

## LA ANOMALIA

### Javier Rubio Nombrot

“...por mucho que se ame la belleza general, expresada por los poetas y artistas clásicos, no por ello deja de cometerse un error cuando se ignora la belleza particular, la belleza de circunstancia...”  
Charles Baudelaire. *El pintor de la vida moderna*. 1863.

El artista *flâneur* intuyó, ya a mediados del XIX, que la modernidad traería la *Angustia* y las crisis de la representación y de la praxis creativa. Su discurso es ya el de un creador que necesita soluciones a un problema, formas de seguir adelante, esquemas nuevos en un mundo nuevo. Baudelaire ya es vanguardia casi consciente de serlo (todo serán vanguardias desde entonces), ya es contemporáneo y es, además, visionario; los surrealistas, más de medio siglo después, reproducirán sus paseos en pos de lo maravilloso y en esa misma estela se sitúa, ciento cincuenta años más tarde y en un mundo tan radicalmente nuevo que apenas podemos concebirlo, Susan Nash, de quien Mercedes Replinger dijo que “practica la *botánica del asfalto*, recogiendo objetos abandonados que suele colorear, a modo de restauración aberrante que busca un resquicio entre la *geometría encontrada* y la nueva historia”.

¿Qué es lo que ha cambiado esta vez? En realidad, Baudelaire prevé –y por eso estudia sus *tipos*-, en el apogeo de la industrialización, el triunfo de una sociedad urbana que necesita nuevas cosmologías (menos ligadas a la tierra, por ejemplo, y más a *lo social*). Luego, los constructivistas y los funcionalistas estudiarán la geometría artificial del paisaje urbano y su textura sintética; los cubistas y los futuristas, su ritmo –cinematográfico-, los surrealistas o los *póvera*, sus restos y residuos, los *pop* sus productos más banales y su dinamismo... En general, como se ha señalado a menudo, el arte moderno evidencia una obsesión por *el objeto* que, a su vez ha propiciado reacciones –o *resistencias*- como el Land Art y otros movimientos de reencuentro con lo natural o lo primario.

El *objet trouvé* sirve, como dice Replinger, para estudiar aquella nueva geometría que surge al separar al objeto de su función (y de su contexto) y para inventar a partir de él historias alternativas: se trata de lo que podríamos denominar una *arqueología creativa* o fantástica, destinada a corroer las formas narrativas convencionales (aun antes de que las grandes narraciones fueran definitivamente clausuradas por *la condición posmoderna*). En este sentido, Nash ha utilizado el concepto de *anomalía*: “La responsabilidad del artista reside en gran medida en su irresponsabilidad. La tendencia normal de la mente (también de la sociedad y de la reproducción biológica) es la de filtrar y eliminar los elementos anómalos, carentes de sentido dentro de la estructura ya existente, inservibles para un fin práctico más o menos inmediato. Creo que la categoría “arte” ha significado la creación de un espacio –de gran restricción a la vez que de gran libertad- para la irresponsabilidad, un lugar donde se puede contemplar, manipular y jugar con lo incorrecto, lo incompatible o incompleto, lo anómalo” (Susan Nash. Cat. Exp. Espacio Bop, Madrid, 2010).

\*

La globalización, que en gran medida es el producto de la revolución de las telecomunicaciones –y esta misma, de la de los *procesadores*, posibles a su vez gracias a la *microelectrónica*, la vieja *revolución del silicio*-, ha puesto de manifiesto algo tan evidente como que el desplazamiento masivo e instantáneo de los capitales puede transformar radicalmente la economía y la sociedad de continentes enteros en cuestión de pocos años. Si la conformación de los grandes imperios, desde el romano hasta el español e incluso el estadounidense, tomó siglos, el desarrollo inaudito de Asia y la consecuente “crisis” de competitividad europea y estadounidense se han producido en apenas una década: es la *historia* misma –que en gran medida fue siempre la historia de los imperios- la que se acelera y se desarrolla ante nuestros ojos a velocidad de *película*.

Concentrar el presente en un único *film*, un solo día, una *jornada terrible*, una especie de *Día del Juicio* claramente *espectacular* que, más que definitivo (película definitiva, generada en directo e instantáneamente consumida a nivel global: algo así fue *el 11-S*), sea el comienzo de una eterna *mise en abîme* catastrófica: retratar, digámoslo sin ambages, el *colapso* del sistema financiero global –la esperada e incesantemente postergada *crisis del capitalismo*- para descubrir por qué colapsa fatalmente. En *Cosmopolis*, su última película, David Cronenberg –maestro de la metamorfosis irreversible y experto en fantasmas sintéticos- retrata la llegada del liberalismo a su punto crítico de la única forma posible: asimilando los hallazgos de las vanguardias pictóricas en una película expresionista-abstracta (Pollock, cuya *Capilla* es el objeto más deseado por el protagonista, y Lasker introducen y concluyen el relato), ajena a todo esquema narrativo y que disecciona las pautas misteriosas y presumiblemente benignas que rigen las mecánicas de los mercados –del mismo modo que *la intuición* guía el pincel del informalista- para concluir, admirablemente, que éstas no son sino el reflejo de nuestras imperfecciones más banales y anodinas.

Esos mismos fantasmas sintéticos, esas *interferencias* misteriosas, se deslizan en los *paisajes* –a la vez figurativos y simbólicos- del *papel moneda* analizado al microscopio, procesado, deconstruido e intervenido

que constituye la última producción gráfica de Susan Nash. En realidad, todo el mundo parece convenir en que el ciclo concluye cuando “el dinero” pasa de ser la representación de un valor tangible a ser un valor en sí, independiente de lo representado y sujeto a sus propias dinámicas y fluctuaciones. De ahí su presumible y creciente *virtualidad*, e incluso su cualidad *mítica*: “el dinero ha dejado de ser un signo que significa el valor de las cosas, y que se remitía en sí mismo al valor que las cosas tienen, y lo hemos convertido en algo espiritual, en algo que está desprendido de la riqueza natural, que ha dejado de representar el valor de las cosas y que representa un valor fantasmagórico, y así nos pusimos a crear dinero fantasmagórico. En realidad nos hemos puesto a adorar a un sucedáneo, a un simulacro de Dios”, parece proponer la artista. Pero ¿es realmente así? La obra de Nash –un análisis del dinero como *materia*, al fin y al cabo- parece sugerir, más bien, que el papel moneda está él mismo cuajado de símbolos; que representa, no ya a la mercancía, sino a la Institución –o la metainstitución.

Y si es así, la inteligente aproximación de Nash –un combate en el territorio virtual, el terreno de los *simulacros*, por cuanto se trata de *imágenes de síntesis* y de *valores intangibles*- a la materia del dinero, no con las armas del expresionismo abstracto –como Cronenberg-, sino con su poética particular y mínima es, también en este caso, la única respuesta posible a la tentativa del sistema financiero de arribar a una emancipación –una *desmaterialización*- cuasi *conceptualista*: en los paisajes, en los monumentos y los edificios, en las ojivas y los puentes, en los arcos y las portadas de los *Euros* están los *signos* que vuelven a conectar al “dinero” con la –o *una*- realidad y, lo que es más importante, que ligan el destino de uno con la otra. De hecho el vídeo *Il mercato è mobile*, que Nash presentó en su última exposición en el Espacio Bop, parecía incidir, además de en la movilidad –y volatilidad- extremas de los mercados, en la permanencia física de las sedes del poder financiero. Y es de nuevo en ellas en las que la artista sitúa sus *interferencias*.

\*

En 1963 (cuatro años antes de publicar *¿Cuánto mide la costa de Gran Bretaña?*), Benoit Mandelbrot había desarrollado su famosa *teoría de fractales* basándose, no en la observación de la geometría no euclidiana de la naturaleza, sino en las variaciones del precio del algodón a lo largo de unas pocas décadas. Tanto Mandelbrot como el broker solipsista de *Cosmopolis* tratan de relacionar las pautas secretas de la actividad humana con las de la naturaleza o su matemática y de hecho es ésta una convincente manera de defender el ultraliberalismo: atribuyéndole a “la gráfica del Yuan”, por ejemplo, cualidades sobrehumanas, ecológicas incluso. Llevadas las cosas al límite, imaginado un *amo del sistema financiero* rigurosamente solipsista, la supuesta perfección del *ritmo* del mercado desaparece: incluso en *el arte* más puro –en la comunión incontaminada del asceta con el latido del cosmos- anida el *defecto*; si uno es absolutamente puro, si obedece estrictamente *la voluntad de Dios*, entonces es la patología más benigna e inocua, la imperfección más irrelevante y oculta, el detalle trivial, el que determina el fallo catastrófico, la ruina del sistema, la hecatombe.

Como prólogo a la exposición *I Am an Artist and I Make a Lot of Money*, Nash escribió: “El dinero es todo un compendio de paradojas. Abstracción portentosa, nos afecta en lo más material. Sirve para guardar y para hacer fluir. Nos libera y nos esclaviza. Oro y mierda, sinónimo de poder y de impureza, lugar de encuentro que creamos para el deseo, el miedo y el desprecio, para cierta manifestación de lo numinoso. Nuestro hijo y criatura: nuestro padre y señor”. Son contradicciones demasiado profundas, insalvables: son *paradojas*; y la *anomalía*, había previsto Nash –y a su manera, Mandelbrot, para quien la estadística tradicional no servía para predecir las *crisis*-, desequilibra el sistema porque representa precisamente aquello que no encaja en su lógica y se desecha. Nash, al situarse vocacionalmente por una parte “en la tradición surrealista del objeto encontrado, y por otra al recoger el sentido pictórico que le otorgó el Pop” (Hernando Carrasco), trata de hundir el cuchillo en el corazón mismo del sistema examinando, nuevamente, aquello que no encaja en él.

El *colapso interminable* –que se aplaza incesantemente, o se reitera *ad infinitum* porque esa es la única *dinámica* posible en el mundo natural, sujeto él mismo a una dinámica entrópica- aparece representado en la instalación *Gastar dinero como si fuera agua* -en la estela de hermosas instalaciones anteriores como *Migraciones* (2010), o *Memorias de la luz* (2011)- que ocupaba el *compluvium* del Espacio Bop: setenta y tres garrafas dispuestas en forma de *árbol* –ese ente único donde, paradójicamente, cada rama y cada hoja lucha por recibir más luz y más agua que las demás, el gran símbolo de Occidente, según los Deleuze y Guattari de *Rizoma*- esperando, tal vez, una inminente *lluvia de millones*. No se trata tanto de representar la épica del *triunfador* o del *ganador* –consustancial a la cultura protestante anglosajona ya decididamente hegemónica- cuanto de ilustrar el funcionamiento real de un sistema cuya característica principal es –de nuevo paradójicamente- que el dinero fluye por doquier en cantidades decididamente desmedidas, exageradas, expresionistas. Y abstractas. Porque a fin de cuentas, es el arte quien tenía razón y la virtualización de la economía solo es el signo de la desmaterialización de esas instituciones que son el alma del papel moneda. Papel mojado.