aunque no existan signos visibles que nos lo hagan constatar.

También en *Os Santos* extendemos el sentido de la vista hacia la fotografía de cuerpos desnudos cuya presencia se hace ontológica, al tiempo que el plano corto y el detalle velado incorporan en ese espacio el acto de mirar y de descifrar. Sin pasar por la narración, cada retrato se puebla de señales furtivas, de una incisión, de esa *cuase* figura que se aleja de lo verosímil sin que, por ello, dejemos de reconocerla. O tal vez de rememorarla. De reconstruirla con los trazos que deambulan en nuestra memoria. De sentirla como piel. De sufrirla.

Bernardo Tejeda va, de esta manera, manejando el cuerpo como contradiscurso y haciéndolo emerger como experiencia irrepetible, como lo 1 y lo múltiplo de 1.

El desnudo ahora es masculino pero no se presenta a través de aquella promesa de poder que, puntúa Berger, puede que sea "moral, físico, temperamental, económico, social, sexual". El desnudo ahora no prefigura el fuera de campo ni el género posesivo porque está compuesto de residuo, de deshecho, de fragmentos corcosidos, de pérdida. El desnudo ahora aparece y desaparece en su misma materialidad, se funde en la emulsión aurífera, emerge como carne *flâneur*, como melancolía y como deseo sin objeto. Como extrañeza.

Porque ya somos capaces de nombrar este cuerpo-aurático como cuerpo que te posee y este cuerpo-rastro como cuerpo que posees, también somos capaces de prendarnos de lecturas ilimitadas como la que de la dialéctica próximo-lejano realiza Didi-Hubermann , para quién el rastro será esa posibilidad de reflexión a partir de los que permanece, del retorno de ese a pasado que alimenta el compromiso con el futuro y el encuentro secreto, insiste, entre las generaciones precedentes y la nuestra. Somos capaces de dejarnos llevar de la mano por el ensayista e historiador de arte francés: alguna cosa permanece que no es la cosa, sino un harapo de su semejanza[...] esa alguna cosa, al mismo tiempo en que testimonia una desaparición, lucha contra ella, puesto que se convierte en la oportunidad para su posible memoria. Y de esta manera somos capaces de convertir nuestro encuentro con *Trece epígonos* en acontecimiento y tomar posición a favor de la imaginación como realizativo, al tiempo que -tal el feminismo en cualquiera de sus variantes- reivindicamos el cuerpo y la obra, ese objeto, uno y múltiple, del que no podemos ni debemos sacarle la vista de encima.

Capturar el paso de una forma a otra, fijar el momento en el que se produce una metamorfosis... recrear, volver a crear a partir de elementos ya existentes, es una de las posibilidades del arte, nos comenta Amador Griñó quien, como otros y otras escritoras que trabajan en torno a Bernardo Tejeda, hace hincapié en el par *obscuritas* y *ambigüitas*, "oscuridad para alcanzar la visión completa de la obra y ambigüedad en la interpretación al faltar la información visual" y nos convoca a entrar en la retórica de las adiviñas [adivinanzas/adivinadoras], en localizar la solución en los laberintos de cómo se enuncia, en la forma externa.[9]

Hace algunos años Paloma Navares me pidió un texto para una exposición, frágil y compleja, *Del alma herida*, en la que la

artista creaba sus objetos desde y con escritores como Cesare Pavese, desde y con escritoras como Alfonsina Storni, como Sylvia Plath, atravesados por el deseo de muerte. El motivo que me sedujo al trabajar con sus cajitas, con su cuentas de vidrio, fue la atmosfera latente, esa construcción invisible que se da entre la obra y quien la mira, esa empatía sin compasión como prueba de que es la obra la que te hace a ti, a la persona artista y a la espectadora, tal y como la desenvuelve la investigadora portuguesa Inês Gil:

> Fronte da [atmósfera] *manifesta*, que resposta a un principio de causalidade, a *latente* pertence ao universo das "pequenas percepcións" (Leibniz), non é directamente *representada senón expresada* por procesos menos tanxíbeis. Pode ser creada a partir de un ollar, unha atitude, unha situación.[10]

Creada a partir de una mirada, la imagen de la humanidad es la imagen de una mano [de 30.000 años], una mano masculina de la Europa sub-atlántica, en la gruta Chauvet, una mano descubierta en Ardèche en 1994, con la que Marguerite Duras establece un discurso amoroso en uno de sus textos, *Les mains negatives*, 1979, que se desliza también para uno de sus filmes:

> *Devant de l'océan/sous la falaise/sur la paroi de granit*
> *Ces mains/Ouvertes/Bleues/Et noires*
> *Du bleu de l'eau/du noir de la nuit*

[9] Griñó Andrés, Amador, <<Húmidas metamorfoses, líquidas hibridacións, transmutacións áureas>> in Bernardo Tejeda. Os Santos: Trece epígonos, 2009, Museo Provincial de Lugo.
[10] Gil, Inês, <<A atmosfera como figura fílmica>> in Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico, Vol. I, 2004, UBI, Covilhà.

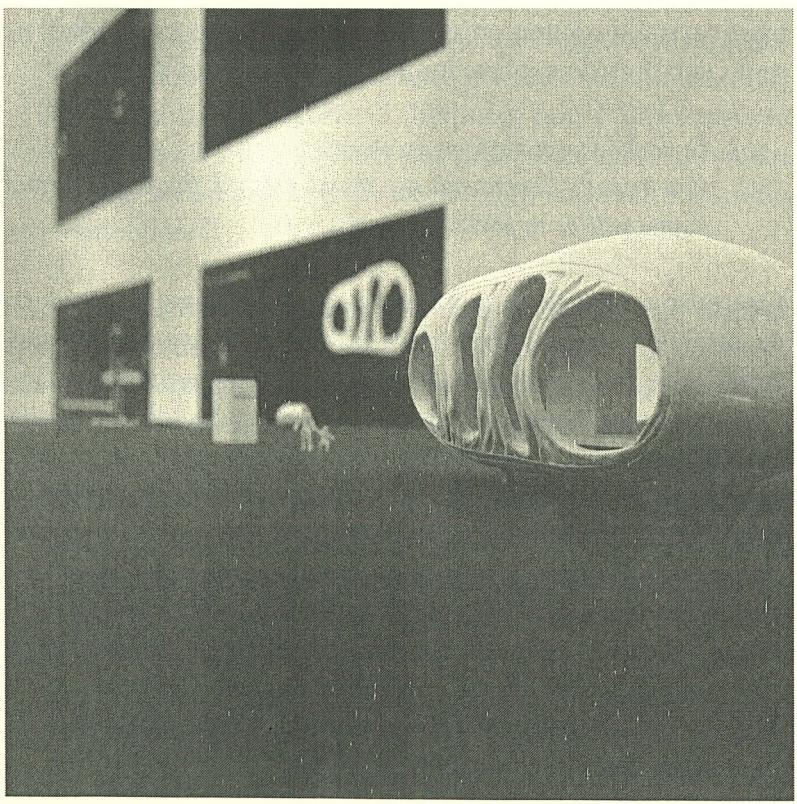
El hombre viene solo –todas las manos tienen la misma talla-, alarga la mano en el vacío, la hace reposar en la roca granítica y deja un rastro, deja una señal. Y para que esa marca permanezca en la piedra el hombre escoge la oscuridad y la inaccesibilidad de la gruta, llena su boca con tintura térrea –negra, azul, roja-, hace un *fol* con la cavidad interna de su boca, ejercita los labios y pulveriza sobre su propia mano esa alquimia que lo prolonga en la mano que tarda treinta mil años en hacerse visible para nosotras. El contorno de la mano en negativo, el hueco, el silencio que constata el acto original: existir para los demás en el ritual. Aunque, a decir verdad, no se da encontrado explicación alguna para esta práctica:

> *Le désir/ le mot n'est pas encore inventé/*
> *Il a regardé l'immensité des choses dans le fracas des vagues,*
> *l'immensité de sa forcé/ et puis il a crié*

Este mismo acto del hombre de la gruta Chauvet se convierte en un ejercicio intelectual para la filósofa Marie-José Mondzain[11], que la lleva a reflexionar sobre la subjetividad en ese primer y único espectador de una mano producida como imagen/de la mano como materia que produce la imagen de si misma, y que al ser mirada se constituye en el principio de la humanidad. Advirtiendo sobre la muerte del espectador [en la que estamos inmersos, asegura] como la muerte de la humanidad, Mondzain va a utilizar la construcción ficcional sobre la mano milenaria para, en sus propias palabras, abordar la/el espectador como un sujeto a punto de nacer, frágil y decidido, que nos dejó señales para comprender la aventura de la mirada moderna sobre el mundo.

[11] Mondzain, Marie-José, Homo spectator, Bayard Éditions, 2007, Paris.

Y es esta misma mirada sobre lo que nos configura y sobre los objetos más vivenciales de su autor, los de meditación, lo que deviene acontecimiento en la última instalación de Bernardo Tejeda, *El fuego y la grasa*, con Marisol Salanova como comisaria y un texto de su autoría, <<Hermenéutica de los símbolos>> que nos llama a abrir nuestro conocimiento a las prácticas chamánicas como procesos de transfiguración, a avanzar hacia esa criatura andrógina que nos "mira a los ojos desde la



LeCombat [à habiter]. Detalle instalación.
Suzhou Art Museum (China), 2013. © Bernardo Tejeda.

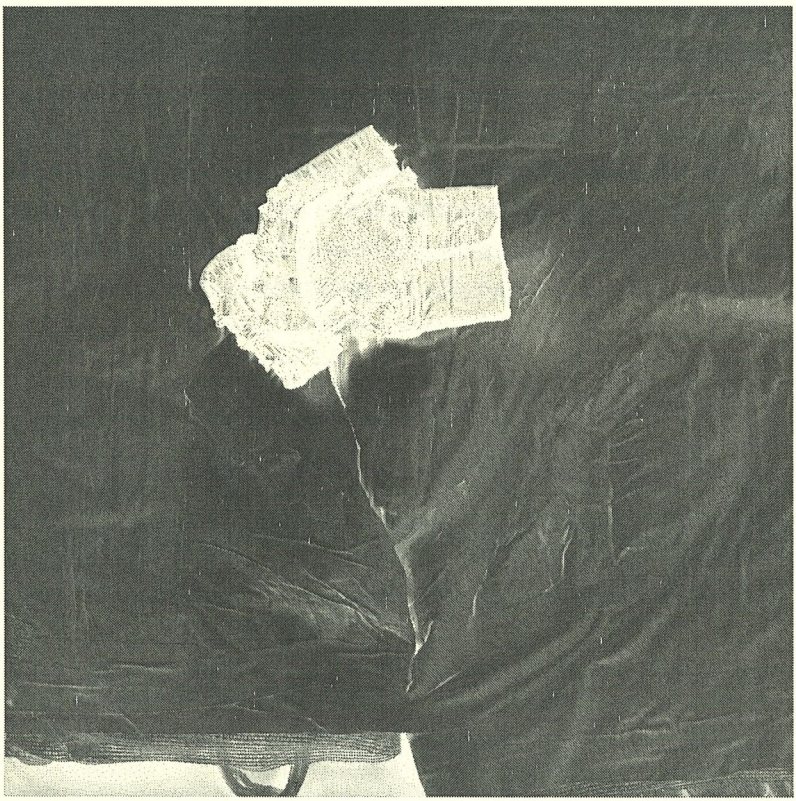
ausencia" para entender los dualismos que articulan la obra y, citamos, "es ese dualismo -el bien y el mal, lo masculino y lo femenino, la luz y la sombra- el que nos interroga en forma humana, retratado".

Bernardo Tejeda regresa al símbolo, a la práctica sin explicación de las pinturas rupestres, a ese abismo mágico-religioso cuyos objetos –puntas de lanza, látigos, bastones- reelabora de manera manual a partir de sus propios objetos y dispone en vitrinas, taxonomiza, sonoriza, expone para el *Homo spectator* y le hace considerar la salvación del cuerpo –de Beuys- por gracia de la grasa. Y del fuego.

De nuevo las manos, otra vez *Le combat [à habiter]* y el texto de Herrero y Domènech a la búsqueda de lo real en Fernando Menéndez Campa al hablar del mundo del boxeo: "el vendaje no sólo es un método de protección, sino también un rito por el que el púgil va concentrándose en el esfuerzo que va a realizar. El mero hecho del vendaje da pie una introspección, a una ordenación individual ante el caos que se avecina".

De nuevo Bernardo Tejeda acercándose al cuerpo-ritual del boxeo como universo íntimo y cuestionando su visión como espectáculo. Tal vez por eso, con el arquitecto Carlos Salazar, se va hacia el espacio para ensayar un edificio que es también el hueco que deja la mano en el vendaje solidificado, corporeizado, y continúa hacia el Ring Plegado, hacia el residuo, hacia esa extrañeza informe que se aferra a si mismo como huella. O como "la mano fantasma" que del combate de Muhammad Alí con Sonny Liston rememora la rapidez de un golpe que sobrepasó a su presa, a la tecnología y no dejó vestigios.

En una hermosísima alegoría que se despliega por la Kir Royal y donde podemos encontrarnos con una obra y con un creador que habla del boxeo para hablar de otra cosa, y que en cada pálpito nos enseña su modo de construir la aproxima-



LeCombat [kreidedach]. Fotografía digital, 2012. © Bernardo Tejeda.

ción al cuerpo, *Le combat [Kreidedach/ Tejados de Tiza]* adopta el croma saturado y límite, por ejemplo el morado, para ir hacia de manera lisa hacia la ausencia.

La apariencia del cuerpo queda desvirtuada en un constante intercambio de espacios y formas, escribe Rosa Ulpiano para la sin par propuesta múltiple con la que finalizamos nuestro itinerario. Y yo retorno a un verso de Margarita Ledo

Andión, 2004, para Cinco Camas, con la que esta crítica nos introduce en su otra visión sobre *Le combat*:

> *Ele díxolle que lle coupo xusto -en pechando o puño- na cunca da man.*
> "Él le dijo, que le cupo justo después de cerrar el puño en la palma de la mano".