

ANTONI ABAD: Entre la Etología y la Antropología

Rodrigo Alonso

Publicado en: La Ferla, Jorge (ed.). *Medios Audiovisuales. Ontología, Historia y Praxis*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 1999

*“El hombre es medida de todas las cosas.
De las que son en tanto son, de las que no son en tanto no son”*
Parménides

I.

El lugar central ocupado por el hombre en relación al mundo que lo rodea ha sido una de las características fundantes de la sociedad occidental. La necesidad de referir todos los fenómenos conocidos, e incluso los desconocidos, a su realidad irrefutable, ha teñido el pensamiento filosófico desde su primera formulación sistemática en la filosofía parmenídea hasta su fundamentación racional en la certeza del *cogito*, contaminando todo el pensamiento moderno posterior.

El desarrollo de la ciencia y de su aparato teórico y metodológico fue consecuente con ese lugar de privilegio reservado al hombre como medida de la creación. La investigación científica fue formulada sobre la figura de un observador que, expectante frente a los fenómenos que observa, registra y mide sin involucrarse con el objeto de su interés.

La separación entre el observador y los fenómenos que estudia caracteriza el hiato que determina y define los espacios de un sujeto y un objeto. Los instrumentos de medición y otras instancias mediadoras refuerzan la distancia física y conceptual entre estos dos campos teórico-pragmáticos, evitando las contaminaciones entre sus componentes.

Así definida, la formulación del conocimiento científico evadió la aleatoriedad y la fugacidad de los fenómenos, depositando su interpretación racional en un sujeto permanente, centrado y siempre igual a sí mismo.

II.

El interés por las medidas aparece relativamente temprano en la obra de Antoni Abad. A una serie de objetos realizados con cintas métricas, se suman diversos "proyectos de medición" – de una galería, un museo, una colección, una exhibición, una obra artística – de los cuales sólo algunos han sido realizados. Pero es a partir de su estadía en el *Banff Centre for the Arts* de Alberta, Canadá, que su manía por las medidas se materializa en una actividad concreta.

Allí, Abad abandona el sistema métrico decimal y adopta una medida corporal, el palmo, como unidad ¹. Los objetos, las distancias, las acciones, comienzan a ser referidos a su cuerpo de manera metódica y sistemática, persistente y por momentos obsesivamente. Todo lo que lo rodea encuentra un equivalente en sus palmos, un sistema de medición social y a la vez singular.

Con el abandono del sistema métrico y su intervención personal en la medida, Abad erosiona lentamente la distancia sobre la que se funda el conocimiento científico. Paradójicamente, al postularse a sí mismo como origen del sistema, cuestiona la exterioridad que fundamenta el lugar organizador del hombre en relación al mundo de los objetos. Sus mediciones, rigurosas y estrictas, son a la vez inciertas e imprecisas desde el punto de vista de las "ciencias duras" (de hecho, resulta casi escandalosa la utilización un procedimiento que oscila entre la medición y la caricia).

La observación y el registro de su propio comportamiento a través del código personal induce el reemplazo del interés etológico por el antropológico (ese "pensamiento débil", al decir de Gianni Vattimo). Las medidas físicas y las de sus conductas señalan un espacio conquistado a través de la experiencia, un espacio humanizado y de exploración personal, en el que todo conocimiento se funda en la conciencia de saberse simultáneamente sujeto y objeto de la práctica.

Medidas Menores (1994), la video instalación que surge de esta investigación, relativiza y pone de manifiesto la precariedad de los sistemas de



medición. La mano que una y otra vez registra las dimensiones del muro de la sala de exhibición (cuya altura concuerda con la del artista, por agregar un dato curioso) utiliza, en realidad, palmos muy superiores a los de una mano habitual.

Su tarea lenta y reiterativa induce, en cambio, una consideración sobre la medida del tiempo, o mejor aún, sobre la díada espacio-temporal. ¿Hasta que punto la medición del espacio es independiente del "espacio" de tiempo en que se realiza?

Estas consideraciones ya existían, subyacentes, en las mediciones que traducían comportamientos (actividades temporales) a palmos (medidas espaciales). Implícitamente, la tarea involucraba un criterio de equivalencias, parámetro propio de los sistemas de medida.

III.

Al año siguiente de su estadía en Canadá, Abad realiza *Sísifo* (1995), una video instalación en la que la imagen de un hombre de atributos clásicos se enfrenta con su propia duplicación especular. Esos cuerpos masculinos desnudos, que remiten con insistencia a la estética y al pensamiento de la antigüedad grecolatina, son en esta pieza un juego de virtualidades, habitantes de un universo de pura inmaterialidad. El juego imaginario se prolonga al año siguiente en una obra del mismo nombre realizada para Internet, en la que uno de los contendientes mora en un servidor de Barcelona y el otro en Wellington, Nueva Zelanda, el punto planetario opuesto a la ciudad española.

El mito de *Sísifo* cuenta la historia de un hombre condenado a una tarea reiterada e infructuosa: subir una piedra hasta la cima de una montaña para verla caer y volver a emprender la ascensión. Este gesto mínimo y obsesivo –que recuerda el trabajo de su autor– define su existencia, disuelta en un devenir temporal indiferenciado e insistente. Como la mano que recorre una y otra vez el muro de la sala de exhibición en *Medidas Menores*, los protagonistas de *Sísifo* viven en una temporalidad fluida y recurrente.

Sísifo juega además con el tradicional tema del doble. En su dispositivo de imágenes especulares, como bien lo señala Manel Clot, vuelve a ponerse en entredicho la figura humana y su centralidad en la constitución del espacio desde el que se articula el conocimiento: “lo que emerge con una fuerza renovada a cada momento de la repetición de la figura del doble –apunta Clot– es una cierta *muerte del yo* como figura unitaria ordenadora del mundo”².



Ese mismo año, Abad produce *Últimos Deseos* (1995), obra compuesta por una proyección cenital en la que un funambulista avanza y retrocede sobre una cuerda floja, a punto de caer en cualquier momento. La pieza reitera la figura masculina desnuda, la virtualidad de su presencia y la recurrencia de una acción prolongada en el tiempo presentes en *Sísifo*, pero en el desplazamiento de la figura desde un extremo al otro del área de proyección, midiendo con sus pies la longitud de la cuerda, evoca a *Medidas Menores*.

Laura Marks³ ha señalado que en las obras de Abad se presenta una imagen de la masculinidad precaria y débil. En realidad, el cuestionamiento excede el ámbito restringido de la figura masculina, proyectándose hacia una reflexión general sobre el lugar del hombre en la contemporaneidad. La inestabilidad de la figura viril parece mentar la conmoción de su posición de poder en la producción de saber, certeza y conocimiento. En la línea crítica al *falocentrismo* impulsada por Jacques Derrida, Abad cuestiona, a través de la figura masculina, la sobredeterminación del hombre sobre la historia del pensamiento occidental.

IV.

La magnitud de la mano que da vida a *Medidas Menores* genera un espacio relacional con el espectador que se repite con frecuencia en las obras del artista. Muchas de sus video instalaciones inducen al público a adoptar posturas o distancias predeterminadas en función del despliegue de las imágenes. En *Sísifo*, la confrontación de los contendientes sólo puede ser percibida enfrentando simultáneamente la pantalla y el espejo, posición a la que generalmente se accede tras un breve reconocimiento del espacio. Algo similar sucede en *Últimos Deseos*, cuya fruición involucra descubrir la pieza, encontrar un sector adecuado bajo la pantalla y dirigir la mirada hacia el techo, una postura inhabitual para una proyección videográfica.

Abad prefiere hablar de *usuario* y no de espectadores. Pese a la determinación de los espacios desde los que se deben experimentar las piezas, sus obras potencian la exploración y las decisiones por parte del usuario-espectador. Progresivamente, sus instalaciones se han vuelto inclusivas, participativas o interactivas, como es el caso de *Ciencias Naturales* (1997), en la que una maraña de ratas puebla el piso de la sala a la que el usuario es invitado a ingresar.

La misma tendencia hacia la interactividad se evidencia en sus obras para Internet. Mientras *Sísifo* (1996) ofrece poco espacio para la interacción –su fruición es puramente conceptual– *1.000.000* (1999), una obra compuesta por ventanas con besos que se lanzan al visitante, evidencia la incorporación del espectador en la propuesta, que en su próximo trabajo –y último hasta el momento– se ha trocado en interactividad. *Z* (1999), esta última producción, está protagonizada por una mosca que ocupa molestando la pantalla del ordenador y que escapa a los intentos del navegante por atraparla con su *mouse*.

Esta inducción a la participación del público no es nueva en la obra de Abad; por el contrario, tiene múltiples antecedentes en su trayectoria escultórica. Sus primeras piezas objetuales estaban diseñadas en función de la posterior actividad performática del artista o de los espectadores. Algunas incluían la posibilidad de armarse o desarmarse, otras poseían ruedas que invitaban a su translación. Las esculturas solían completarse con fotografías en las que se ponía de manifiesto su “uso” o los resultados potenciales de su manipulación.

La relación de las imágenes con los usuarios se enfatiza en la búsqueda de reacciones emocionales y empáticas. En *Errata* (1997), video instalación que muestra a unas ratas en tres momentos ligados al acto erótico –la persecución, el beso y la copulación– la imagen de dos de ellas besándose procura, según su autor, ofrecer una representación tierna de estos animales, normalmente temidos y despreciados. En *Últimos Deseos*, la posible caída del funambulista genera una tensión que busca eco en el espectador: como sostiene Eugeni Bonet, ese andar inestable por la cuerda floja es una autobiografía de todos, “salvo que logremos aún imaginar la posibilidad de una felicidad perpetua, exenta de angustias, adversidades y carencias”⁴.

Las reacciones perseguidas han intentado incluso ser más íntimas, como en el caso de la mencionada *1.000.000*. Inspirada en los desencantos que producen las páginas pornográficas entre los navegantes de la red –que sólo ofrecen amor a cambio del número de una tarjeta de crédito– Abad decidió inyectar “un poco de cariño” en el ámbito impersonalizado e indiferente de la *world wide web*. La cantidad de besos dispensados depende del tiempo que el navegante permanece en la página y de las posibilidades receptoras de su *cache*. En el extremo opuesto, la mosca que insistentemente escapa a los embates del cursor en *Z*, moviéndose al son de un zumbido molesto y fastidioso, provoca la frustración del navegante que intenta infructuosamente aproximarse a ella con su *mouse*.

Las obras de Abad en Internet tienden contrarrestar la concepción enciclopedista que caracteriza a las redes informáticas actuales. Aún cuando en el origen de estas redes haya existido la intención de generar un reservorio de información, sus usos alternativos –que las empresas comerciales han entendido inmediatamente– las han constituido en verdaderos espacios comunitarios en los que se establecen vínculos, relaciones e intercambios entre las personas. Internet está generando una realidad paralela, no menos contundente por estar fuera del espacio físico. Esa realidad es una construcción que crece día a día, una *work in progress* sobre la que todavía es posible intervenir. Las intromisiones de Abad son aportes a esta creación colectiva de una segunda naturaleza que se desarrolla en el seno de la cadena ciberespacial.

V.

Errata y *Ciencias Naturales* pertenecen a una serie que se completa con *Love Story* (1997), y que tiene por protagonistas a ratas. En el estudio de los hábitos de estos animales, inducido por instancias de su vida privada, Abad encuentra grandes similitudes con los humanos y decide utilizarlas como metáfora de éstos y de sus comportamientos.

La afición por los animales se hace evidente en sus últimas obras. A las ratas de la trilogía se suman las moscas que protagonizan *Z*, en su doble versión espacial y virtual. No resulta casual, entonces, que la primera versión de esta obra haya sido montada en el Museo de Zoología de Barcelona; de hecho, se trata de una obra creada específicamente para ese lugar.

La instalación está basada en la figura luminosa de una mosca producida por un proyector especial que reacciona a las fuentes sonoras. Ubicados en diferentes sectores de una sala, diversos parlantes emiten el sonido insistente de una mosca que transita por todo el recinto, produciendo el desplazamiento del insecto virtual sobre los techos de la sala de exposición.

La mosca luminosa introduce un poco de vida en un museo poblado por animales embalsamados, vitrinas desvencijadas y cuadros explicativos sobre los orígenes de las especies. Como en la versión realizada para Internet, la intervención abre un paréntesis en el ámbito académico del museo, introduciendo el movimiento ausente en los moradores de las vitrinas. En la contraposición con el resto de los animales, la mosca se impone como el más real de los especímenes que exhibe el museo.



Los animales que utiliza Abad en sus obras tienen algunas características particulares: están íntimamente relacionados con los seres humanos (en particular, con sus restos) y parecen vivir una vida paralela hasta el momento en el que irrumpen en los espacios habitados por las personas. Son, además, animales cosmopolitas, de los que suelen encontrarse en casi todas las regiones del mundo.

La etología ha estudiado ampliamente la relación de estos animales con los seres humanos. Pero Abad los utiliza metonímicamente para arrojar una mirada sobre los hombres, para comprender su naturaleza e indagar sus comportamientos. Unas ratas pueden protagonizar una historia de amor porque frente a ciertas situaciones de nada sirve la razón que nos separa de ellas. Sin embargo, la comparación encuentra sus límites: no vaya a ser que descubramos en unos roedores las claves sobre las que fundamos la categoría de lo humano.

Sitios de las Obras en Internet:

Sísifo: <http://www.hangar.org/sisif>

1.000.000: <http://aleph-arts.org/1.000.000>

Notas:

1. Para una descripción más detallada del lugar de las mediciones en la obra de Abad, puede consultarse: Alvarez Basso, Carlota: "Medidas de Emergencia" en *Espacio Uno* (catálogo), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998.
2. Clot, Manel: "Qué Lugar (Un Análisis)" en *Antoni Abad: De Fuerza Mayor* (catálogo), Museo de Teruel, Teruel, 1995.
3. Citada por el artista en una entrevista realizada por el autor de este artículo el 18 de junio de 1999.
4. Bonet, Eugeni: "Pesos y Medidas" en *Antoni Abad: De Fuerza Mayor, op.cit.*