



Javier Fuentes Feo

Aquí nadie sabe nada

Algunas anotaciones sobre la obra de Domingo Sánchez Blanco

“Nous ne cherchons jamais les choses mais la recherche de choses”.

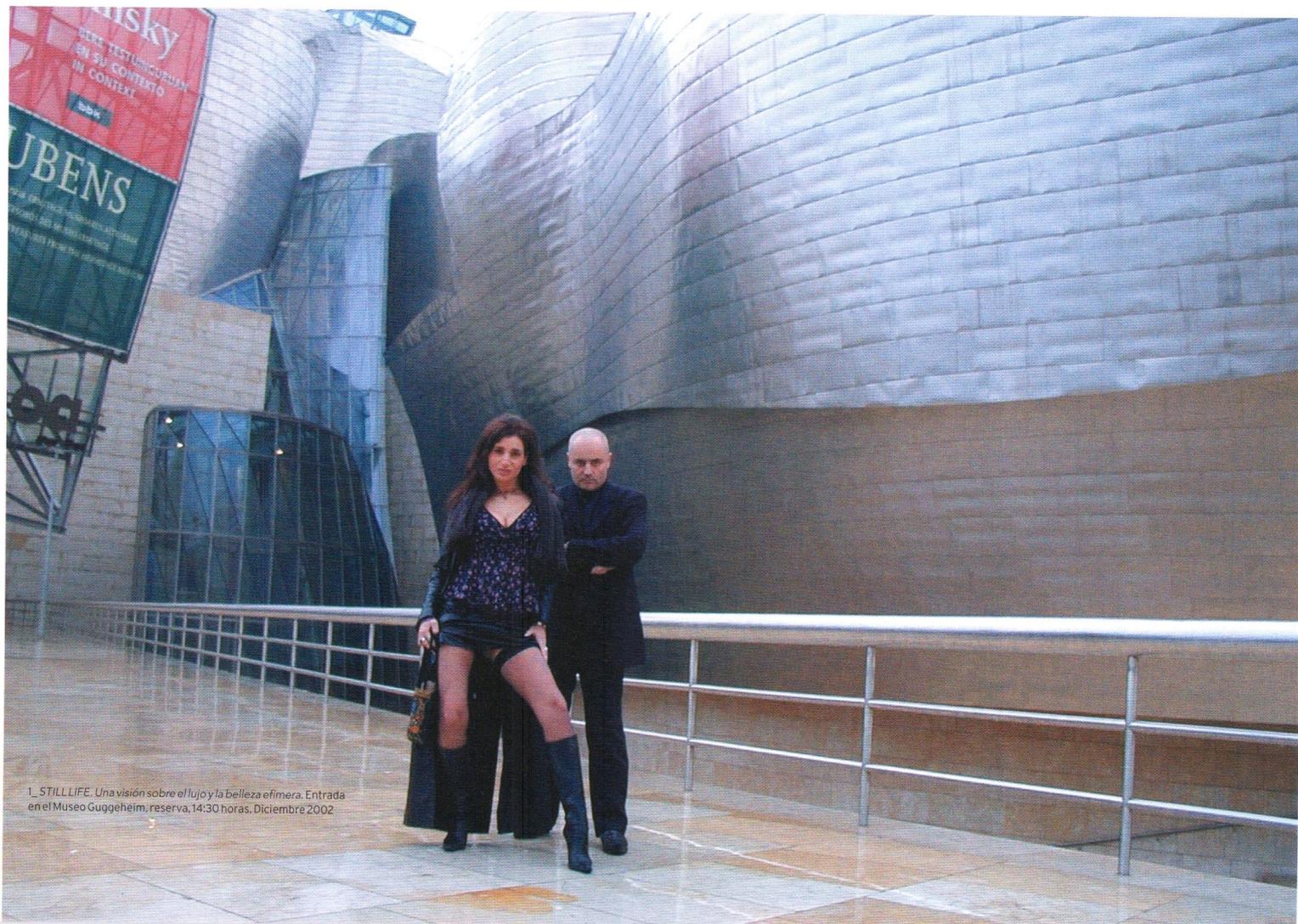
Guy Debord.

A lo largo de los últimos años, Domingo Sánchez Blanco ha realizado algunas de las acciones más extrañas del panorama artístico nacional. No se trataría tan sólo de reivindicar su posicionamiento como esencialmente “transgresor”, en tanto que ha traspasado los márgenes y las expectativas de lo que la Institución arte está preparada para soportar y aceptar, sino de comprender que ha sido su reclamo en pos de una experiencia vital intensificada lo que ha supuesto una fragmentación definitiva de lo que es -inicialmente- asumible como arte¹⁾. La obra de Sánchez Blanco no ha pretendido, desde 1998

(año en que inicia una nueva etapa de su trabajo con el comienzo de una especie de “viaje sin fin” o *Road Movie* -como él mismo define su obra desde entonces- con el traslado de un cadáver desde Salamanca hasta la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid), aceptar los requisitos o protocolos que el espacio de la representación acota y delimita para todo artista que es aceptado e integrado en el “sistema del arte”, y se ha ubicado siempre un poco más allá, en un lugar extraño entre la sátira, un peculiar elogio de su relación con el mundo y con los otros (como demuestra toda su serie de fotografías dedicada al “abrazismo”) y la espontaneidad exacerbada como dinámica contra una estructura de pensamiento que excluye todo lo que no tenga que ver con una rígida racionalización del mundo: una propuesta alternativa frente a todo

aquello que exige la perfección total de lo presentado como única posibilidad plástica. Así, parte de su trabajo ha potenciado la búsqueda de lo que, en la estela de algunas propuestas situacionistas, se podría definir como “experiencias sobresalientes”, como ámbitos acotados de vida en los que ésta se exalta como elemento transgresor²⁾, algo que no puede ser adscrito a casi ninguna obra del ámbito artístico actual (con excepción, quizá, en España, de artistas como Isidoro Valcárcel Medina), donde todo se somete, intencionadamente y a priori, a las reglas de lo que se considera que va a ser aceptado en la estructura signífica del Sistema del arte.

En la última década, uno de los campos de reflexión artística más elogiados ha estado representado por artistas como Vanessa Beecroft, Liam Gillick o Rirkrit Tirvanija, en lo que se ha publici-



1_ STILLLIFE. Una visión sobre el lujo y la belleza efímera. Entrada en el Museo Guggenheim, reserva, 14:30 horas. Diciembre 2002



2_ La cena del desprecio. Bienal de la Habana. Noviembre 2000

tado como una aniquilación del espacio de la representación y de la objetualización de la obra que durante siglos ha definido el campo propio de lo artístico- para adentrarse en el territorio de supuestas circunstancias desestructuradas o vivencias intensificadas: como demuestra la integración de modelos desnudas o semidesnudas en centros de arte por parte de Beecroft o la comida organizada por Tiravanija en la galería Salvador Díaz de Madrid en febrero del año 2000. Esta última se presentó como una especie de reunión abierta en la que el artista cocinaba para los presentes: una "fiesta" colectiva en la que la participación de todos y cada uno configuraba la obra como proceso. Sin embargo, no veo en estas propuestas, supuestamente transgresoras, otra cosa que una superación *light* del fetichismo del objeto en favor de la fetichización del "artista actor" (vinculado al *Star System* del arte actual), es decir, un traslado del interés mercantil por lo puramente objetual hacia una realidad "efímera" -en caso de que se pueda obviar toda la documentación recogida en estos eventos para su posterior distribución comercial y que no dejan de ser otra cosa que la memoria histórica de lo acontecido y, por tanto, lo único que posee verdadero interés/valor-. En estos trabajos, más que una propuesta "alternativa", lo que realmente hay es una reducción drástica de los elementos subversivos y contraculturales que gestos similares proponían en los años cincuenta y sesenta. No obstante, habría que asumir también que estas propuestas, si bien permanecen absolutamente integradas en el seno de la distribución jerárquica capitalista -donde algo se fetichiza y cuyo valor es, de algún modo, sobrestimado-, poseen un interés reflexivo en tanto que revelan el paso de una economía industrial, basada en la producción y reparto de mercancías materiales a una economía posindustrial en la que lo que se privilegia es la comunicación, la información y la

distribución del saber. Así, estos artistas, herederos, reproductores y, en el fondo, domesticadores de experiencias mucho más radicales y críticas contra lo artístico como estructura de poder burguesa (como el Cabaret Voltaire de Zurich o el restaurante Food que Gordon Matta Clark regentó en Nueva York durante los años sesenta), lo que estarían haciendo es retomar para la Institución arte una reflexión necesaria: la preeminencia del gesto y del espacio comunicativo sobre el objeto concluso, eterno y cerrado, como una nueva conceptualización de la economía global.

Una de las cuestiones más conflictivas de estas obras -donde fracasan como propuestas críticas- sería el hecho de que trabajan siempre al amparo de la Institución, introduciendo "innovaciones" que, si bien se supone que arrastran un cierto potencial desestabilizador, sólo juegan en realidad a la perpetuación del propio sistema. Frente a estas posturas, cómodas y "colaboracionistas", cuando Domingo Sánchez Blanco ha realizado alguna acción en el seno de la Institución artística lo ha hecho casi siempre con un sentido problemático del mayor interés; tal fue el caso de su propuesta de introducir un tigre en el Museo de Bellas Artes de Oviedo y que, finalmente, fue rechazada por el centro, como si el animal -símbolo por antonomasia de la bestialidad- no pudiese entrar en una institución que, por muy innovadora que pretenda ser, sigue arrastrando aquel sentido propio de las Luces según el cual la Razón evoluciona históricamente desde la oscuridad hacia la verdad luminosa; algo que exige la exclusión y eliminación de todo lo que no sea puro Intellecto. En esta misma línea, pero con un sentido mucho más dañino contra el elitismo snob de la alta cultura, durante la Bienal de la Habana del año 2000, Sánchez Blanco organizó una cena en homenaje al campeón amateur de los pesos pesados Teófilo Stevenson, a la que in-

vitó a más de trescientas personas del mundo del arte internacional. Sin embargo, y frente a la "generosa" intervención de Tiravanija, la acción de Sánchez Blanco (titulada a posteriori: Desprecio) pretendía mostrar la otra cara de la moneda, pues implicaba que, de los trescientos o más invitados, sólo doce -sin que en ello hubiese una simbología especial- se sentarían a cenar (entre ellos el propio Stevenson, Sánchez Blanco y diez amigos íntimos del artista). El resto de los "supuestos invitados" miraban de pie, sin poder pedir nada de beber o comer (esto se había negociado con los dueños del local), cómo estos realizaban una acción en la que ellos, finalmente, no es que no pudiesen participar, sino que su participación consistía precisamente en "estar excluidos". Con un gesto semejante, Sánchez Blanco no superaba sólo el espacio de la representación (y por tanto del fetichismo por el objeto), sino que agredía simbólicamente el corazón mismo del orgullo elitista del mundo regulador del arte actual. Con esta cena, Sánchez Blanco no presentaba con un tono "pijo" -si se me permite la expresión-, la realidad trágica de los integrados y los excluidos, sino que sometía a todos aquellos acostumbrados a estar siempre en el lugar de los privilegiados a permanecer un tiempo "al otro lado"^[3]. Lo que Sánchez Blanco lograba -y así lo entendieron aquellos que asumen el arte como reflexión tensa y no sólo como un estar siempre entre los privilegiados que "toman distancia"- era generar una vivencia de una gran intensidad en la que se podía tomar una conciencia desestructurada de que todo se reduce, desde una concepción dialéctica del mundo que aún hoy perdura, a situaciones de inclusión o exclusión -definidas siempre como poder-.

Dentro de esta misma línea de trabajo, en la que una cierta postura crítica se desencadena a través de una situación generada como comunicación colectiva "intrascendente" (una cena o una comida), Sánchez Blanco realizó durante el mes de diciembre del año 2002 una intervención en el restaurante del museo Guggenheim de Bilbao en la que, por medio de un "diálogo" culinario con el cocinero Martín Berasategui, se pretendía poner de relieve el modo en que toda institución museográfica regula hoy, con una precisión casi milimétrica o paranoica, qué entra en su interior como arte y qué permanece fuera: como si la valía de las categorizaciones (qué es arte y qué no lo es), en un mundo que ha perdido todo criterio fuerte de valoración, sólo se pudiese mantener por medio de unas radicales y eficaces medidas de protección y exclusividad. Así, este artista so-

licitó al cocinero vasco que bajase desde Lasarte -donde tiene su restaurante principal- hasta el museo Guggenheim -donde tiene una sucursal-, con el fin de que preparase una comida especial para él y una acompañante -la actriz Rosanna Walls- de manera exclusiva. Berasategui cocinaría solamente para ambos en lo que, de manera más o menos metafórica, se convertía en un lujo exacerbado; un lujo que, como escribía Fernando Castro en la tarjeta de presentación de la acción, "siempre es excluyente". Sin embargo, y como sabía perfectamente Sánchez Blanco, la problemática intrínseca que una acción semejante arrastraba era el hecho de que una comida (entendida como gesto artístico) desarrollada el interior de un museo -aunque fuese en el restaurante- con el consentimiento y participación de uno de sus miembros, podía ser entendida como una propuesta artística validada, algo que, una vez intuido por el centro -cinco días antes de llevarse a cabo la acción-, se convirtió en una profunda complicación. Después de intentar convencer telefónicamente al artista de que desistiese de convertir ese acto en una obra de arte, los responsables se pusieron en contacto con el cocinero para que no asistiese a preparar la comida, interrumpiendo así una comunicación que -a pesar de su sencillez casi ridícula- se presentaba como potencialmente conflictiva en tanto que podía desestructurar las reglas por las que el arte se valida o se rechaza. La obra de Sánchez Blanco, coartada al impedir la participación de Berasategui, se transformó así en una carta dirigida al director Juan Ignacio Bidarte, una comida rápida en el mismo museo -como testimonio de paso-, y un nuevo viaje hasta Lasarte para reencontrar finalmente al chef con el que se compartió una cena en la cocina de su restaurante.

Todo este proyecto, que mantiene en su esencia la idea del viaje por carretera -como *Road movie*⁽⁴⁾-, no pretendía sólo poner en cuestión el modo en que el museo, temeroso de una deslegitimación histórica que le impide ya clausurar sus discursos como absolutos, cierra sus puertas -físicas y conceptuales- hasta en los recodos más extraños -impidiendo que algo no legitimado por sus asesores pueda ser aceptado subrepticamente-, sino que procuraba, como meta fundamental, generar una situación, si cabe afirmarlo así, dislocada. A Sánchez Blanco le interesaba tanto "entrar en el museo Guggenheim por las cocinas, como un comando infiltrado" -una especie de terrorismo poético-, como la posibilidad de que personalidades como Martín Berasategui, que han desarrollado un campo de investigación

culinaria -y por tanto de un vínculo distinto con el mundo- de alto nivel, puedan entrar en contacto con otros modos de relación y comprensión de su propia labor. En este sentido, la comida con el cocinero en su propia cocina, una vez llegados a Lasarte y habiendo pasado por el Guggenheim, se planteaba como una realidad extraña, como una vivencia alterada frente a una "normalidad" en la que todo tiene que ocurrir según un protocolo que, en último término, nadie sabe bien quién establece.

Más allá de toda posible carga crítica o, cuanto menos, no sumisa frente a lo establecido, es indiscutible que Domingo Sánchez Blanco ha insistido en reconfigurar la mayor parte de su trabajo como un apéndice de su propia vida, lo cual -además de ser uno de sus grandes logros- no recuerda tan sólo el anhelo vanguardista de vincular arte y vida sino que ayuda a comprender que, en un tiempo histórico de apatía nihilista como el nuestro, es la señalización de una cierta disposición intensificada hacia el mundo lo que supone una verdadera inclinación artística. Indiscutiblemente el arte sigue siendo una puesta en la distancia en tanto que tiene que estar codificado por algún signo que lo convierta en sistema de comunicación compartible (lenguaje, discurso, fotografía, documento, etc.), pero, más allá de esa necesidad intrínseca e inexcusable, también es cierto que el arte debe de aproximarse hoy, más que nunca, a esa concepción de Spinoza que señala reiteradamente Negri, de asumir la experiencia vital como inmanencia o, lo que es similar, como configuración permanente de la propia existencia y de los modos de relación con una totalidad a la que se pertenece. Es aquí donde se deben señalar tres elementos fundamentales de la obra de Sánchez Blanco que considero de la mayor importancia.

En primer lugar, este artista tiene la capacidad de involucrar en su trabajo a terceras personas con las que comparte tanto la programación como la propia vivencia de cada acción que realiza: su preparación y su desarrollo. Resulta de lo más extraño leer algunas críticas en las que se señala esta colaboración como una manipulación de las aptitudes del artista o de su verdadera participación en la obra, sobre todo en un tiempo que carece la necesaria aniquilación del artista-genio solitario, autónomo, independiente y absolutamente espontáneo -de corte moderno- en pos de una colaboración constante que conduzca a la participación comunicativa. Sabemos bien que, tras el hundimiento de la modernidad, semejantes conceptos, vinculados también a una idea

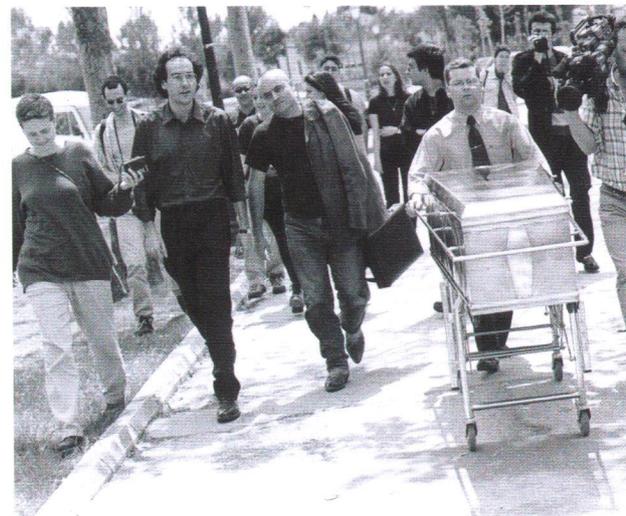
fuerte del Sujeto y, por tanto, a una determinada concepción del poder y la dominación, se han desmoronado en pos de redes comunicativas que implicarían, necesariamente, que los trabajos artísticos se realicen como una colaboración comunitaria. En este sentido, Sánchez Blanco ha sido capaz de integrar o, mejor aún, ha logrado participar en su trabajo con filósofos como Fernando Castro o Ángel Gabilondo, con cocineros como Martín Berasategui, actrices como Rosanna Walls, boxeadores como Teófilo Stevenson o artistas como Paco Cao o Charles Juhasz, en lo que se presenta como una verdadera -y no sólo formal- ruptura entre el creador de la situación/obra y los coparticipantes. Sánchez Blanco no camufla estas evidencias: Fernando Castro habla en varios de sus vídeos, Ángel Gabilondo escribe alguno de sus textos, Charles Juhasz pelea con él en un combate de boxeo a tres asaltos arbitrado por Paco Cao, sin que todo esto suponga que sean éstos los verdaderos artífices de la obra; tan sólo son coparticipes en la misma de igual manera que lo es, de un modo especial, el propio artista que se presenta, más bien, como un catalizador de vivencias, algo que le conduce, en la mayor de las coherencias, a perder un cierto papel privilegiado en su presencia como Autor.

Si la participación de segundas personas en el desarrollo de su trabajo es algo fundamental, no lo es menos la generación de algunas actividades "paralelas" que, si bien no forman parte de su labor artística, sí se adhieren a todo el desarrollo de su propia actividad. Sánchez Blanco ha generado en Salamanca un proyecto cultural -la sala "El Gallo"- en el que han participado algunos de los poetas más relevantes de la España contemporánea -como José Hierro o José Ángel Valente-, escritores de reconocido prestigio internacional como Fernando Arrabal, artistas de primera línea como Santiago Sierra o Darío Villalba o personajes de la cultura popular "más casposa", como Santiago Segura o Tamara. Este centro, que también entrega un anillo de oro como premio anual a un representante de la "cultura contemporánea" -Fernando Arrabal (2002) y Nick Cave (2003)- y que edita una revista -El Cortao-, se muestra como un apéndice del propio trabajo del artista. La visita a Londres para entregar el premio al músico se convierte en parte de su trabajo, mientras que otras actividades desarrolladas en el centro, si bien arrastran el "tono" de Sánchez Blanco, no son catalogadas como obras. En este sentido, se hace evidente una ruptura de la frontera entre lo que se cataloga

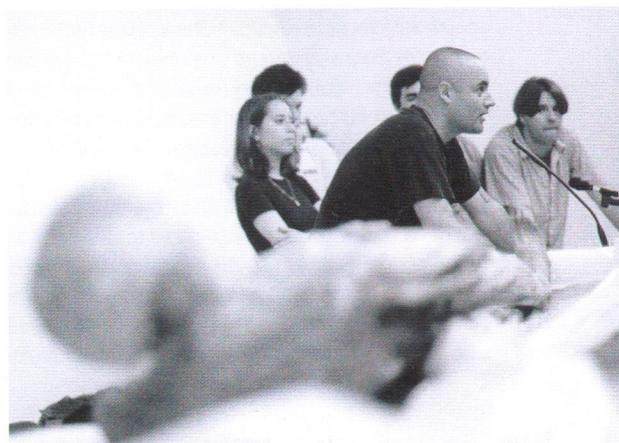
como pieza de arte y lo que no, como si las definiciones estrictas y las clausuras conceptuales careciesen hoy ya -y para este artista de manera especial- de la fuerza que habitualmente se les otorga.

Y, sin embargo, la obra y la vida de Sánchez Blanco se integran o sintetizan de una tercera manera que, desde mi perspectiva, convierte su trabajo en algo fascinante. Si bien casi todas sus acciones son documentadas con fotografías o en vídeo, el testimonio más interesante que queda de cada una de ellas es el tatuaje que el artista realiza posteriormente sobre su cuerpo. De cada una de las acciones o intervenciones más importantes que ha realizado en los últimos años, Sánchez Blanco ha ido tatuándose "imágenes testimonio", como si las obras, más que permanecer como documentación, dejaran huella. Cada tatuaje de Sánchez Blanco es memoria, testimonio de lo acontecido, algo que se graba sobre la piel dejando claro que lo verdaderamente importante no es ya el objeto con el que se comercia posteriormente -la fotografía o el vídeo- sino aquello irreplicable que se graba con sangre sobre nuestro futuro. El artista porta sobre sí la memoria de la acción de trasladar un cadáver desde la Facultad de Bellas Artes de Salamanca hasta la Autónoma de Madrid (Tex Mex. Road Movie, 1998), en lo que se presentaba como una reflexión sobre los lugares sociales de la Muerte y su organización política; el testimonio de su visita al filósofo francés Pierre Klossowski (Road Movie, Tex Mex. Tan funesto deseo, gasolina, cenizas, saliva, cosas del combustible, el coche, el cuerpo, la conversa-

ción, viaje a París, visita a Pierre Klossowski, 2001) en un intento de re-vivir la posibilidad literaria de las Leyes de la hospitalidad o el recuerdo de su "fracasado" anhelo de visitar a Maurice Blanchot en París (Conferencia de cien kilómetros, 2002), una visita que quedó sólo en proyecto, como si la consabida ausencia del escritor francés no pudiese ser quebrada por ninguna visita, por fortuita o espontánea que ésta fuese. Es indiscutible que Domingo Sánchez Blanco ha realizado en los últimos años algunas de las intervenciones más desconcertantes del panorama artístico nacional. Quizá, su reiterada exclusión por parte de algunas esferas institucionales se deba precisamente a que, como señalaría Guy Debord, está "haciendo bien las cosas", a que está generando una cierta inestabilidad en los patrones estrictos sobre los que se regula un estancado entramado social que sólo aspira a perpetuarse. "Ninguna contestación real -escribe el pensador francés- puede ser sostenida por individuos que al exhibirla hayan alcanzado una posición social un poco más elevada de la que hubieran ocupado en caso de abstenerse de ello"^[5]. No resulta extraño que, en tantas ocasiones, cuando este artista realiza alguna de sus intervenciones, desde la Institución en la que se va a generar terminen siempre por ponerse en contacto con él para preguntarle qué es exactamente lo que se propone; para, finalmente, afirmar casi siempre una frase ya mítica en el viaje perpetuo de este artista: "de eso aquí nadie sabe nada". ¡Como si toda propuesta artística tuviese siempre que estar perfectamente regulada de antemano! ■



3_Road Movie Tex Mex. Muerte. Entrada en la Facultad de Filosofía. Universidad Autónoma de Madrid. Mayo 1998



4_Road Movie Tex Mex. Muerte. Conferencia y presentación del cadáver. Mayo 1998

1 Como ha recordado Peter Bürger, uno de los grandes dilemas con los que se enfrenta la teoría artística del siglo XX es el estatuto del arte dentro del contexto social. Por un lado, como han defendido Jürgen Habermas y, en diversas ocasiones, Theodor W. Adorno, la esfera de lo artístico entendida como realidad autónoma supone un espacio crítico a través del cual una sociedad puede asumir una reflexión conflictiva consigo misma. La esfera autónoma del arte serviría así de espejo o de muro de contención crítico con el que la sociedad confrontaría su propia realidad. Frente a esta postura, aquellos que han defendido -quizá con un sentido más vanguardista- una fusión entre el arte y la vida, han visto la autonomía del arte como una válvula de escape a través de la cual toda sociedad enferma logra expulsar parte de sus detritus. Según esta concepción, el arte, cuando está ubicado en una esfera autónoma, sería una estructura colaboracionista con el mismo sistema al que pretende poner en cuestión en vez de un auténtico espacio revulsivo desde el que generar un cambio. Es por esto que tanto el Dadaísmo, como el Surrealismo o, ya en los años sesenta, la Internacional Situacionista, defendieron una acción poéti-

co-crítica en el seno mismo de la experiencia social o, lo que es lo mismo, en el mismo conglomerado de la vida: sólo una desestructuración de los signos cotidianos podría alterar, según su perspectiva, las estructuras políticas dominantes. Ver: Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997.

2 La propuesta situacionista pretendía no sólo subvertir toda una ideología del dominio del capital y una determinada concepción del trabajo basada en su división, sino en tanto que exaltaba la Libertad-creativa como territorio utópico al que acceder y en el que realizarse, crear la historia, no entendida ya con mayúsculas sino como microexperiencias, una especie de intrahistoria de lo cotidiano -por decirlo en palabras de Miguel de Unamuno-.

3 Lo que se pone de relieve en una acción semejante no es que Sánchez Blanco pretenda criticar o acabar con el mundo del arte, sino que procura ser un desestabilizador del mismo desde dentro, algo que ha sido fundamental para la mayor parte del desarrollo creativo a lo largo de la historia. El respeto asustadizo y académico a las reglas establecidas y su cumplimiento, así como la pleitesía rendida a aquellos que certifican el valor de

las cosas -y que por tanto aspiran a su estancada perpetuación- ha sido siempre el gran enemigo de cualquier anhelo real de libertad desarrollado en la esfera de lo poético.

4 En un texto acerca del viaje por carretera que Domingo Sánchez Blanco realizó desde Salamanca hasta La Peña de Francia como inicio metafórico de su futura (y nunca consumada) visita a Maurice Blanchot, escribí un texto en el que señalaba la importancia del concepto de *Road Movie* tanto en la obra de este artista como en una parte importante del arte de la posmodernidad, puesto que la *Road Movie* se basa en una narrativa en la que el final -el punto de llegada o lugar de culminación- es obviado o minusvalorado en favor del propio trayecto y de lo acontecido en el mismo. En las historias de carretera lo importante no es el fin como punto de llegada, sino la narrativa del viaje como metáfora vital desestructurada -y muchas veces sin unidad de sentido-. Javier Fuentes Feo: "Sobre la traición de la escritura. Justificación y transcripción de una conferencia", *Sublime*, nº3, Gijón, págs.: 26-31.

5 Guy Debord: *In girum imus nocte et consumimur igni*, Anagrama, Barcelona, 2000, pg. 25-26.