
Lo que siempre queda del arte

Jorge Blasco Gallardo

En el British Museum de Londres se conserva una pequeña pieza confeccionada con un colmillo de hipopótamo que, aparte de su antigüedad, hacia 2985 a. C., y del dibujo que contiene, no parece tener más interés, es un objeto menor*. Se trata de un cuadrado de unos 5 cm con un pequeño orificio en una de sus esquinas superiores, lo justo para que pase un cordel o un hilo. En el anverso de lo que parece ser la primera etiqueta que se conserva en un museo, se ve representada la escena de un faraón, descalzo y triunfante sobre un enemigo. En el reverso hay dibujadas unas sandalias.

Es una etiqueta perteneciente al ajuar funerario del gran Den, destinada a identificarlo en su camino *post mortem* ante

* Las referencias a este objeto y a la pintura china de que hablamos después pueden encontrarse en el libro editado por Neil MacGregor, director del British Museum, *La historia del mundo en 100 objetos*, Debate, Barcelona, 2012.

aquellos con los que debía encontrarse en la otra vida. Según los que han estudiado esta primera etiqueta de la historia, el hecho de que pertenezca a unas sandalias no es baladí: uno de los principales funcionarios de la corte era el Encargado de las Sandalias y este calzado real era prueba de elevado estatus en la vida y por lo tanto también en la muerte. La etiqueta se convierte en un objeto fundamental y, para su tamaño, contiene gran información acerca de la categoría del rey, de sus objetos y de cómo quería ser visto en el más allá: tal como aparece en el anverso, machacando la cabeza de su enemigo con una maza. Es evidente el intento de perpetuar una determinada identidad en ese pequeño trozo de colmillo. No es nuevo que los faraones decidan cuáles serán sus representaciones y como se les recordará en el futuro, aunque suelen usar formatos más monumentales. Pero aquí nos encontramos con el primer ejemplo de la versatilidad de las etiquetas para convertir una cosa en otra, un recuerdo en otro o, al lo menos, en lo que debería ser. Un elemento periférico al cuerpo del rey del que cuelga resulta ser lo que da idea de su importancia, y ello gracias a algo tan habitual hoy día como documentar un objeto con una serie de datos.

Un segundo elemento de la colección del British que llama la atención en este recorrido por esos detalles que no son el objeto principal de una visita, pero que hacen que el Museo sea lo que es, es el Rollo de las Admoniciones, una pintura procedente de China (500-800 d.C.) que da fe de una relación peculiar entre la obra y los pocos que tenían el honor de mirarla y, además, de dejar su impronta en ella.

El rollo es una especie de guía de moral y buenas maneras destinada a las damas de la corte china. Lo que caracteriza esta pintura de 3,5 metros es que contiene impreso el sello de cada uno de aquellos que han tenido el privilegio de contemplarla. Se podría describir aquí la calidad de la pintura, hablar de lo interesante del

poema que la acompaña y de los diferentes aspectos plásticos y «artísticos» de la obra, pero son los sellos impresos por los que la contemplaron los que hacen de ella algo excepcional, al contener la marca del que ve y al ver modifica la pintura dejando además una información importante sobre la vida de la misma y de las cortes en que fue mostrada. Una especie de burocracia poética de la gestión y control de la mirada que no está separada de la obra, sino que ha pasado a ser parte integrante de la misma. «Obra» y mirada se hacen una sola cosa con cada sello.

Etiquetas, sellos, marcas en animales y en personas –números tatuados en los campos de concentración; marcas de hierro al rojo en la época de la esclavitud; estrellas de David; los diferentes galones del ejército; marcaje de reses; incluso los mapas que aunque no se encuentren sobre el terreno, lo etiquetan, marcan y construyen; los tejuelos de los lomos de los libros en las bibliotecas; las cartelas de las exposiciones; la Letra Escarlata; los sambenitos; los sellos en el reverso de los cuadros –que nos dicen mucho de los lugares a los que han viajado y de quien los ha movido–, o el letrero que Dora Maar colgó del objeto que aportó a la Exposición Surrealista de Objetos en 1936 –un molde de bizcocho en forma de estrella– indicando para qué, cuándo y con quién se usó. En realidad todos los participantes en esa exposición etiquetaron, cada uno a su manera, distintos tipos de objetos. En ese etiquetar consistía la operación artística: convertir una acción que durante siglos había permanecido callada y rutinaria en el fundamento de una manera de practicar el arte.

No se trata de hacer una genealogía lineal del proceso de etiquetaje o marcaje, pero sí de resaltar que siempre ha estado presente en la construcción de una determinada visión del mundo o de sus fragmentos, y por supuesto de aquello que hoy en día llamamos arte. Una construcción literal, pues la etiqueta o la marca acaban diciendo qué es lo que realmente vemos, construyendo de

este modo una burocracia callada del sentido y significado de los objetos.

Etiquetar y marcar, dos gestos automáticos y aparentemente periféricos que sin embargo transforman cualquier cosa en aquello que debe ser, que se convierten en rastro de la mirada e incluso en una forma de practicar el arte. Hay muchos aliados de la etiqueta: el marco, el pedestal, la vitrina, pero también otros más sutiles, como el autógrafo o la firma relacionados con la autoría y por tanto con la autoridad, o, por ejemplo, todo aquello que se escribe sobre una obra que a veces consiste en un concepto, en un acto del que queda como resto poco más que la memoria de lo hecho. La firma «R. Mutt» supuso un antes y un después en el arte del siglo XX al introducir una pieza realizada en serie en el circuito estético-mercantil del arte. La lista sigue, entre otros, con Manzoni y sus firmas sobre modelos, su pedestal –solo con subirse a él cualquiera podría ser una obra del artista– y, cómo no, su base del mundo, un pedestal invertido que convierte, con una gran carga de ácida crítica sobre la condición misma del arte, el mundo en obra suya.

Esta relación de elementos secundarios que abrimos con una placa de 5 cm. hecha de un colmillo de hipopótamo puede ser tan larga como queramos, pero lo dicho hasta aquí bastará para dejar claro que los objetos artísticos, lejos de tener un sentido completo en sí mismos, a menudo acaban de ser construidos, si no desplazados, por esos suplementos que van desde la etiqueta de las sandalias del rey Den a un QR de los que usamos hoy en día.

Un paseante privilegiado, aficionado a rodear a personas con un círculo de tiza y añadir la frase «obra de Alberto Greco», se cuela en esta lista de marcas y creadores de etiquetas. La obra de Greco es tan sencilla y tan compleja como el acto de señalar partes de la realidad como su obra. Por supuesto, en el momento en que Greco realiza estos trabajos la estrategia del objeto encontrado, tocado por un rey Midas que lo convierte en oro, estaba ya plena-

mente asumida en el arte de sus predecesores. Pero Greco no lleva al museo lo que marca, sino la fotografía de él mismo marcando a la persona. Lo mismo se podría decir de muchos casos de Land Art, pero el caso de Greco resulta aquí más apropiado. El artista podría haberse limitado a contar la experiencia artística verbalmente, pero necesita de una fotografía que dé fe notarial de que la obra ha sido realizada, de que ha ocurrido. No basta con marcar, firmar o realizar una *performance*: el arte del siglo XX necesita cada vez más del testimonio de una instantánea, o al menos de un relato. La documentación hace que la práctica artística sea posible. No es nuevo que los artistas se retraten en el proceso de creación para dar una imagen de sí mismos; lo nuevo, en su día, fue que ese retrato dejara de ser algo que se guarda en un cajón para pasar a ser lo que queda de la obra, que dejara de pertenecer a un entorno periférico para convertirse muchas veces en algo más: en parte de esa obra o la obra misma.

Qué sería del arte y sus creadores sin la aparición de la fotografía. Aquí cabría hacer una pequeña historia del artista retratado en fotografías de amplia circulación. Primero en fototipias, en coleccionables en cajas de puros, hasta llegar hasta el refinado lenguaje, por ejemplo, de Cindy Sherman: esa historia lineal del retrato fotográfico de artista sería muy ilustrativa de la importancia de la construcción del personaje como aspecto periférico de lo que se suele llamar «obra».

Resulta divertido ver los primeros retratos de personajes famosos que circularon en *cartes de visite* o en esas fototipias coleccionables: el poeta posa con aire atormentado; el escritor aparece en pleno arrebató, sentado, levantando un brazo al cielo y la pierna en la dirección contraria; el sabio, muy estirado, de pie, con una mano sobre un libro cual si este fuese la biblia; el pintor, frente al caballete, con expresión pensativa, paleta en mano. Todas esas imágenes son, vistas ahora, caricaturas de un tiempo ido. La cir-

culación de las tarjetas de visita de personajes conocidos que «el pueblo» colecciona señala el comienzo de la gestión fotográfica de la fama, la aparición de una red en la que el artista se sumergirá de buen grado. Por supuesto, todo ello alcanzará un alto grado de sofisticación artística, enlazando con la imagen de Manzoni posando en su estudio, el wáter, con una lata de mierda de artista en la mano; con Sophie Calle seguida por un detective contratado por ella misma; con las fotografías y la película de Pollock tomadas por Hans Namuth, tan necesarias en este caso para mostrar la importancia del proceso artístico, y con tantas y tantas miradas-retrato, ¿Son esas imágenes *lo que queda de la obra* o son parte fundamental de ella, del *poema*, que, como veremos, diría Mishima? ¿Deben ser conservadas en archivos o en las colecciones de los museos? ¿Son «simplemente» documentos? Sí lo serían para una visión obtusa de la práctica artística. No cuando nuestra mirada se hace más perspicaz; pero, sin embargo, en el espacio real la tensión documento-obra no se resuelve y hay que recurrir a ambos clásicos, archivo y colección, en lo que a su gestión conceptual se refiere. Por supuesto no se duda de las diferentes necesidades de ubicación y conservación de obras y documentos, pero hoy la información sobre ellos, su descripción, se hace mediante *software* y ordenadores, en principio flexibles a cualquier forma de repensar esa relación y tensión, cosa que no se lleva a cabo. La informatización permitiría romper la frontera archivo-colección sin poner en riesgo la condición material de lo que incluyen –si la tuvieran– y sin embargo el peso de los años mantiene esas fronteras mientras las obras y sus soportes desbordan los espacios compartimentados del museo. Hablamos de la *sociedad de la información* y no somos capaces de gestionar nuestras posesiones de acuerdo con ella.

¿Es la etiqueta de la sandalia del rey Den un elemento menor para entender la historia y la memoria del monarca? Fue él mismo quien se encargó de que se grabara en ella la imagen de su poder,

de un yo agresivo, poderoso, que quería transmitir a la posteridad, y ello hace que la pequeña pieza de marfil de hipopótamo acabe siendo más relevante que los despojos del propio rey para saber con quién estamos tratando.

* * *

Ángel Ferrant quiso que toda su obra fuera destruida y de ella solo quedara un magnífico archivo, asegurando así el conocimiento futuro de su trabajo. Un excelente artículo de la estudiosa Olga Fernández, «Los álbumes de Ángel Ferrant o de cómo la escultura se deja ver en fotografía (publicado en Jorge Blasco Gallardo, ed., *Culturas de archivo*, vol. 2) aborda la especial relación del artista, en este caso el escultor, con su archivo o colección de documentos propios. Este párrafo de la escritora es bastante ilustrativo: «Ángel Ferrant fue uno de esos artistas contradictorios e insatisfechos que se pasó media vida destruyendo parte de su producción escultórica y la otra media dedicado a registrar y sistematizar un extenso archivo personal que documentaba profusamente sus trabajos, incluidos los rastros de todo lo que destruía. Igual que había ocurrido en vida, en el momento de su muerte Ferrant establece dos operaciones contrapuestas para la gestión de su memoria. Por un lado deja dicho que la obra en su poder fuera destruida tras su muerte y por otro deja intacto un completo conjunto de materiales heterogéneos, escrupulosamente catalogados y ordenados, con los que reconstruir su actividad como artista». Toda una producción de series documentales cuya intención era «registrar asientos visuales que le permitieran hacer inventarios, balances y operaciones diversas de control y circulación de sus obras», como un notario de sí mismo, como un contable, como un gestor.

En cuanto a las fotografías de su obra, Olga Fernández sigue contando cómo Ferrant las dispone en el archivo de forma diferente: hay fotos sueltas o pegadas en cartulinas organizadas por

series, mientras que otras las agrupa en álbumes, condicionando así el modo en que deben ser leídas.

Esa indicación de «cómo deben ser leídas» las cosas ha sido una constante en el campo de la escultura, la instalación y la fotografía a lo largo de todo el siglo XX, y aquí recordaremos de nuevo a Duchamp y la imagen de su *Fountain*, objeto destinado a desaparecer como tal para convertirse en una obra-noticia que existe porque existen sus documentos y porque el autor se encargó de modelar la existencia de estos y de lo que se decía y escribía a propósito de ella.

Del igual modo, si se quiere «ver» realmente la obra de Ferrant, es preciso llegar a su sentido, que viene dado por la documentación que el propio artista ha acumulado. La división conceptual entre documento y obra, o entre archivo y colección parece, en el caso de Ferrant, más carente de significado que nunca.

Si alguien piensa que la solución a la compleja relación obra-documento en el siglo XXI está en exponer los documentos en las salas del museo, marcados por la mirada decimonónica que estetiza los papeles viejos, mejor sería dejar las cosas como están. Siempre nos quedará el archivo, esperando a ser consultado para desvelarnos sus narrativas tácitas. Cuestionar la dualidad conceptual archivo-colección no significa que los documentos tengan que saltar al muro o la vitrina y pasar a ser vistos como obra en sí mismos. Se trata de replantearse la base conceptual de la manera en que se gestiona el arte en el lugar que sigue siendo sin remedio su sitio oficial, el Museo, pidiéndole que se enfrente realmente al problema en la era de la burocracia o, si se quiere, de la *biopolítica*.

Qué sería del arte sin certificados de autenticidad, sin patentes que separen lo verdadero de lo falso, sin que las copias de los cuadros de los Museos reales no estuviesen acreditadas por los correspondientes permisos escritos y certificados. Qué separaría del plagio la recuperación de una *performance* de un autor muerto

por parte de un *performer* vivo si no hubiera de por medio papeles sobre derechos de autor o condiciones de realización de dicha *performance*. Qué sería de muchas obras de Sol Lewitt sin los documentos enviados por el artista con las órdenes y guías de ejecución de sus proyectos en las paredes de la sala de exposiciones. Es más, cómo podría darse todo ello sin papeles que den cuenta de unas transacciones económicas con frecuencia enormes. Si no hubiera «papel» que mediara entre la realidad y la pesadilla de datos-gestos y puntos de vista a la que finalmente denominamos arte.

Más allá de cualquier debate ontológico, la práctica artística deja irremediabilmente tras de sí una serie de huellas y documentos, administrativos o de otro tipo. Lo que queda de esa práctica artística y todo lo que se considera «fuentes secundarias» acaba por ser la clave de su existencia, del *poema*, aunque no merezca ser tratado como tal en la mayoría de las instituciones, que, como mucho, cuidan de sus «papelajos» porque están obligados a ello. Las huellas del proceso artístico no suelen estar en exposición en sala, sino guardados en archivos que los tratan como si el arte fuera algo que solo metafóricamente se contamina de la mundanidad burocrática. Cuando pasan a la sala de exposición son desactivados por la costumbre de mirar sin llegar al sentido de las cosas, puesto que la manera de sacar a la luz esos documentos que son parte y no secuela de una obra de arte, está lejos de haber sido resuelta, aunque desde hace mucho ha habido iniciativas valiosas en este campo: Duchamp llenó la galería de Peggy Guggenheim con la instalación *One Mile of String* cuando le pidieron intervenir en la exposición *First Papers of Surrealism* (Nueva York 1941). Benjamin Buchloh considera en un artículo publicado en esta misma revista que esa fue su manera de protestar por la forma en que el surrealismo se estaba convirtiendo en una tendencia de mercado, ya totalmente asimilado. Hoy en día, su mensaje sigue siendo vigente:

juntar obras o documentos de una manera esencialista para tratar un tema es un modo de falsear y a la vez desactivar las obras y los documentos, que vuelven como placer para el ojo que otrora cortó Buñuel.

Los últimos tiempos nos están haciendo aprender de economía –y de su nueva sublimidad– con cada noticia. Conceptos que antes no habíamos oído, que no considerábamos parte de nuestra vida, son ahora los que la condicionan. Términos económicos dirigen hoy un gran tanto por ciento de nuestra existencia. Resulta que la vida en realidad son ellos. No las ideologías, ni las protestas, ni la caridad, ni la religiones, ni los manifiestos: algo que no vemos se ha apropiado de nosotros, o tal vez sea solo que, por fin, somos conscientes de ello. Un movimiento similar de especulación estética que toma cuerpo en sus documentos hace posible el arte. Es la aparente *periferia* del objeto artístico tradicional la que, como otras tantas, «ha tomado el mando». No es una metáfora, es una realidad: Yves Klein vendió en su día sus «Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial», obra de la que solo quedan fotos y, si los hay, títulos de propiedad. Intervención que sin duda algo tiene que ver con el desplazamiento de la obra hacia una periferia que se hace centro.

La *periferia* se torna obra e invade el terreno tradicional del objeto para pasar al ocurrir. La exposición de Yves Klein *Le vide* fue una de esas excelentes metáforas: en ella no había objetos, solo la *periferia* de una presentación objetual y, con ello, lo que allí ocurría era el vacío. Un vacío que recorre desde hace tiempo la sociedad, lúcido y trágico al mismo tiempo.

En este caso se trata de la obra de un artista, pero pensemos en todo lo que se mueve en torno a la gestión del arte desde hace siglos y que ahora ya no se puede negar que forma parte de su práctica. Marcel Broodthaers lo mostró así en sus museos ficticios, Alberto Greco en sus trabajos de acción y en su muerte, al igual

que lo hizo Manzoni, y, cómo no, Duchamp, el gran mercader de la modernidad.

Pensar en la cantidad de *items* que rodean o componen lo que se llama «obra de arte» puede producir un vértigo curioso, ya que sin ellos puede que tal obra no tenga sentido. Cartelas, certificados, textos explicativos, fotografías –del proceso, del autor, hechas en diferentes épocas y pertenecientes a diferentes registros–, contratos de compraventa, papeleo de seguros (fundamental para conocer el valor de una obra en dinero contante y sonante), referencias sobre su prestigio, lo que se dice de ella, escándalos, noticias... Todo eso, o sus rastros, parece ocupar un lugar definitivo en el archivo aunque, a lo peor, se musealiza elevando su valor económico y estetizándose de una manera tradicional. Parece que la tendencia de los documentos de una obra que carece de objeto, y que solo se puede rastrear a través de su memoria, es la de pasar a la pared del museo. Pero ¿no es el archivo un lugar que precisamente está para que el público pueda acceder a la información y sus narrativas tácitas? ¿Es necesaria la sacralización del documento-rastro de la actividad artística? Algún modo habrá de resolver esta tensión. Quizás en parte la solución esté en la forma de tratar los propios elementos expositivos, cuidando por ejemplo la forma en que se confeccionan las cartelas, para que estas dejen paso a formas de descripción archivísticas y no meramente museográficas, pero sobre todo reformulando la manera en que sacamos a la luz los documentos a partir de lo que nosotros mismos teorizamos sobre ellos.

La práctica artística, nos han dicho, no puede ser más que contemporánea y realista. Cualquier otra mirada seguiría un criterio de géneros, estilos o familias. No se puede obviar la periferia económica, la especulación con el arte; es más, el modo en que esa especulación participa en la conformación de la obra debería ser tratado como una parte más de la misma. Y aquí no hablamos tanto

de una especulación del mercado (que también participa) sino de la que viene marcada por una burocracia de valores económicos que se resuelven en el momento en que la «obra» se asegura.

El valor tiene que ver muchísimo con la gerencia de riesgos, para la que José Martín Franco apunta esta definición: «El conjunto de técnicas, estudios, normas y actuaciones que concurren en la protección de los bienes y/o valores propios y/o de terceros bajo custodia, control y/o responsabilidad frente a los riesgos aleatorios derivados de la actividad para la que han sido confiados, proveyendo de los medios financieros necesarios para que los objetivos de la entidad gestora no se vean comprometidos por la materialidad de un siniestro» (Luis Hernández Oliveira, ed., *Exponer documentos. Diseño y producción de muestras documentales*, ACAL, Salamanca, 2010).

Sería estupendo poder reproducir aquí una póliza del seguro de una obra de arte: no harían falta más palabras. Pero una secuencia de términos podría darnos una idea de lo imbricada que está esa burocracia con la obra misma, por ejemplo, en el apartado de riesgos cubiertos: en el caso del transporte debe hacerse de acuerdo a estas cláusulas: Institute Cargo Clauses (A) (Ed. 1-1-82); Institute Cargo Clauses (AIR) (Ed. 1-1-82), que incluyen los riesgos de mojaduras, humedades o humedad ambiental; Institute Strike Clauses (Cargo) (1-1-82), cláusulas para la cobertura de riesgos de huelgas en el seguro de mercancías y/u otros intereses del cargador (Unespa 20-6-80); Institute Strike Clauses (Air Cargo) (Ed. 1-1-82); Institute War Clauses (Cargo) (Ed. 1-1-82); Institute War Clauses (Air Clauses) (Ed. 1-1-82); Cláusula de Exclusión por Contaminación Radiactiva, etc.

Esta incompleta relación de las cláusulas de una póliza de seguros puede dar idea de la gran burocracia que genera el movimiento de una obra, y la base de puntos que determina su valor. Un valor real, monetario, pero que en el fondo no se materializa salvo que

el siniestro ocurra, algo por otra parte muy habitual en nuestra realidad económica: el dinero existe solo en los documentos hasta que tiene que salir a la luz por algún suceso o necesidad y materializarse en líquido.

Ahora hay que hacerse otra vez la misma pregunta: ¿participa esta burocracia del ser mismo de la obra o es una simple molestia colateral? Si se entiende la obra como la actuación de un artista, no; pero si la entendemos como la plasmación de una serie de intereses, pensamientos, gustos, etc. de la colectividad, así como de unas situaciones sociales, culturales, económicas, bélicas, etc., que –a veces– toman forma por obra de un catalizador (el artista, el gestor, el grupo, etc.) que participan de un proceso altamente complejo al que llamamos obra de arte, entonces habrá que replantearse la respuesta. Y no solo eso: también habrá que replantearse la relación entre colección y archivo y la propia institución museo, no para hacerla desaparecer, sino para que no quede desfasada en modelos decimonónicos de gestión de la información disfrazados de cierto conceptualismo, ya que es preocupante la cantidad de ocasiones en que los museos carecen de las herramientas que les permitan trabajar con obras que les quemán las manos, que los desbordan conceptualmente y que acaban desactivadas en una sala.

* * *

Juan Antonio Vallejo Nájera, en *Mishima o el placer de morir* (Planeta Bolsillo, Barcelona, 1978), escribía estas palabras: «El 26 de noviembre de 1970 toda la prensa del mundo publica, como noticia sensacional, que la víspera el famoso escritor japonés Yukio Mishima secuestró, ayudado por cuatro jóvenes seguidores, al general en jefe de las Fuerzas de Autodefensa Japonesas en el propio despacho del militar. Tras varios preliminares Mishima y algunos de sus colaboradores realizaron «Seppuku», el trágico ceremonial

de autoeliminación que los occidentales solemos llamar «Hara-Kiri» (aunque este sea en realidad su forma incompleta). El motivo explícito de Mishima fue realizar el supremo sacrificio en honor del Emperador, pretendiendo dar con su muerte un aldabonazo en la conciencia de sus compatriotas e inducirlos a la restauración de las virtudes tradicionales de Japón. Especialmente al retorno, en toda su pretérita dignidad, de la «Institución Imperial».

¿Por qué este suicidio atroz e innecesario?

Mishima fue en Japón una de las figuras más populares e impopulares de su tiempo, el molesto creador de su *propio personaje* con los medios que tenía a su alcance, «incluida» la escritura. Los veinte días que antecedieron a su muerte son toda una lección acerca de cómo utilizar esa imagen, la noticia de sí mismo y toda la periferia de lo que parecía ser su actividad, la escritura, para construir una obra. Cada paso estaba orientado al «incidente», el *harakiri*, que diríamos aquí.

Como relata Vallejo Nájera en su análisis del personaje, veinte días antes de que todo acabara, o empezara, con el *kaisbaku* final, Mishima tenía preparada una exposición de *retratos de sí mismo* y de sus posesiones en los grandes almacenes Tobu de Tokio. Para la ocasión se imprimió un catálogo de ochenta y dos páginas repletas de fotografías. En la exposición, Mishima mostraba diferentes fetiches personales, incluidas las espadas con las que se suicidaría, pero lo que aquí interesa son varias fotos, algunas de ellas variaciones dedicadas a formas de morir: ahogándose en arenas movedizas, atropellado por un camión gigante, con un hacha clavada en el cráneo, y otras que el autor del estudio no nos revela, aunque sí destaca una más, la de Mishima como San Sebastián. Cierra el catálogo, según el autor, una página con la fotografía de todos los libros publicados de Mishima.

Mishima ya tenía práctica en el posado, tanto en espacios públicos, donde practica a menudo la impostura, como en otras series

de retratos, así como la costumbre de disfrazarse y transformarse de diversas maneras. Siempre *construyendo su imagen*, o destruyéndola con gusto, mostrándose más alto de lo que era en realidad, más fuerte, flirteando con el lado más erótico y morboso de la fotografía de su propio cuerpo. Siempre ocultando su complejión de «intelectual canijo» –de hecho practicaba diversos deportes– y su nombre auténtico para hacerse llamar Mishima: «Quiero hacer de mi vida un poema», es la declaración que se resalta en el estudio de Vallejo-Nájera.

Más allá de sus actuaciones en sus propias obras, de sus apariciones en revistas, aparecerá en una película porno de 1961 que él mismo dirige y editará un volumen de desnudos masculinos entre los que figura el suyo propio. No parece que estemos tratando de un mero escritor, sino de alguien que comprende cómo moldear la realidad para que su obra ocurra mucho *más allá de la literatura y a la vez en la literatura*.

Vallejo-Nájera sigue analizando fotografías del cuerpo de Mishima, cómo evolucionan desde la desnudez al control de la postura y de la espada, pasando luego a describir sus últimos momentos.

Acompañado de cuatro de los miembros de su ejército personal «Tate-no-kai» (Sociedad del Escudo), vestidos todos con sus uniformes, Mishima secuestra en noviembre de 1970, en su propio despacho y sin secretismo alguno, al general en jefe de las Fuerzas de Autodefensa Japonesas. La intención aparente es llamar la atención de los japoneses sobre la pérdida de valores que están sufriendo, pero lo cierto es que nos encontramos ante el capítulo final de una obra, de un *poema*, titulada «Mishima» y modelada por el autor del mismo nombre. El general no moriría en ese secuestro. Mishima se practicaría el «Seppuku» que culminaría con la decapitación, llevada a cabo por uno de los miembros de su grupo paramilitar, Furu Koga. Durante años, y hasta los últimos días de su vida, Mishima había ido construyendo *todo lo que rodea* a un su-

ceso para que se convierta en *noticia* y a su protagonista en mito a través cuanto se diga y se escriba del incidente y del propio autor en el futuro. Su cadáver no será más que un despojo, mientras que el conjunto de objetos, fotografías, libros, restos reunidos en la exposición de los grandes almacenes se constituirían en lo que tenían que ser, *aquello que siempre queda de una vida*, en este caso una vida muy preocupada por las formas, el *discurso*, por ser un *poema* que trascendiese la literatura.

Los artistas llevan siglos produciendo documentos de importancia administrativa y estética fundamental, pero seguimos considerando la colección como el lugar del Arte y el archivo como el lugar de sus daños colaterales. Y decimos reflexionar sobre el Archivo.

La frase «quiero hacer de mi vida un poema» dice mucho del modo en que Mishima entendía la obra como un conjunto de fragmentos sumergidos en la sociedad de la información. Con ella Mishima lanza un reto que es el mismo que plantean muchos autores de museo: el de la visibilización del «poema». Cuestión que desde luego dista mucho de estar resuelta.

Recientemente, entre ciertos artistas ha habido una tendencia a representar metáforas del Archivo, algo que ha sido tan estimulante para el intelecto como problemático para los archivos, que se han visto más opacados por la visibilidad de esas metáforas en las salas de los museos.

Hay una buena parte del público que no comprende el arte contemporáneo puesto que está educado en la mirada y en la metáfora por encima del sentido. Cómo no hacerlo si en la sociedad de la información la forma de exponer que seguimos utilizando nada tiene que ver con ella.

No hay motivo para escandalizarse, al fin y al cabo esa es la imagen que proyectan los museos que en sus presupuestos privilegiaban las salas de exposición y las colecciones sobre otras tecno-

logías de información y acceso que ellos mismos han creado y a las que ahogan: centros de conocimiento, archivos, etc. El caso de estos últimos es especialmente revelador: ríos de tinta hablando del Archivo, y los archivos dejados de la mano de Dios sin ser objeto de reflexión alguna. Hablando en general, claro está.

La exposición es un problema, no una solución, y lo habitual es que aparezca como lo segundo. En el complejo panorama de la cultura actual, incluso las más conceptuales ocultan un fondo temático y lineal que poco ayuda a la integración de todo aquello sobre lo que escribimos a propósito de lo que *queda del arte*. Pero este cuestionamiento también debería hacerse a los productores de arte, los/as artistas y lo que piensan de su trabajo y su relación con el archivo, la exposición y la colección en una época en que pueden ser tan manipulados.

Como escritor, Mishima era consciente de ello, y en ese resumen de su «poema» que es el catálogo de los almacenes Toku reserva la fotografía de sus libros para la página final. Así parecía mostrar que su escritura, todos sus libros, eran parte de sí mismo y no una obra cumbre y esencial de la historia de la literatura. Quizás como un ingrediente más del conjunto de fragmentos, informaciones, restos, dichos, noticias, escándalos, rumores, fotografías y documentos de todo tipo que usó para conseguir ese «poema» que, a su vez, tanto modifica la manera en que se leen sus libros y tanto influye sobre nuestro acercamiento a ellos.

J. B. G.