



RISA DEL ARTE. DEFORMACIÓN DEL ROSTRO

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Jhon Felipe Benavides Narváez

Universidad de Nariño / jhonfelipebenavides@yahoo.es

Licenciado en Artes Visuales, magíster en Etnoliteratura de la Universidad de Nariño y docente del departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la misma institución. Pertenece al grupo de investigación OCUR (Observatorio de Culturas Urbanas de Pasto).

RESUMEN

Reflexiones que recrean la relación entre el arte y el humor, a partir de la revisión de la obra plástica de Adrián Montenegro, ofreciendo una panorámica del arte contemporáneo de Pasto. Ejercicio de escritura que busca acentuar la deformación del rostro, y la risa, en la obra y acción artísticas.

PALABRAS CLAVES

deformidad del rostro, humor, ironía, risa

LAUGH OF ART. DEFORMATION OF THE FACE

ABSTRACT

Reflections that recreate art and humor relationships, starting from the revision of Adrián's Montenegro plastic work, offering a panoramic of Pasto's contemporary art. Writing exercise that searches to accentuate the face's deformation and laughter, in artistic work and action.

KEY WORDS

face's deformity, humor, irony, laugh

RIRE DE L'ART. DÉFORMATION DU VISAGE

RÉSUMÉ

Réflexions qui recréent la relation entre l'art et l'humour, à partir de la révision de l'œuvre plastique d'Adrián Montenegro, en offrant une vision panoramique de l'art contemporain de Pasto. Exercice d'écriture qui vise à accentuer la déformation du visage et le rire, dans l'œuvre et l'action artistiques.

MOTS-CLÉS

difformité du visage, humour, ironie, rire

RISO DA ARTE. DEFORMAÇÃO DO ROSTO

RESUMO

Reflexões que recriam a relação entre a arte e o humor, a partir da revisão da obra plástica de Adrián Montenegro, oferecendo um panorama da arte contemporânea de Pasto. Exercício de escritura que visa acentuar a distorção da face e do riso, na obra e ação artísticas.

PALAVRAS-CHAVE

deformidade do rosto, humor, ironia, riso

ASIYPA TUKUSKAYUYAYPI. ÑAUI KARA UISTUCHISKA

PISIIYACHISKA

Yuyachiykuna ima suma yachiyka sugllapi tukuskayuyaypi uan asichiyka, kallariska kauaspa Adrian Montenegro Kauachijparuray, karaspa suj tukuyma kauay Pasto Kunanpi tukuskayuyayka. Yachaykuypi Kilka yka ima maskay ikuty niy kaj ñauy kara uistuchiska uan kaj asiy ruraypi uan tukuskayuyaypikuna kuyuriypi.

RIMYKUNA NIY

asichiyka, asiy, ñauy kara uistu, unrayka

Recibido el 1 de septiembre de 2009

Aceptado el 23 de octubre de 2009

No te burles del ruido del corazón
Leonardo Favio

Alguien ríe. Pensar en la relación entre el arte y la risa permite presentar una panorámica del arte contemporáneo, porque, en la gestualidad artística, el modelo que presume una anécdota es ante todo una apertura de la risa a algo más que una caricatura. Aunque en ella todo se presente bajo la forma caricaturesca, la obra de Adrián Montenegro —artista joven de la ciudad de Pasto— constituye un buen pretexto para plantear el humor como una posibilidad de transformación. Un producir que va más allá de la mera producción industrial o la productividad fisiológica. No es chiste pastuso, es el rostro deformado por la carcajada de una humorada.

Algo ríe. Sonrisita de Gioconda que, bajo la reproducción de la fotocopia, deja entrever su *sfumato* excesivo en las comisuras de los labios. Esta *techné* y el cromatismo hacen que la pintura de Leonardo Da Vinci sea misteriosa, pues su iluminación de los rostros femeninos permite que lo risible dé paso a que el arte se inicie en lo mundano.

Condorito se mofa de esta mueca: hace que se vea su falta de dientes. Duchamp le pinta bigotes, y acentúa el calor de su trasero, por estar centenariamente sentada y que, a pesar de esto, siga sonriendo (*elle a chaud au cul*). Esa eternización del rostro le viene bien a su relación con la muerte. O con el llanto, que es afectado por lo humano. Lo dijo Leonardo en *El tratado de la pintura*: “Los movimientos de las partes del rostro, causados por los accidentes mentales, son muchos: los principales son la risa, el llanto, el gritar, el cantar, ya sea con voz grave o delgada, la admiración, la ira, la alegría, la melancolía, el espanto, el dolor, y otros semejantes (...) la risa y el llanto, porque se asemejan mucho en la configuración de la boca y mejillas” (Da Vinci, 1999: 84). La risa es, ante todo, el gesto que permite la aparición de la belleza en la luminosidad del rostro; que, sin ser sensualismo, persiste en la posibilidad de una voluptuosidad.

No obstante, la búsqueda del humor no se limita a la literalidad de un estado mental. Es una exploración hasta los límites de la humanidad. Pero la risa no prevé una buena dentadura para una pantalla televisiva, aunque el Renacimiento insistiera en las luces artificiales sobre el cuerpo.

La humanidad ríe y le sonrío a la divinidad. Y es a través del retrato que logra esta afectación, pues “siempre se trata del retrato del otro, pero donde, por añadidura, el valor del rostro en tanto sentido del Otro, sólo se da, en verdad, en el retrato (en el arte)” (Nancy, 2006: 26). Mientras la corporeidad espiritual del Medioevo rehúye este gesto, los dibujos de Leonardo persisten en esta desacralización de lo corporal, ya que ni los héroes antiguos, ni el dios cristiano, pueden con la fuerza del humor humano; pues es el hombre quien constata su presencia en el mundo con su humorada.

Risible a más no poder, la ilustración antropocéntrica desdiviniza el cuerpo, dándole una dimensión espacial y, además, desde la óptica de la lógica de *la costruzione legittima*. En el ojo del hombre, al encontrarse por encima de cualquier teología religiosa, lo risible también afecta a todo lo que se deja permear por lo humano. No valen las aureolas que, reducidas al máximo, hacen vulnerable al dios, pues, ante el plano humanizado, la proyección matemática también le debe su aparición fastuosa a lo risible.

Sigmund Freud desconoció lo anterior, simplemente observó cierta configuración de lo culposo en la pintura de Leonardo, o en su inclinación a crear juguetes y perder el tiempo en esta elaboración. No obstante, es Da Vinci quien presenta, por su sintonía con el devenir infantil, al niño Dios en el desborde de su niñez. Jesús quiere montarse en la humanidad representada por el cordero, que parece haber tomado como mascota. Hablo precisamente de “Santa Ana, la virgen y el niño”, cuadro que, en su sutileza renacentista, le hace un sitio de honor a la humorada. En este caso, a la afectación

de la humanización de Dios al poder reír. Y también llorar pues, a fin de cuentas, los dos gestos nos acercan a una ascesis particular, ya que —a diferencia de la comprensión medieval de la risa como la cercanía a lo simiesco, el paso a la desconcentración y la entrada del demonio al mundo— es ante todo la posibilidad de que el cuerpo se afecte, y que con ello entienda las dimensiones de su gravidez, que es su naturaleza intrascendente, superficial y etérea la que le permite una cercanía con cierta sacralidad. Parpadeo y risa, posibilidad de encuentro con lo divino, pero también aparición del simulacro malévolo de lo demoniaco, ya que también lo angelical lo atraviesa en su naturaleza.

Así, las comisuras de los labios se tensionan; la apertura espacial en la cara también simpatiza con el gesto tormentoso. Son cabezas que se independizan del cuerpo, al estar construidas para lo risible y, por lo tanto, por un *plus* de humor que es visiblemente táctil en la imagen del arte. Algo te toca mientras la pintura sonrío pues, en la indeterminación presentada por la perspectiva atmosférica del Renacimiento, la resolución entre el cosmos y el hombre se mimetiza, precisamente para reducir las distancias de aquello que se presiente como lo otro y lo prójimo; conservando la alteridad. Esta proximidad le brinda al rostro un resplandor y una luminosidad divinas (que los griegos otorgaban al héroe sagaz). Brillantez del alma que atribuían también los egipcios al *ab*, y que permitía posteriormente el peso de las almas.

No obstante, lo que se vive en esta experiencia contemplativa es la preponderancia de lo umbroso, y la manera en que la fina línea de los labios resalta como parte de una anatomía de lo indecible. Esa es la razón de la preponderancia de la piel en la cartografía del rostro de Leonardo, que tiene resonancias contemporáneas en Max Ernst. Toda figuración de la divinidad, en la corporalidad de las aureolas y las alas angelicales del Medioevo (pues su jerarquización espacial requería esta anatomía) es ironizada con lo artificioso de estos atributos divinos. Alitas de ángeles —demasiado cercanos al hombre— como partes de una *dei ex machina*, cuyo montaje artificioso hace resonar la maquinaria de lo divino en el teatro. Por su lado, la aureola es una línea que se denota prefigurada. Max Ernst la replica a tal punto, que la aureola del niño castigado se desplaza, pues las nalgadas de María hacen tambalear su divinidad.

La corporalidad de los atributos divinos se traslada al cuerpo humano. Los detalles se precisan en su construcción, apoyándose en el claroscuro. Así, la risa se presenta en una literalidad extraña, pues desde sus

comienzos el arte ha jugado a permitir la entrada de lo indecible; en términos de Georges Bataille, en una estrecha relación con los espíritus. No obstante, según Milan Kundera, el humor hace su aparición dramática con el Renacimiento, pero prefigurado desde la traza pictográfica (y no sólo en las contribuciones literarias de la novela). Pero, a la humorada sureña, le suena bien la gestualidad medieval —por ser de una corporalidad espiritual, o de una materialidad sutil—, pues en ella encuentra sus equivalencias. O, para decirlo de otro modo, es la posibilidad de que el arte siga apostándole a la interrupción.

Adrián Montenegro concibe así sus dibujos. Retoma una literalidad visual —la línea y colores matizados, propios de las biblias iluminadas—, de ellos extrae sus dibujos y los traslada a una casa abandonada. Sus personajes, que no dejan de ser monstruosos por el hecho mismo de mostrarse e irrumpir con su presencia en un lugar, también incitan a la aparición de la carcajada —como la vagina anciana de la diosa griega Baubo; que, al indicar la sexualidad, también hace asistir al público a una teatralidad del asombro, del espanto, de lo risible como la figura de lo otro. Lo que se desvela a partir de los actos artísticos, y de esta obscenidad (que al humor le sienta bien), es que

(...) la exhibición de lo que debe quedar normalmente oculto tiene ya el valor de violación de lo prohibido. Pero la violación se produce en condiciones tales que, en lugar de provocar terribles consecuencias, desarticula el peligro y hace cesar la angustia. La angustia minimiza lo anómico, en el momento mismo que lo evoca, del mismo modo en que el bufón ritual, por sus incongruencias escandalosas y sus injurias lanzadas al rey, en lugar de desarticular el orden, la majestad y el poder, los consolida. (Vernant, 2002: 63)

Así, lo que se muestra a partir de la humorada no es un distanciamiento con un público cada vez más distraído, sino una cercanía con lo bufonesco, que le viene bien a su excesiva risa. Los muñecos que se distribuyeron en la casa constituyen esa manera de entender el quiebre risible,¹ o lo que podríamos llamar una invasión de

1 Adrián Montenegro se apropió de una casa abandonada en la ciudad de Pasto (*La comedia de la risa abandonada*, instalación, 2008). Esta casa, como muchas que han sido abandonadas por sus dueños, incitan a narrativas fantasmales y a especulaciones sobre la causa de su abandono. La intención era precisamente jugar con esto, aludiendo a una relación intrínseca entre la risa y la memoria del lugar, como parte de una teatralidad urbana.

imaginarios en un lugar que huele a nostalgia (figuras mayas, mujeres de burdeles, dibujos de cabras-Baphomets medievales, curas y mirones, entre otros). No obstante —y pese a que se ubiquen ciertos referentes religiosos—, el ritual que se presiente en este juego de iconografías y extrapolaciones es la ironización de la ciudad como contenedor de imágenes, que con el pretexto de su megalomanía, pretende recibir todo.

Pese a esto, Adrián provoca la deformación del rostro, por la insistencia de la apropiación y la intuición de lo pictórico. Esto le permite trasladar sus evocaciones religiosas a un escenario que impide la sacralidad. Abandonada, la casa es recinto para lo fantasmagórico. La saturación es una manera de invocación; en este caso, a una posible risa rabiosa, a la llamada *Lyssa*, gesto dramático del guerrero. Risa del artista, también es un gesto de batalla consigo mismo, y también con la posibilidad de vivir en la ciudad. A su imaginación llegan cabezas de años viejos, como si arrastrasen el tiempo con su ingravidez. Descabezadas medusas se le presentan de manera tal, que lo hacen encontrar consuelo en la risa infantil, que le recuerda a la independencia de lo *céfalo* en Caravaggio. Una medusa que petrifica aún después de muerta, pues Adrián percibe este encuentro cara a cara con lo Otro; con la pupila de lo divino. En su doble, entiende la naturaleza de animal que lo arrastra de aquí a allá, como un ser improbable. Es decir, le hace honor a su capacidad de reír de aquello y de *esto otro*, bajo la forma de la transparentación del rostro; pues cuando se mira el reflejo en la pupila del otro, “nuestra mirada se refleja en eso que se llama la pupila (*kore*, la niña) como en un espejo: quien allí se mira, allí ve su imagen (*eidolon*, simulacro, doble)” (Vernant, 2002: 71).

Su risa parece flotar en todos sus dibujos. Gato Cheshire que le ríe a la encantada niña para que aún persista en su andada por lo maravilloso. Insistencia en presentar lo aterrador en una forma que pueda ser humanamente resistible. El arte es algo como esto. Permite la existencia del escenario propicio para que lo monstruoso, siendo como es, también tenga su *alter ego* en la representación reconocible. La figura de los labios insinuando este atributo de orgullo humano (a veces de perturbación de la concentración mística) consolida un rostro posible ante lo improbable. O sea que la extensión de los labios en la risa es lo que permite la figuración y figuratividad del terror divino, que a razón de su fuerza se mantiene conjurado con la máscara. Por un lado, lo terrorífico, que es imposible de sostener en las formas humanas; y por otro, la carcajada trepidante de quien

mira la contemplación de la obscenidad del sexo de una deidad, que permite la humanización de su presencia. En términos pictóricos, es a lo que el claroscuro ha contribuido: a la volumetría del gesto divino, para hacerlo posible en términos humanos. Deméter sonriendo, a pesar de su tragedia al contemplar el sexo de Baubo, o bien caricaturización de lo que está sucediendo, y que Adrián Montenegro convierte en visiblemente jocoso. Al igual que la máscara del sexo, indicada por la diosa de la risa griega (a veces presentada con un aspecto nocturno, especie de ogra emparentada con diosas terribles como Hécate o Gorgo, o con su aspecto bonachón de viejita que hace bromas y gestos obscenos), el arte provoca esta desconcentración de la linealidad temporal y espacial, a la cual el hombre acude como presa todos los días. No obstante, “esas tonteras” también generan el sitio preciso para el desahogo, convierten en duelo gozoso (como entiende Derrida al arte) la anécdota, el modelo, el plano gráfico, la instalación.

Pero no es un chiste. Es tremendamente serio lo que la risa de este gato presume. Mira de frente al horror y lo vuelve caricatura, o sea *eidolon*, posibilidad de traspasar lo inhumano recurriendo a la materialidad y la materialización. Pues el ojo del poseso mira así: igual que el bebé cuando ríe al mirar el techo. Pues es la insistencia infantil la que podría entenderse en el humor, a riesgo de cierta crueldad. Desparpajado y desigualangado,² el artista acude a su capacidad de ser niño y pervierte la realidad en lúdica. En extremo ludópata, el *homo ludens* se emparenta con una animalidad ancestral. Es la figura de Baubo quien, cuando exhibe con desparpajo su sexo, “lo transforma en el rostro risueño de un niño, *lacchos*, cuyo nombre evoca el grito de los mitos (*iacho*, *iache*) pero que también está emparentando con el *choiros*, el lechón, y desde luego, el sexo femenino” (Vernant, 1996: 47).

El artista resuena del mismo modo, como una sexualidad de un desigualangue total, con cabezas de muñecos ubicadas como si fuesen un montón de seres por ser inmolados en la gestualidad lograda en *Montonera desigualangada*³ (obra seleccionada para el 41 Salón

2 En Pasto, dicese de una persona o un personaje desgarbado.

3 En el sur de Colombia es tradición que los años viejos se quemen al final de año, como medio de expiación de los problemas. La obra colectiva realizada por Adrián Montenegro, Juan Jiménez y Mauricio Genoy (colectivo Relles magos) pretende establecer toda una gestualidad en torno a estos personajes. Este proyecto asumió una colectividad al recibir donaciones de ropa de diversas personas. Al alterar las formas de los años viejos, cuestionan la venta de éstos, que ha desplazado a la tradición de elaborarlos en familia.

Nacional de Artistas). Ahí, el *año viejo* se presenta tal vez en otra dimensión, fuera de su tiempo sacrificial; lo que se exhibe precisamente es esta risa infantil que, en términos griegos, es afín a la sexualidad femenina. Véase entonces a la mujer exhibiendo su sexo en los dibujos de Picasso,⁴ y se comprenderá esta enmascarada del sexo como una risa. Es el dibujo del movimiento preciso de la diosa Baubo, que alude también al recorrido espacial de lo infantil (no errático, más bien caótico). Esto es lo que exhibe Picasso, pues lo que acude no es una evocación literal a la sexualidad de la mujer (aunque visiblemente lo es), sino que es precisamente esa movilidad la que lo vuelve obsceno, y a la vez, de una serenidad amorosa. Constituye entonces una exhibición amorosa y escandalosa, pero que —a razón de su resonancia— tiene un especial tacto, una medida.

La risa entonces vuelve real el tacto. Carcajada de niño a punto de estallar el universo alrededor de su sonido, pues la lúdica del *in-fant* precede al hecho inaugural del arte como producción en pérdida. Lo que implica a la vez tener su propio movimiento, ya que el juego le permite esta independencia, pues éste “aparece entonces como el automovimiento que no tiende al final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente” (Gadamer, 1998: 67). Este movimiento es autogénico, autopoético, pese a que el humor tiende a ser explícitamente evocativo y participativo con el prójimo; no obstante, esta movilidad le permite concretar la puesta en escena de lo lúdico. Imaginariamente, es el trompo que exige un movimiento del cuerpo, cuando Kafka ironiza la contemplación filosófica sobre lo infantil. El arte hace de esta acción un modo de ser. El niño, que está libre de *telos*, convierte en esta ausencia de finalidad un ejercicio de su presencia, cuya formalidad está en la capacidad de vivir el fenómeno, incluso en las formas impositivas del adulto. Así, es posible que el humor infantil, sea el del niño o el del artista, conviva con lo abstracto de la adultez. Pese a que en él se puedan encontrar los elementos para el quiebre.

No obstante, la medida que provoca la carcajada también puede desestabilizar, e insistir en una aparición de lo caótico. Risa de niño, entrada del caos, como si en esta dimensión persistiera el artista de Pasto. Adrián Montenegro prevé lo anterior al poner trozos de yagé en bolsitas de té, para posibilitar una narración de la experiencia de la toma. No obstante, lo que *muestra* es la monstruosidad de la mujer en su obra. Vuelve y juega:

4 “Two Drawing of Women’s sexes” (1971), en Neret (1999).

mirar de frente a la niña de los ojos para después desintegrarla en el arte. Rostro de Gorgo demasiado elevada a una experiencia mítica, pero que en la crueldad de la instalación se vuelve risible, encantadoramente anecdótica. Cabeza flotante de Caravaggio, testas de papel de los años viejos, en fin, la muerte aparece carnavalescamente en forma de juego.

A fin de cuentas, la risa explota y hace estallar su alrededor. Los niños así lo viven, y ríen, molestan cual cronopios al vecino. Por eso la vecindad es imposible para quien ha asumido la ironía como parte de su obrar. Ella, como maceración del cuerpo, y por lo tanto modo de ascetismo, pone al límite el cuerpo, con el riesgo de la desintegración de su corporeidad. Es por eso que el Niño Dios de Leonardo, al asumir su posibilidad cruel sobre el otro, y al ver la aparición de su risa, anticipa también la desintegración e insostenibilidad del cuerpo, como modelo y técnica pictórica. Pero también como anécdota y posibilidad representativa del rostro. Por decirlo de otro modo, el artista pastuso, por su heredad enrarecida de Occidente, también hereda esta fragilidad de lo corporal. La sonrisa del niño hace aún más frágil esta presencia. Es el espíritu de las cosas, que les permite, tanto al infante como al artista irónico, presentarse como un cuerpo frágil, que ha hecho de esto una celebración. Es hacer de su vulnerabilidad la manera de asistir al mundo, como realización de la obra humana, de las maneras más inútiles.

Y no es la sonrisa siniestra del demonio de Hawthorne, que se burla del holocausto humano cuando los personajes deciden quemar la obra del hombre por creer encontrar en ella la raíz del mal. No es una pira, como una expiación, más bien, la risa banaliza la trascendencia de la obra, para ver la posibilidad del encuentro con lo Otro. Por eso, y pese a que no es un chiste, el humor desata la risotada. O la risa desgarrar la cara, le hace ver la deformación a quien presume de una impasibilidad en la encarnación de la distorsión del rostro. Deformidad que le parece monstruosa a la diosa Palas Atenea, cuando intenta soplar la flauta y comprueba que la música, para ser tocada, necesita que la faz se deforme y, por eso, es el sátiro quien puede asumir esta deformidad. La carcajada del sátiro le permite inflar las mejillas y perder los referentes divinizados, al procurar el sonido del instrumento musical.

También el artista puede hacer de su rostro la mueca necesaria para lo musical. Para entender el lado visiblemente vulnerable del arte, o sea, aquel de su seriedad. ¿No es acaso ésta la estrategia estética y política de

► “Ejemplo de autoyagesismo en forma estúpida”, impresión digital sobre bolsas de aromática llenas de yagé, de *La comedia de la risa abandonada*, instalación, Adrián Montenegro, 2008.



Dadá? Así, el caballito de madera, tormentosamente, se mece, burlándose de la existencia acaramelada de lo artístico, y presiente una sonoridad que se encuentra fuera de la elaboración definitiva de la obra. Es por eso que la ironización de la producción artística de Dadá abre campo a un entendimiento fuera de lo representativo. El humor acude a la desintegración de lo productivo. Escucha el sonido en su desnudez, sin la matematización de la música instrumental. Son otros los instrumentos que convocan a lo musical, de ahí su insistencia en los poemas fónicos, que no son otra cosa que sonidos guturales:

Gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
 Gadjama gramma berida bimbala glandri galassas-
 sa laulitalomini
 Gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu
 sassala bim
 Gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai
 bin beri ban
 O katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalo-
 mini hooo
 Gadjama rhinozerossola hopsamen
 Bluku terullala blaulala loo (Hugo Ball, “Gadji beri
 bimba”)

Desde su contorsionismo, el cantante-performerista dadá se contenta con desplazar el sonido a un cuerpo atacado por una performance de la locura. Atacado por una dislexia, una afonía, un paroxismo. Pues, para Hugo Ball, “lo que llamamos Dadá es un juego de locos nacido

de la nada, en el que se entrecruzan todas las cuestiones primordiales...”. Haciéndose el loco, el dadaísmo desnuda la fragilidad de la seriedad, algunas veces simulada por una naturaleza cultural. Existe entonces una sonoridad que sólo el demente puede escuchar, y por eso el estado demencial puede ser partícipe a partir de lo irónico. Sonido que se esconde bajo las maquinarias de la producción capitalista y que, a razón de un halo fetichista, se vuelve parte de una objetualidad del recuerdo. O, en términos de Duchamp, un *ready-made*, que puede también llegar a convertirse en una transubstancialidad, a partir del ejercicio mental del artista. Por lo demás, tomadura de pelo que tiene en el objeto de servicio común un modo de cuestionar la obra como resultado final del arte.

No obstante, el artista dadá compone, y no se deja llevar por un descuido técnico, es más, es visiblemente técnico y elaborado en sus ejercicios. Los *collages* de Raoul Hausmann y Max Ernst, los *ready-made* de Marcel Duchamp, los afiches de Kurt Schwitters, etcétera, denotan una preocupación gráfica clásica que complica su realización al introducir materiales de lo cotidiano e impropios para la pintura hasta ese momento. Incluso en las fotografías de Man Ray donde Duchamp posa transvestido como Rose Sélavy, se contempla una composición clásica y de postura del modelo. Además, los bigotes de la Mona Lisa de Duchamp “L.H.O.O.Q.”, son gráficamente afines a la estética de Da Vinci. Adicionalmente, hace literal la voluptuosidad sexual de la boca, por lo que de este gesto se entiende una

suprarrealidad muy infantil, pero tan calculada que, con seguridad, pretendía clausurar la espiritualidad del arte clásico. No obstante, pese a su claridad, oscurece más la obra de Da Vinci, pues es un *sfumato* más, que tiene en el lápiz su instrumento de claroscuro. Eterniza más la obra, al punto de elevarla a otros planos más allá de lo pictórico, e introduce lo andrógino.

Si el *ready-made* desmadra la obra artística es precisamente por permitir una intervención del artista. En lo que considera la sutileza humorística de un arte mental, calculado, contestatario, la fuente de Duchamp sigue siendo funcional, pero se ha transformado en un exceso místico. No por el hecho de firmar como R. Mutt, ni por permitir divagaciones sobre *mutter* (materia, y madre en alemán) y la diosa Mut, que cita Freud al ver la aparición de lo fálico en la madre (o sea en la divinización de la materia). Es, más bien, el hecho de considerar la firma parte de la composición lo que confirma una responsabilidad frente al hecho mismo de la ironización. El *ready-made* tiene mucho que decir, por el hecho de la intervención y su apropiación en sí.

Pero el artista pastuso posee el humor como parte de su *ethos*. Si recurre a la cotidianidad para realizar una elaboración artística, lo hace con el convencimiento de un artesano, pero con la conciencia de finalizar a tiempo su obra. Así, Adrián permite elaborar un álbum coleccionable, donde concibe en sus laminas pinturas de Van Gogh y parte de sus dibujos. A diferencia de los ejercicios dadá, esta actitud sobre la historia del arte es ante todo parte de un entendimiento; y porque la risa se lo lleva. No es un desliz, como podría entenderse, pues las obras de Vincent Van Gogh exigen un detenimiento especial. Es que con el ejercicio infantil del coleccionismo también se ironiza en torno a la necesidad de coleccionar todo. Usurpación capitalista que puede volverse hacia ella. De ahí que esta obra permita simplemente un divertimento, donde se puede jugar a intercambiar las formas, las figuras, descabezar los modelos, introducir otras miradas, desacralizar la historia del arte como pertenencia a Occidente. Desencantar la obra de arte para acercarla a lo infantil. Por eso alguna vez mi hijo, al contemplar las reproducciones de la obra de Vincent, crearía un personaje: Van Gogtzilla (personaje con el cuerpo de Gogtzilla y la cabeza de Van Gogh), cuyo peor amigo es Dios.

La infancia nuevamente ríe, y su carcajada resuena en el espacio, o en una academia a la que tanta falta le hacen los disparates infantiles. ¿Puedo entonces hacerles unas cosquillitas? ¿Acaso la pluma de ibis de Maat,

la diosa de la Justicia y la Verdad egipcia, no produce una incontenible risa del alma? ¿Al reír con el arte, no se amenaza también la razón, con la aparición de la monstruosidad y la animalidad del rostro?

Golpecito en el hueso nées⁵ que produce un dolor tal, que se vuelve risa. Así, la ironía dadá, como doble afirmación del arte, se transforma en humor. *Umore*, como afirma Jacques Vaché en una carta dirigida a Breton, como desencantamiento de la guerra a partir del arte. Pues el artista "(...) no lee y sólo produce mediante experiencias divertidas" (Vaché [1917], 1999), pero que le exigen espiritualmente, una contestación a su vivencia. En términos dadá, o más bien pastusos, responder a la irresponsabilidad del arte con la presencia del artista en el mundo. O al acontecimiento mismo de la risa cuando ésta excede al personaje. Así, "Cada página debe reventar, ya sea a merced de la seriedad profunda y grave, el torbellino, el vértigo, lo nuevo, lo eterno, merced a la burla aplastante, merced al entusiasmo de los principios o la manera en que queda impresa" (Tzara [1918], 1999: 194).

También el rostro se abre al gesto pictográfico, al replegarse sobre el mundo. Tal parece ser la razón del guasón, quien monstruosamente se anticipa a la imposición estética, y, en su insania, contamina al mundo con su carcajada, a tal punto, que visualiza en su gesto la asistencia profunda de la muerte (que de tanto reírle se convierte en ella). Es el desparpajo de su rostro el que confirma esto, además del sonido de su risotada, que no deja de ser carnavalesca y extrañamente pomposa. Pero, en su monstruosidad, alude a una cercanía con la adustez del hombre murciélago. Burla aplastante, risa estrepitosa, relámpago que atraviesa al endemoniado, quien sólo puede ver bajo la óptica del *invidus*. O sea, risa de muerte, presencia de lo siniestro a partir de una imagen de frente al terror, ya sea por el maquillaje bufonesco del comodín, ya sea a partir de la máscara de la Gorgo, a la cual los griegos le daban poderes sobre lo monstruoso y lo infantil. Pues son los niños quienes entienden de quién deben asustarse.

La muerte entonces se caricaturiza y muestra una mueca risible. No es tampoco una respuesta a la muerte mexicana que bebe, baila y se mofa con los danzantes, mientras el día de los muertos transcurre como celebración jocosas y divertida. Es, tal vez, el traslado del

5 En Pasto, dicese coloquialmente del lugar al final de la espalda, que "ni es espalda ni es trasero".

carnaval, como si en el fondo éste se viviera todo el año, y pudiese seguir enmascarado de hollín para formar una máscara colectiva. No obstante, el otro se aproxima a partir de lo comunitario; ya que la pertenencia a una comunidad también le exige, extraña y moralmente, una ética a la cual responde, de nuevo con el humor. Carcajada por la cual el loco —ya sea el insano que se repliega en la ciudad como una interrupción vital, ya sea la imagen de desintegración en el tarot— le permite a lo cotidiano sobrevivir.

Adrián Montenegro, sin acuse de locura, motiva el juego de lo vivencial, gracias a la transformación de los elementos comunes, para lo cual se apoya en volantes publicitarios que convierte en flores. Lo anterior podría dejarse entrever como una donación en excedencia, pues el artista se expone con su cuerpo a la acción ciudadina. Aquí, el *umore* al que se refiere Vaché (cuando se dirige a Breton) niega la racionalidad, pues el rostro del humor necesita algo más que la inteligencia. En términos vagos, es la intuición la que permite que el rostro rabioso y alegre del saltimbanqui no replique la caricatura del poder. Sea como su maquillaje, su traje, y su *performance*: una interrupción. En esta performance en especial, no volver grandilocuente la presencia de lo publicitario en la vida. Lo vivo late. El sonido de las cosas también pervive gracias a una memoria que, sin ser hipomnésica ni evocativa, permite la aparición de la obra; aunque ésta se confunda con un mal chiste (pues la ciudad, o la institución, pueden convertir al *umore* en mal humor). Pero no es un chiste, ni chisme (a propósito de la función comunicativa dada por Freud), no tiene una función de mensaje; pues los artistas “preparamos la suspensión del duelo y reemplazamos las lágrimas con sirenas tendidas de un continente a otro” (Tzara [1918], 1999: 194)

Referencias

Da Vinci, Leonardo (1999). *El tratado de la pintura*. Barcelona: Alta Fulla.

Gadamer, Hans-Georg (1998). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

Nancy, Jean-Luc (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.

Neret, Gilles (1999). *Erotica Universalis: From Pompeii to Picasso*. Colonia: Taschen.

Tzara, Tristan (1999) [1918]. “Primer Manifiesto dadá”, en Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchan Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1990/1945*. Madrid: Itsmo.

Vaché, Jacques (1999) [1917]. “Cartas de guerra”, en Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchan Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1990/1945*. Madrid: Itsmo.

Vernant, Jean-Pierre (1996). *La muerte en los ojos: figuras del otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa.

_____. (2002). *Entre mito y política*. México: Fondo de Cultura Económica.