

Blanco clínico

Luca Beatrice

El espacio, el paisaje, los ambientes se anulan y las figuras viven, blanco sobre blanco, en el vacío más absoluto. El candor exasperado se convierte en un infinito espacio clínico.

No es por casualidad si se piensa en la anterior profesión de enfermera de Begoña Montalbán. *El sabor del recuerdo* es quizá el legado más directo de esta experiencia de la artista: la instalación de 1997 consiste en una aguja que saliendo de la pared deja caer gotas de un líquido utilizado en cirugía. Alusiones que encontramos igualmente en las piezas que integraron la exposición *Apuntes para un diagnóstico*.

Estas nuevas series fotográficas, iniciadas en el 2001, parecen esterilizadas, asépticas, limpias de cualquier impureza. A las protagonistas no les queda más que permanecer sentadas en una absurda sala de espera, sustrayéndose de la capacidad mimética con el fondo, sólo largas pestañas y labios rojos. En el blanco absoluto se perfilan estos recursos de seducción, cardinales de la expresión emotiva facial, porque es en los mínimos términos de la mímica donde indaga la fotografía eligiendo el no-color para marcar lo que todavía le interesa de lo humano.

Eco y Narciso, los amantes

Narciso se mira sorprendido a sí mismo inmóvil, con la misma expresión se queda quieto como una estatua de mármol párico.

...

¿Qué debería hacer? ¿Debería llamar o ser llamado? ¿Y qué podría pedir?

Aquel que quiero está conmigo:

¡Oh si lo que amo se hallara en la distancia!

(Ovidio, *Las Metamorfosis*, Libro III)

Como en un espejo o algo parecido reza uno de los títulos más significativos de Begoña Montalbán. En sus trabajos fotográficos “un espejo” está sugerido por la presencia de una o más parejas de figuras iguales, sentadas juntas o erguidas una frente a otra. El espejo se sujeta entre las manos, o se imita con los brazos elevados en torno a la cabeza para enmarcarla.

Lo “algo parecido” es en cambio lo que se descarta respecto al mecanismo común del reflejarse. La distancia está dada por la pose, cuya simetría especular deviene precaria y cae en cuanto correspondencia inútil. Las mismas figuras nunca son pareja de idénticos, se miran una a la otra o, mejor, una en la otra, como si el espejo no estuviera entre las dos sino en las dos. El reflejar = doblar detrás sucede por tanto a través de la mirada que se cruza o por el contacto de la piel entre dos seres, y tiene como fin una segunda reflexión que es pensamiento y valoración sobre sí mismas.

Las parejas de amantes se encuentran de frente en el espejo de agua de Narciso, el cual, lo sabemos, admirando la propia imagen se enamora perdidamente de sí, y está condenado a gritar de dolor por la imposibilidad de concretar tan absurdo sentimiento. Según otras interpretaciones el mito de

Narciso pone el acento sobre el carácter esencialmente intransitivo del amor, la falsa idea de que esto suceda de un sujeto hacia otro, afecta, por el contrario, al individuo aislado. La especularidad (el espejismo) entre dos sujetos no es condición y factor de comunicación sino siempre y sólo de introspección: la alteridad deviene así en mera proyección de la identidad.

Por ello es inútil que los amantes finjan una correspondencia de imagen (imaginaria), es suficiente darse apoyo y estar cerca. Así resignadas, y en parte felices, aparecen las figuras de Begoña Montalbán que se apoyan en el hombro de la otra o permanecen en silencio abrazadas. *Remind Me to Love You Tomorrow* (Recuérdame que te quiera mañana) es un título sugerente en ese sentido: una figura da la espalda a la compañera que le sujeta la nuca como para escrutar los pensamientos.

Las modelos de la artista han sido elegidas entre mujeres próximas, a su vez parejas de amigas, amantes o hermanas. Vuelve de nuevo el mito de Narciso, que en la versión de Pausanias tenía una hermana gemela a la que se parecía de modo extraordinario, jóvenes y bellos fueron felices hasta la muerte de ella. Lo que Narciso vio en el estanque fue por tanto el rostro de su hermana, amada sin medida porque era tan igual a él.

Begoña Montalbán pone ante el espejo semejanzas y relaciones previas, pues sólo a través de la mirada de quien nos es próximo escuchamos alabanzas o reproches que no son valoraciones ajenas sino que reconocemos por entero como propias. La complicidad se convierte así en una necesidad primaria sin la cual no sería posible saber quién somos.

Eco hubiera querido acercarse a Narciso con dulces palabras y ofrecerle humildes súplicas. Su naturaleza se lo impide y expresarse no puede, pero, como Natura prevé, ella está preparada para recibir sonidos y repetir palabras.

(Ovidio, Las Metamorfosis, Libro III)

En un trabajo del año 2000, *Voces en off*, la artista crea una escultura sonora compuesta por las voces de 29 mujeres que leen fragmentos y mensajes de autoras suicidas, un vídeo mudo proyecta sus labios sin que tengan correspondencia con el audio.

Nos apropiamos de palabras e imágenes ajenas para componer las nuestras. “Nos apropiamos de cosas que ya sentimos. A veces no sabemos definir algo, pero al leer una frase nos decimos ¡esto era!” –explica Begoña Montalbán. Así Eco, condenada a repetir las palabras que escucha sin poder crear las propias, se inclina sobre los labios de Narciso a la espera de oír lo que ella misma hubiera deseado tanto poder decir.

El cuerpo de los otros. La cura

Mientras la acepción histórica del body art y la performance se basaba en la figura del artista mismo (Gina Pane, Marina Abramovic) hoy se es más proclive a transferir la atención sobre el otro. Sucede fundamentalmente por dos razones: la primera se refiere a la cuestión del arte relacional que considera la obra completada en la interacción con el otro; la segunda, auténtico espejo de

nuestro tiempo, metaforiza el papel de dominio sádico que el artista “deus ex machina” ejerce sobre el prójimo.

Si el masoquismo representaba todavía la gran estación de las ideologías y de las contraposiciones, la actitud sádica es asimilable a una práctica del decálogo sexual y se explicita en una multiplicidad de señales tanto irónicas como, a menudo, inquietantes. Como ejemplos, las performances de Vanesa Beecroft, las acciones de Santiago Sierra, las masas desnudas de Spencer Tunic.

Begoña Montalbán, por el contrario, trabaja con el cuerpo de los otros a través de la cura, el cuidado. Primero procede a la eliminación, pinta de blanco la piel de estas parejas o grupos de mujeres, de rojo escarlata los labios y sobre los párpados coloca largas pestañas postizas. Traza confidencialmente el cuerpo de las otras y las muestra a la mirada del espectador sin la violencia del realismo fotográfico. El maquillaje, sin embargo, enmascara y protege al sujeto de su exhibición. El mismo trabajo de artesanía digital que sigue al disparo fotográfico transforma la desnudez de las mujeres y su singularidad en un impersonal maniquí. El trabajo de Begoña Montalbán consiste en poner al amparo de ojos indiscretos las vivencias personales de sus mujeres. La feminidad no puede ser violada en cuanto los genitales se han omitido y las mujeres se convierten en seres absolutos. Cancelando los trazos íntimos y distintivos se obtiene como resultado una estirpe, hija de idéntica matriz, privada de los caracteres sexuales y de *generificación*.

El cuerpo liso, pálido y artificial de las figuras de Montalbán recuerda la experimentación sobre travestismo-desnudez de Leigh Bowery, el más extraordinario performer de la nueva Swinging London de finales de los años 70, y del coreógrafo, actor y mimo Lindsay Kemp, figuras ambas de culto en la gay culture, pero también la manipulación fotográfica de Aziz+Cucher que trabajan sobre la negación de la especificidad estética, liberando de formas y órganos sexuales como si fuera plástico en un horno. Al contrario de éstos, que como resultado ofrecen imágenes inquietantes y dolorosas, los seres andróginos nacidos de Montalbán parecen vivir una paz irreal.

Si convertís el dos en uno y aquello que es interno en externo y lo externo como interno y aquello que está encima en lo que está debajo y si hacéis de lo masculino y femenino una sola cosa, de manera que lo masculino no sea masculino y lo femenino no sea femenino, si ponéis más ojos en lugar de un ojo y una mano en lugar de la otra y un pie en lugar del otro, una imagen en lugar de otra imagen, entonces entrareis en el reino.
(Evangelio de Tomás)

En la antigua Roma a los hermafroditas se les ahogaba al nacer o se les tiraba desde la roca Tarpeia pero, si escapaban de la muerte y llegaban a adultos, se convertían en ídolos de doble fuerza en el marco de los rituales religiosos. En diferentes culturas se representa la idea del andrógino como símbolo de la unión original de los opuestos que procedía del tiempo de la creación, estado originario y puro (Desde el Ying y el Yang del taoísmo, hasta Ida y Pingala en la filosofía indú, pasando por las teorías respecto de la bisexualidad congénita).

No por casualidad sus seres andróginos recuerdan, con mayor proximidad, ciertas prefiguraciones de extraterrestres pacíficos a menudo capaces de autofecundarse que la ciencia ficción ha creado. Desnudos,

asexuados e indefensos entre nuestras garras: esta es la forma que a menudo la cultura de la ciencia ficción ha imaginado la inteligencia alienígena.

Balzac escribió *Seraphita*, novela en la que un ángel bisexuado enseña al hombre y a la mujer los misterios del amor y de la unión perfecta. Entre las parejas de amigas y hermanas que Montalbán lleva a su set fotográfico hay también una transexual. En la época actual de la reasignación sexual farmacológica y de la confirmación quirúrgica del sexo, el tabú del transexualismo y del transgénero pasa con frecuencia a través de la espectacularización y la parodia del mismo. En el trabajo de la artista vasca, la realidad se libera de los estereotipos que contribuyen a formar la identidad masculina y femenina para concebir un ser sin dilemas, libre de dualismos.

Los extraterrestres se crearon para alimentar el miedo y las fantasías sociales. Es por excelencia construcción del hombre ante lo diverso, con sus mil posibilidades. En su novela de 1961 *Consider Her Ways*, John Wyndham describe una sociedad futura sin hombres, desaparecidos a causa de un virus mutante, en el que las mujeres se reproducen por partenogénesis y, sin embargo, la ciencia ha avanzado al extremo de permitir la recreación del macho, aunque su existencia no sea necesaria. *Venere più X* de Theodor Sturgeon cuenta las vivencias posapocalípticas de una raza de hermafroditas, mientras *Le donne di Onfale* de Giulio Raiola describe un planeta, acuático y femenino donde los hombres son totalmente inútiles. La idea de un solo género que se baste a sí mismo aterroriza, porque implica la ausencia de dicotomía y, sin ésta, la especie humana no sabe pensar ni actuar.

Para Jean Baudrillard, el destino del cuerpo hoy sería el de convertirse en prótesis, prefigurando la transexualidad como futuro, modelo y lugar dominante del deseo y de la seducción; esta última a su vez descrita con las siguientes palabras:

Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión, es dejarse capturar por el artificio de la ilusión misma y moverse en un mundo encantado...

(Jean Baudrillard, De la seducción.)

Es ésta la fascinación de las fotografías de Begoña Montalbán, la seducción de un cambio clínico-artístico y tecnológico que tiene como objetivo la serenidad, la cancelación de lo superfluo en nombre de lo esencial, de aquello que realmente cuenta.