
Nedko Solakov: iconografía del miedo

Valeria Burgio

Miedo a volar

El primer trabajo que Nedko Solakov dedica a la angustia del vuelo es *On the Wing* (1999), una serie de rótulos pegados a las alas de seis Boeing 737 de la línea aérea luxemburguesa LuxAir. El pasajero angustiado nunca duerme: cuando su mirada no se dedica a escrutar las expresiones faciales de los miembros de la tripulación, se vuelve a la ventanilla, no para disfrutar del panorama sino para controlar la situación. Debe asegurarse de que los motores no estén ardiendo, de que ningún pájaro se haya colado en las turbinas, de que no se estén produciendo combates aéreos ni pruebas de lanzamiento de misiles, de que en la trayectoria del avión no surja inesperadamente un monumento o un rascacielos. Mientras intenta adquirir seguridad vigilando la situación externa, el pasajero del vuelo de Solakov tropieza con frases piadosas que aparentemente deberían tranquilizarle o distraerle. «No te preocupes. Todo

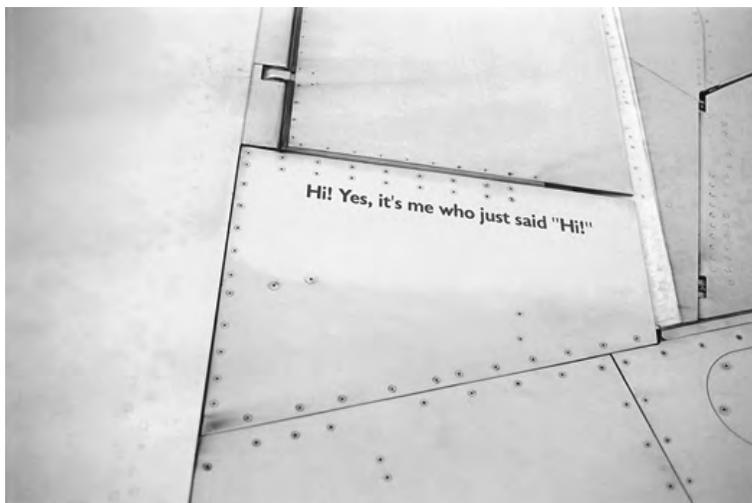


Fig. 1

irá bien. Puedes hacerlo. Encontrarás el dinero». Si los tranquilizantes no han surtido efecto, los textos intentan ayudar por medio de la hipnosis: «Sigues mirando estas letras y seguro que te duermes muy, muy pronto. Míralas. Míranos. Léenos una vez y otra... y otra, y otra... Tus ojos se están cerrando... El ruido amistoso del motor acaricia tu cuerpo... Estás durmiendo, aunque tus ojos sigan abiertos...» Los textos pueden contar historias fantásticas, como la de un cartero extraterrestre en busca de un satélite que le transmita el último episodio de su telenovela favorita, o pueden dar comienzo a improbables cazas del tesoro: «Si abres el compartimento de encima de tu cabeza, encontrarás una moneda de plata bajo tu equipaje de mano». En todos los casos, siempre es el avión el que habla: «¡Hola! Sí, soy yo el que acabo de decirte “¡Hola!”», y eso no es muy tranquilizador (Fig. 1). Philip K. Dick observaba, en la presentación del relato *Colonia* (1953), que «La apoteosis de la paranoia no se da cuando todos están contra ti, sino cuando todo es-

tá contra ti. No cuando “mi jefe conspira para perjudicarme”, sino cuando “el teléfono de mi jefe conspira para perjudicarme”. A veces los objetos parecen poseer voluntad propia incluso para una mente normal». Hacer que un avión te tranquilice es una de las cosas más paranoicas que se pueden hacer. Aparentemente, estamos pactando con el avión, este enemigo que nos arranca de la tierra y se lanza al aire a velocidad y alturas inconcebibles se está convirtiendo en un amigo que nos habla y nos tranquiliza. Sea como sea, habla. Y eso no es muy normal. El avión, que se dirige al pasajero tratándole confianzudamente de tú, confirma plenamente la paranoia del sujeto y le hace sentirse a merced de una voluntad ajena.

La resistencia silenciosa del individuo sometido a la violencia de un avión maligno es celebrada en otro trabajo de Solakov, *Fear* (2002-2003). Mientras que los ojos del pasajero vagan en busca de un apoyo visual y emocional, sus manos se empeñan habitualmente en sudar, apretar y retorcer cualquier cosa —el brazo del asiento, un borde del tejido de su ropa, la mano de un acompañante. Solakov dice que en sus viajes tiene la costumbre de apretar los puños manteniendo los pulgares levantados, en un gesto que pretende atraer la buena suerte. «Me da miedo volar. Mucho miedo. Pero, tal como están las cosas, tengo que volar constantemente». A pesar de la fobia a los aviones, debe en efecto montarse en ellos a menudo, al ser un artista con una carrera internacional y haber decidido vivir en Bulgaria, que no es exactamente el centro del mundo del arte. Así, en 2002, invitado a la Bienal de la cerámica de Albissola, se vio obligado a tomar un enésimo vuelo para reunirse con los organizadores de la exposición. En esa ocasión decidió hacer de la necesidad virtud. De regreso, cogió dos trozos maleables de arcilla, material obligado para la producción de las obras de aquella muestra, y los apretó nerviosamente durante todo el viaje, con los pulgares siempre levantados. Lo mismo hizo en todos los viajes siguientes, hasta la inauguración de la bienal. Luego metió esas impresiones en el horno: unas se



Fig. 2

solidificaron, otras se rompieron. Los resultados del proceso –relieves enteros o fragmentos de relieves– se expusieron junto con las cartas de embarque de los vuelos tomados por Solakov (Fig. 2).

Fear es la sintomatología reiterada de un mismo malestar, una letanía de impresiones de manos grandes y nerviosas, desesperadamente aferradas a un material informe. El miedo es visualizado en sus efectos, y somatizado no en el rostro impassible ni en el cuerpo imponente del artista, sino en sus manifestaciones periféricas, las contracciones invisibles de las manos.

Iconografía del miedo

Solakov no ha dedicado al miedo solo este trabajo, sino además 99 dibujos, expuestos en la Documenta de Kassel de 2007. La serie *99 Fears* es un conjunto de dibujos en tinta negra de sepia, en los que la parte visual va siempre acompañada de una didascalia escrita a mano. La parte verbal tiene una importancia similar a la del dibujo:



Fig. 3



Fig. 4

las palabras no explican el dibujo ni lo describen, más bien le dan una interpretación que trastorna su sentido, o que postula un significado totalmente ajeno a la imagen. Del mismo modo, el dibujo no es nunca una mera ilustración del texto. Palabra e imagen interactúan, pero sin depender una de otra. Dos de los noventa y nueve dibujos (#20 y #21) están de nuevo dedicados al vuelo en avión. En el primero (Fig. 3), un pequeño avión negro surca la hoja blanca. El texto dice: «Tengo un miedo extremado a volar. Mañana tengo que volar de nuevo. Si hay un dibujo 21, tendré la posibilidad de seguir teniendo miedo en el futuro». Y en efecto existe un dibujo 21, en el que una pequeña silueta negra agita las manos y dice: «¡Qué alivio (momentáneo)! Tendré la posibilidad de seguir teniendo miedo en el futuro» (Fig. 4). El hombrecillo de la figura ha evitado el peligro y se ha librado (momentáneamente) del objeto del miedo; pero el miedo, sentimiento recurrente, está preparado para presentarse de nuevo. El miedo es un sentimiento complejo y lleno de matices, un proceso emocional que se desarrolla en el tiempo a través de distintas fases, las «aspectualizaciones» de que habla Greimas (*Semiótica de las pasiones*, 1991). Solakov hace visibles las micro-diferencias existentes entre las diversas formas y las diversas fases del miedo: antes de volar, se manifiesta bajo la forma de «aprensión», un sentimiento anterior al desarrollo de la acción; para superar ese futuro próximo temido, el artista hace una promesa, proyectándose en un momento posterior al vuelo («si hay un dibujo 21...»). La proyección a un futuro, separado del momento presente por la posibilidad de un acontecimiento catastrófico, es un gesto de conjuro que permite la superación, al menos mental, del hecho mismo. Durante el vuelo el sentimiento predominante es en cambio el «terror», pasión vinculada con la duración, que no se agota en el «espanto», sensación inmediata, puntual, relacionada con la presencia de una situación inminente de peligro. Hablando del proceso de producción de las impresiones de manos durante los vuelos (*Fear*, 2002-2003), So-

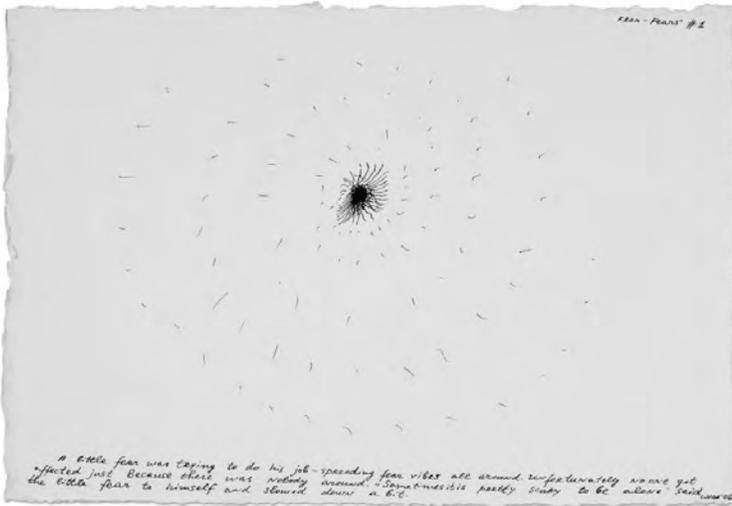


Fig. 5

lakov dice que lo que desencadena las convulsiones de las manos son, más que los saltos, los baches o los gritos desesperados de los niños de pecho, los momentos relativamente tranquilos del viaje: «esos momentos son los peores porque cada minuto espero que pueda ocurrir cualquier cosa –¡por el amor de Dios, no!». Es la expectativa del peligro inminente lo que caracteriza el «terror», muy distinto del «horror», que se dispara en cambio cuando aquello que se teme sucede, cuando la ausencia del objeto temido se vuelve presencia. El horror es explícito: hace reales las peores pesadillas; el terror es implícito, y visible a través de pequeñas somatizaciones. El horror, como el espanto, es una pasión puntual, mientras que el terror es durativo: «es posible tener miedo toda la vida, pero parece más difícil vivir siempre en un estado de horror» (Paolo Fabri, *La svolta semiótica*, 1998). Después de haber superado el momento del terror, el miedo permanece bajo la forma de inquietud, sentimiento



Fig. 6



Fig. 7

basado en la espera de algo, y llega a ser un elemento caracterizador del sujeto: «La inquietud introduce, por medio de la permanencia y de la repetición, un papel patémico estereotipado, una constante de la competencia patémica del sujeto. (...) La razón de ser del miedo está en un acontecimiento futuro que desencadena la espera. La inquietud carece de objeto concreto» (Greimas, 1991, p. 190). Y esta es la base de toda semiótica de la cultura: la inquietud, frecuentemente inmotivada, busca objetos concretos a los que aferrarse para convertirse en miedo. Cuando, en efecto, miramos la representación figurativa del miedo en los dibujos de Solakov, este aparece en su forma «inquieta»: es una especie de masa negra rodeada de tentáculos alargados que pueden parecer largos cabellos o rayos blandos (Fig. 5); se trata de una estructura protozoica similar a una ameba ciliada o a un insecto dotado de largas patas, una cola de diablo peluda y con filamentos que lo barren todo (Fig. 6 y 7). Siempre tiene una estructura arquetípica que incluye patitas y tentáculos que le permiten aferrarse a cualquier cosa. Tentáculos que también se pueden interpretar como rayos, con los que poder expandirse y contaminar lo que la rodea. El miedo es contagioso, y su trabajo consiste precisamente en «difundir vibraciones de miedo a todo su alrededor» (así reza el texto del dibujo 1, fig. 5). «No es la amenaza la que suscita el miedo, sino el miedo el que crea la amenaza», como dice también Yuri Lotman (*La caccia alle streghe. Semiotica della paura*, 2008), que seguramente habría sonreído ante esta representación de un miedo peludo. El principal miedo del miedo es la soledad: si no encuentra motivos, desaparece. Curiosamente, este modo de representar el miedo es similar a las imágenes presentes en un trabajo contemporáneo de los dibujos de Solakov: los intermedios animados en blanco y negro del grafista francés Pierre di Sciullo en el largometraje de animación colectivo *Peur(s) du Noir* (2008). Se trata de un film de animación de autoría colectiva, en el que la mayoría de los dibujantes (Blutch, Charles Burns, Marie



Fig. 8

Caillou, Lorenzo Mattoti, Richard McGuire) interpretan el tema del miedo a través de relatos de terror de fondo fabuloso. En los distintos cortometrajes que componen el film están representados los miedos más clásicos: la oscuridad/negrura del título es omnipresente, teniendo en cuenta también el límite estilístico impuesto por el blanco y negro, pero aparecen arquetipos figurativos del miedo como perros feroces, lobos, insectos gigantes, monstruos, casas encantadas. Solo Pierre di Sciullo elige una forma visual abstracta y no narrativa. En sus breves intervenciones, diseminadas a lo largo de la película, la voz de la actriz francesa Nicole García enumera sus refinadas angustias: ser obligada a comer insectos en una cena de gala donde negarse a ello sería de mala educación, tener que explicar la superioridad de Occidente a un ciudadano afgano enfrentado a los pésimos programas de la civilización occidental, volverse de pensamiento conservador y votar a la derecha; mientras la banda sonora transmite sus palabras, se suceden imágenes abstractas, en riguroso blanco y negro, cristalizaciones, según explica el mismo

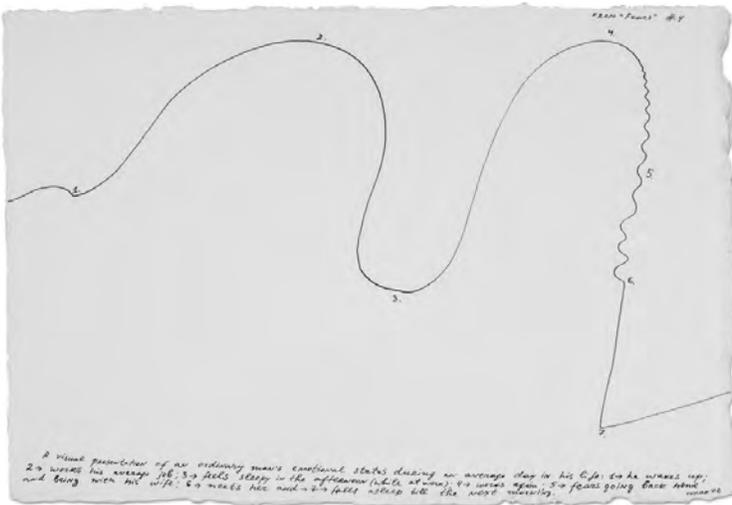


Fig. 9

Sciullo, de imágenes mentales. Entre estas imágenes, se repite con frecuencia un cuerpo negro dotado de garras o de rayos (Fig. 8). Estas formas son extrañamente parecidas a los dibujos de Solakov y, en vista de la falta de contacto entre los dos artistas, es posible pensar que, en el dominio de la abstracción, existe una representación proto-figurativa del miedo. Este no es necesariamente transmitido por la cara de espanto de un sujeto, sino que tiene constantes plásticas: un cuerpo circular, numerosas y largas patas y un movimiento ondulatorio.

Solakov expresa pues visualmente términos relacionados pertenecientes al campo semántico del miedo: del terror a la inquietud, de la aprensión al espanto. La teoría procesual de la aspectualización de la que hemos hablado antes parece representada, en un sencillo diagrama temporal y narrativo, en el dibujo 4 de los *99 Fears* (Fig. 9). La curva que sube y baja representa visualmente, se-



Fig. 10



Fig. 11

gún explica Solakov, «los estados emotivos de un hombre normal en una de sus jornadas laborables habituales: 1. Se despierta; 2. Desempeña su tarea habitual; 3. Se adormila en el trabajo; 4. Vuelve a trabajar; 5. Tiene miedo de volver a casa y encontrarse con su mujer; 6. Está con ella; 7. Se duerme hasta el día siguiente.» El momento del miedo, el que deriva de la idea de encontrarse con la mujer, está representado por una línea descendente y ondulada: es el temblor del descenso, que no es en picado sino con vacilaciones. La aprensión es el momento inmediatamente anterior a la catástrofe, señalado por la cumbre de la que se empieza a bajar, es el sentimiento de precariedad que se experimenta cuando se ha llegado al máximo de la fortuna y se empieza a caer. La aprensión —que en el lenguaje cinematográfico se expresa bajo la forma del suspense— tiene la estructura de la expectativa de la catástrofe, no prevista por el ignorante protagonista, pero del que es muy consciente el espectador impotente. Hay una bella ciudad construida al borde de un volcán (67, fig. 10). Un aventurero vuelve a casa para llevar finalmente una existencia tranquila, sin saber que pronto será arrasado por una avalancha (09, fig. 11). Se oye la voz de Solón, que le dice a Cresos: todo es provisional, un dios envidioso puede trastocar el destino de aquel que se cree feliz. Un hombre solo puede considerarse afortunado en el momento de la muerte. Y es tal vez la percepción de la propia fortuna la que hace que el artista tema cualquier viaje en avión. Así le pasa también al Barney de Mordecai Richler cuando encuentra el amor de su vida.

Un desarme personal contra el equilibrio del terror

Los miedos representados en los noventa y nueve dibujos de Solakov son sobre todo versiones irónicas y fragmentadas del Gran Miedo y de la cultura de la sospecha que caracterizaban a la Eu-

ropa del Este durante la guerra fría. Nedko Solakov (nacido en Bulgaria en 1957) tiene una larga experiencia en cuestión de miedos y sospechas al haber sido informador de la policía comunista entre 1976 y 1983. Todo empezó en París, cuando, en el transcurso de un viaje con condiscípulos y profesores de la Academia de Sofía, recibió un paquete que contenía material de propaganda anticomunista. Solakov denunció inmediatamente el hecho en la embajada. «Alguien está escupiendo sobre Bulgaria», declaró entonces. Nada más regresar a Bulgaria, fue contactado por un joven compañero, de quien no da más datos, que, después de pedirle una relación completa y detallada de los hechos ocurridos en París, lo introdujo en los servicios de inteligencia. Allí empezaron a hacerle preguntas sobre la vida privada de amigos y conocidos. A partir de ese momento las informaciones se hicieron periódicas. En los años siguientes Solakov empieza a darse cuenta poco a poco de su papel y a entrar en crisis. ¿Sabía lo que hacía? ¿Le atormentaban sentimientos de culpa? Son las preguntas que se plantean en la obra que le llevó al primer plano de la escena internacional, *Top Secret*, expuesta en una primera versión reducida en Sofía en 1988. La idea de renegar de su pasado y confesarlo públicamente en aquella exposición tuvo su origen en dos acontecimientos que ocurrieron al mismo tiempo, el accidente de Chernobyl y el nacimiento de su hijo. El gobierno búlgaro tardó unos días en reconocer el desastre nuclear, por lo que en un primer momento no advirtió a la población del efecto de las radiaciones. Esta inconcebible censura hizo que Solakov adoptase una postura clara: «necesitaba optar sin tuteos por una forma de actuación si quería mirar a los ojos al niño que su madre llevaba en su vientre entre las rosas y las margaritas que se abrían en aquel tristemente memorable 1 de Mayo de 1986». La obra provocó un gran escándalo. Se trataba de la confesión explícita de un espía arrepentido, recogida en dos cajones archivadores que contenían fotografías, dibujos, páginas de diario,



Fig. 12

carnets del partido, insignias, estrellas rojas y hoces y martillos. Entre la foto de una antigua novia y un retrato de Lenin, Solakov se preguntaba por qué había colaborado: ¿debido a un cinismo extremo o a simple ingenuidad? ¿A causa de la falta de autoestima o movido por una fe inquebrantable en el comunismo? Por todo un poco, concluía. Luego, el reloj del Kremlin se había roto (Fig. 12), y el valiente camarada Solakov también había dejado de creer que Occidente fuese la fuente de todos los males. El trabajo de Solakov es una autobiografía en forma de archivo, del mismo tipo que las *Time Capsules* de Andy Warhol, cajas de cartón numeradas que el célebre artista pop llenó entre 1960 y 1987 de fotografías, invitaciones a exposiciones, artículos de periódico, billetes de tren, resguardos de equipaje y otros objetos inútiles. Pero mientras que el trabajo de Warhol es un inagotable tesoro para quienes quieren investigar los motivos de inspiración del artista, el archivo de Sola-



Fig. 13

kov, aun reconstruyendo la historia de un individuo singular con detalles también de índole muy personal, tiene un aliento más histórico y general. No solo ofrece en efecto ocasiones para profundizar en el conocimiento de la persona (por otra parte el artista aún no era famoso cuando realizó esta obra), sino que es un claro ejemplo de mezcla entre lo individual y lo político. *Top Secret* se propone como obra ejemplar de un periodo histórico y de una situación geopolítica. La parte textual, en forma de confesiones, ofrece una interpretación muy precisa de los documentos visuales incluidos en el archivo; estos, por otra parte, se encuentran ordenados según un criterio cronológico y narrativo, que gira en torno al tema del espionaje, de la guerra fría y de la confesión. El efecto es de inversión irónica de la épica heroica de los libros de Ian Fleming y de las películas extraídas de sus novelas protagonizadas por James Bond. El espionaje aparece como una experiencia mucho más doméstica y común que la versión que de ella da Hollywood.

La misma mezcla de fascinación y desengaño frente al lenguaje y la iconología comunistas se desprende de otras obra contemporánea de esta, *Encyclopædia Utopia* (1990). Se trata de una colección de cientos de dibujos, textos, fotografías, páginas arrancadas de periódicos y otras publicaciones, incluidos en varios cuadernos de anillos (Fig. 13); también en este caso la obra es un archivo de apuntes personales y *objets trouvés*, no acumulados sin orden ni concierto sino organizados alfabéticamente. De él emerge una visión irónica y fragmentada del concepto de utopía, que se concreta en geografías inventadas y dibujos de monumentos.

¿Tuvo miedo Nedko Solakov de exponer este material? Como declaró en una entrevista a Iara Boubnova (contenida en *Nedko Solakov: a 12 1/5 (and even more) Year Survey*, cat. de exposición, Malmö, Folio, 2003), mientras trabajaba en esta obra, tenía los pies helados de miedo. Con ella no solo se iba a atraer la ira de la policía del gobierno, sino también la de aquellos a quienes había traicionado en sus años de secretos y mentiras.

Burlas y amenazas

Dibujos, relatos, archivos, *collages*, instalaciones *site specific* que desbordan el ámbito expositivo tradicional: Solakov es un artista poliédrico que utiliza los más diversos materiales expresivos.

La obra que le ha hecho más famoso se aleja sin embargo totalmente de cualquier profuso despliegue de imágenes y palabras, de la necesidad de contar y explicar que caracterizan *Top Secret* o *Encyclopædia Utopia*. Se trata de *A Life (Black and White)* (1998), una *performance* de dos pintores de brocha gorda haciendo su trabajo: uno pinta de blanco las paredes del espacio expositivo, el otro lo sigue cubriendo las mismas superficies de negro. Ambos continúan pintando hasta el infinito, cada uno de ellos destruyendo el trabajo del

otro. Ritual absurdo, tortura de Sísifo elevada a metáfora de la existencia, es una obra de una simplicidad escandalosa pero llena de significados posibles. Entre otras muchas cosas, se burla de la moda iniciada en los noventa de exponer el trabajo artístico no como resultado, sino como proceso de producción: en este caso la última fase del trabajo es idéntica a cualquier otra fase del mismo, siendo su inicio, su desarrollo y su final idénticos. Está también el placer infantil de ensuciar el espacio blanco asignado al artista que, en vez de llenarlo con las presuntas obras de su genio, se limita a transformarlo en espacio negro. Llenar de garabatos el *white cube* llegará a ser una actividad muy frecuente en Solakov, decidido a acabar con la idea de que la obra de arte debe ser aislada del contexto externo para ser entendida en su autonomía textual (el origen de la crítica al espacio aséptico de la galería se encuentra en el influyente ensayo de Brian O'Doherty *Inside the White Cube: the ideology of the gallery space*, de 1976). En *A (not so) White Cube* (2001), el espacio de la obra se presenta blanco, y en apariencia totalmente vacío. Sin embargo, una mirada más atenta percibe la existencia de pequeños escritos. Algo parecido a lo que ocurría en el caso de las alas de avión parlantes, aunque en esta instalación lo que habla son las pequeñas grietas, los agujeros rellenos con yeso, las colillas de cigarrillos olvidadas en la parte de arriba de los tableros de pladur. Es la discreta revolución de los pequeños objetos de uso cotidiano, de los clavos mal clavados, de las manchas de humedad en la pared, que se convierten en objetos dotados de palabras, como en los cuentos o en los tebeos para niños. Esa infraestructura de las exposiciones en la que nadie se fija pasa a ser la protagonista. El espectador trepa, se agacha, se arrastra hasta las esquinas más remotas, los últimos rincones de la exposición, para escuchar las confesiones de las manchas de humedad. Hay un cierto sadismo en ese modo de tratar el mundo de los presuntuosos entendidos del arte contemporáneo.

Con la misma intención sádica e ridiculizadora, en 2007, mientras en Kassel presentaba *Top Secret y 99 Fears*, Solakov colgaba un Kalashnikov en una sala del Palacio de Exposiciones de la Bienal de Venecia. Era la instalación *Discusión (Property)*, 2007. Un arma colgada en un espacio expositivo no es el objeto más tranquilizador del mundo. Sin embargo, en vez de hablar de la materialidad y la utilidad de aquel objeto, el resto de la instalación planteaba cuestiones tan estúpidas e inútiles como si la paternidad del Kalashnikov corresponde a búlgaros o a rusos. Los rusos tendrían que reconocer que no tuvieron parte en la invención de esa arma formidable, ni tampoco en la del alfabeto cirílico, ideado por los santos Cirilo y Metodio. Mientras que algunos dibujos representaban con todo detalle los distintos modelos de Kalashnikov, describiendo asépticamente sus propiedades, los vídeos aportaban entrevistas con fabricantes de armas que con extraordinaria *nonchalance* hablaban de problemas de *copyright* y de *branding*, como si se refiriesen a cualquier otro producto de la sociedad de consumo. La crisis internacional relacionada con el Kalashnikov nada tenía que ver con las innumerables víctimas debidas a su uso, sino con la apropiación indebida de su imagen y su nombre. Y sin embargo, lo que se exponía no era simplemente la imagen del objeto, sino el objeto mismo, con toda su carga de provocación y amenaza.

V. B.

Traducción: *Óscar Gómez Pascual*.

Las imágenes de obras de Nedko Solakov se reproducen por cortesía de Galerie Arndt & Partner, de Berlín-Zurich (Fig. 1) y Galleria Continua, de San Gimignano-Pekín-Le Moulin (Figs. 2-7 y 9-13). La Fig. 8 es un fotograma de la película *Peur(s) du noir*.

