

## **JONATHAN GRIFFIN**

### **Reflexión personal.**

#### **A propósito de la obra de Annika Ström**

Con la guitarra colgada baja, las piernas muy abiertas y el cuello estirado hacia el micrófono, el joven pone una cara a medio camino entre el sufrimiento y el éxtasis sexual. Canta lo siguiente:

“¡Seré yo quien te excite!

En la cama

Seré yo... ‘esta noche’”

Entre la multitud que hay congregada en el bar y el escenario de apenas unos centímetros de alto, frente a docenas de personas que están agarradas a sus botellines de cerveza y que levantan la voz y se acercan al oído de sus amigos para hablar con ellos, frente a otros que se quedan mirando indiferentes al cantante, rodeada de movimiento y de ruido, está de pie la madre del cantante, con una cámara de vídeo en la mano que apunta hacia su hijo durante toda su actuación.

A nadie le parece esto raro ni embarazoso, ni tampoco nadie parece pensar que merezca siquiera un comentario.

Lo que acabo de referir fue un pequeño concierto al que asistí hace sólo dos semanas. Sin embargo, me llevo preguntando ya mucho tiempo: ¿qué tiene de particular el espacio que ocupan las actuaciones para que nos permita observar tales cotas de emoción y vulnerabilidad en los extraños, o a veces en nuestros seres queridos, sin que por ello sintamos ningún tipo de vergüenza? Las normas habituales relativas a la privacidad y a la discreción no parecen funcionar en esos casos. El curioso efecto distanciador de un escenario y de la disipación en una sala llena de palabras que, en otras circunstancias, resultaría perturbador o provocador es un fenómeno misterioso y maravilloso. Y en cambio se ha convertido en algo tan normal en nuestra cultura que la mayoría de la gente ni siquiera se percata de ello. En su forma contemporánea, es una

estructura que surge a partir de la música popular de la segunda mitad del pasado siglo, pero que también tiene sus raíces en el teatro, en la *Spoken Word Poetry* o poesía hecha *performance*, la *live comedy* y el arte conceptual. Annika Ström hace arte que explora nuestra familiaridad con sus convenciones con el fin de sacar a la luz su extrañeza.

A veces canta canciones. Dichas canciones no son muy diferentes de muchas canciones pop, en el sentido de que suelen estar en primera persona y se dirigen a un “tú” no definido. Sea cual fuere su contenido (“Es culpa mía”, “Me pongo tan triste” o “No he hecho nada malo”, por ejemplo) no podemos evitar considerar, debido a su forma y por lo que sabemos sobre las canciones que empiezan con “yo” y terminan con “tú”, que tratan sobre relaciones.

En otros aspectos no tienen nada que ver con las canciones pop. Ström no las interpreta con un grupo sino que acompaña su propia voz con los acordes y ritmos preprogramados de un pequeño teclado electrónico. No suele ocupar un escenario, sino que prefiere quedarse al mismo nivel que su público, y normalmente canta en galerías de arte. A veces, la gente al principio ni siquiera se percató de su presencia. Ström recuerda una anécdota según la cual durante una actuación en la que había mucha gente, sólo el guardia de seguridad la escuchó, mientras que el personal seguía charlando. El hecho de que estas canciones se ofrezcan de un modo minimalista se debe en parte a que Ström no se considera, ni tiene ninguna pretensión de ser, música; más bien una amateur con garra y dinamismo, no en el sentido punk sino más próxima a la tradición intimista de las canciones folk. Sin embargo, también está influida por las convenciones formales del arte conceptual, que por lo general está menos preocupado por el virtuosismo técnico que por ese tipo de autodidactismo hábil y lleno de recursos.

Otra rama de la producción artística de Ström, sus obras con textos, se ajustan mucho mejor a la categoría estética de arte conceptual. Están formadas por frases, que no suelen tener más que unas cuantas palabras, transcritas en una clara fuente sans-serif sobre hojas de papel, o, en ocasiones, sobre una pared. Casi nunca utiliza ni signos de puntuación ni letras mayúsculas, aparte de la *I* mayúscula del pronombre “yo” en inglés. Y a pesar de que las palabras de esas obras son diferentes de las canciones de Ström, muchas veces es como si se tratara de los títulos o de las letras de muchas canciones. “Por favor, ayúdame. Todos tus sueños se han hecho realidad. Me encanta vivir, pero no conmigo”. Lo que estas frases comparten con las canciones

pop en general es que son muy directas desde el punto de vista emocional y además combinan este rasgo con una ambigüedad impersonal. Por ejemplo, cuando el texto dice “yo”, ¿se refiere a Annika? Y si ese es el caso, cuando canta “tú”, ¿está haciendo referencia a nosotros? Esperamos que no, pero la posibilidad de que exista esa cercanía o intimidad nos perturba, y hace que la obra vaya mucho más allá de esa frialdad que formalmente parece tener.

También cabría comparar las obras con texto de Ström con la canción pop (aunque tal vez no con las propias canciones de Ström), debido a la distancia que crean sus limitaciones formales (el tipo de fuente que utilizan, el tamaño, su concisión) entre ellas y nosotros, el público. Las palabras, cargadas de emoción, están protegidas por su fría presentación, algo que recuerda al *cordón sanitaire* donde el escenario se encuentra con el auditorio durante los recitales. No obstante, en sus textos esta membrana es sólo parcialmente eficaz. En algunas piezas, Ström echa mano del humor para introducir algún punto débil, como en un texto de pequeño tamaño que se anuncia como una “gran obra”; o como el que dice “Perdona pero necesito tumbarme aquí para pensar en mi próxima obra de arte”. En este caso y en muchos otros, utiliza el texto para hablar sobre el texto y para desconstruir la garantía y seguridad de sus propias afirmaciones.

Una *performance* o una obra de arte tiene mucho más poder cuando reconoce los límites de su propio marco. Si permite que el tema de la obra hable sobre ella misma objetivamente (como si dijéramos desde fuera del marco) parece eliminar el marco del todo. Por ejemplo, cuando Kanye West espeta “Estoy en la tele hablando, como si sólo fuéramos tú y yo”, implica que en ese momento efectivamente “sólo” estamos nosotros y él. En ocasiones esta objetividad puede convertirse en el tema de la propia obra: Ström ha hecho un vídeo en el que aparece gente hablando de otros vídeos creados por ella y una pieza sonora en la que describe otras exposiciones suyas. Pero, ¿dónde está realmente la artista en todo esto?

En una obra reciente, Ström desaparece y elimina totalmente todo aquello que, real o metafóricamente, nos distancia del escenario. *The Upset Man* (El hombre disgustado) es una *performance* creada para su exposición *From the Community Hall* en la galería Temple Bar de Dublín en 2010. Para esa exposición Ström había construido un escenario, o más bien la escultura a tamaño real de un escenario, donde había expuesto algunas de sus obras y textiles suecos y en cuya parte de atrás se había dejado el guión de una acalorada conversación entre una pareja. En un

momento determinado de la exposición, que no se había anunciado previamente, un actor empezó a hablar por su teléfono, dejando muy claro, a medida que avanzaba la conversación, que se encontraba cada vez más alterado. El actor estaba representando las palabras del guión de detrás del escenario, pero nunca se atrevió a subirse al mismo. El hombre parecía no tener claros los límites de su actuación; a pesar del silencio reinante entre el público asistente a la galería, él seguía con su conversación en voz alta, como si fuese totalmente ajeno a cuanto le rodeaba.

Esta situación hacía que el confundido público se sintiese violento. Al principio la situación era violenta porque el hombre (que creían que era un visitante más de la galería) se había convertido sin querer en actor; se estaba produciendo en el público un intercambio privado, y el hombre estaba tan absorto en su situación personal que dejó de ser consciente de su contexto. La imposibilidad de vernos a nosotros mismos de una manera objetiva (como cuando se tiene comida en la barbilla o la cremallera de los pantalones bajada) da lugar a una situación violenta para quienes nos rodean, precisamente porque no lo es para nosotros. A medida que la actuación continuó y la gente se dio cuenta de que el hombre era en realidad un actor (tal vez porque recordaron las palabras del guión de detrás del escenario) siguió siendo una situación incómoda porque no se estaban siguiendo las convenciones normales de la representación. Poco a poco, se estableció un consenso no explícito en el sentido de que se pensaba que era apropiado quedarse callado y quieto y escuchar la conversación, pero el hombre seguía sin reconocer su papel como actor. Cuando por fin colgó el teléfono, el público aplaudió para restablecer la distancia y para crear un espacio entre ellos mismos y él.

Ström ha dicho que todo su arte, sea cual fuere su naturaleza, nos hace sentir violentos de una u otra forma. No dice para quién, pero está claro que esa situación violenta en la que están el actor y el público, tiene mucho que ver. *Ten Embarrassed Men* (Diez hombres avergonzados) fue el título de la obra que creó Ström para la Frieze Art Fair de Londres en 2010. Parece extraño decir que era una *performance*, aunque eso es precisamente lo que era, porque los hombres eran actores y actuaban para un público, a pesar de que (y especialmente porque) hacían como que no lo eran. Un grupo de diez hombres vestidos iguales de manera insulsa, formando un apiñado grupo entre el animado público de la feria de arte. Unos miraban al suelo, otros escondían la cara detrás de las manos, y todos intentaban evitar el contacto visual con los transeúntes, que lo miraban todo intencionadamente, y muchos de los cuales esperaban que se les mirase también a ellos.

Una feria de arte no es lugar para quien sufre escopofobia. Todo lo que está allí, desde cuadros y objetos hasta caras y cuerpos, intenta conseguir atención visual. Y es fácil plantear equivalencias entre el dinero, el poder y el placer (especialmente el masculino) de mirar. No es ningún secreto que los coleccionistas varones heterosexuales disfrutan colgando en la pared imágenes de cuerpos femeninos, y que las ferias de arte están llenas de obras explícitamente concebidas para el gusto masculino. Existe una dinámica parecida en las formas tradicionales de actuación, el teatro y el cine, pero también la música: de hecho, se da cada vez que se permite al público mirar a otras personas en el escenario desde la seguridad de un auditorio a oscuras. Sigmund Freud, en su libro titulado *Los instintos y sus destinos* (1915), asegura que el voyeurismo es enfermizo porque quien sufre escopofobia no admite al objeto de su deseo en su satisfacción sexual; está aislado, y sólo llega a la imagen de la otra persona (mirando) contra su voluntad.

No obstante, el voyeurismo no crea una cartografía tan nítida entre los tipos de representación de los que estoy hablando. Al fin y al cabo, los *performers*, ya sean cantantes, actores, cómicos o atletas, no sólo se someten a la mirada del público sino que con ella se crecen. Como de costumbre, su exhibicionismo anula las asociaciones más desagradables que se desprenden de ser mirados. Sin embargo, la obra de Ström suele distorsionar e invertir esta dinámica con el fin de perturbar el confort de aquellos espacios que convencionalmente se utilizan para ver. En *The Upset Man*, por ejemplo, el actor intenta llamar la atención del público incluso antes de que esas personas se den cuenta de que “son” público; por el contrario, creen (por lo menos en un primer momento) que están observando ese escenario profundamente personal y traumático sin el consentimiento del hombre, lo cual es al mismo tiempo cautivador y vergonzoso para ellos. Algo similar ocurre con *Ten Embarrassed Men*, sólo que en este caso los actores parecen desear eludir la atención de quienes les rodean. Ese deseo, por sí mismo, les convierte en objeto de curiosidad, especialmente en una feria de arte.

Cuando Ström se graba cantando para las bandas sonoras de sus vídeos, como ocurre con *Ten New Love Songs* (Diez nuevas canciones de amor) (1999), parece que esté cantando para sí misma. No es la primera vez que un actor hace como que no está actuando, ya lo hemos visto. Pero sí nos confunde en relación con las asociaciones que podamos establecer entre la cantante y el impulso relativo a la extroversión. Por lo general, el problema con los extrovertidos es que no son sinceros: dirán o harán algo con la única finalidad de lograr una reacción, y no tanto porque quieran decir o hacer eso concretamente. Si una cantante como Ström intenta que sus

palabras suenen sinceras, debe decirlas de una manera que sea enfáticamente introvertida. ¿Es entonces esta forma tan discreta de compartir las cosas también una acción? La respuesta es que, efectivamente, en cierto modo lo es.

Pero no tiene sentido describir a Ström como una artista que no es sincera, desde luego no tiene más sentido que llamar farsante a un *Method actor*. (De hecho, ella misma admite de broma que adopta el estereotipo del artista atormentado sufriendo en su estudio hasta límites ridículos). Más bien todo lo contrario: Ström intenta encontrar maneras de hacer que su sinceridad se transmita a un público profundamente cínico. Tal vez sea útil pensar en el arte de Ström como un arte “sobre” la sinceridad. Si profundizamos en esta idea, llegaremos a la conclusión de que en toda su obra se nos hace conscientes en cada instante de aquello que vehicula dicha sinceridad: el lenguaje. Son los problemas de comunicación y las deficiencias del lenguaje a la hora de expresar las experiencias personales lo que saca a la luz la obra de Ström.

Nunca es inteligente fijarse demasiado en la biografía, pero en este caso vale la pena resaltar que Ström es una artista sueca que lleva los últimos 20 años viviendo fuera de su lugar de nacimiento. Este hecho hace que se encuentre desplazada tanto respecto a su lengua materna como a la adoptada, el inglés, una lengua con la que, como mucha gente en todo el mundo, se topó por primera vez leyendo las letras de las canciones pop. En ocasiones, sus textos se acercan al lenguaje de una forma extraña, y a veces la extranjería de Ström se convierte en una estrategia de confusión, deliberada o no. (Ella misma ha señalado que cuando enseñó su obra de texto titulada *This work refers to Joseph Kosutt* (Esta obra hace referencia a Joseph Kosutt) se percató de que la gente se estaba preguntando si sabía que había escrito mal su apellido).

Muy importante para su experiencia como hablante no nativa es lo enormemente consciente que es de cuanto no se puede decir. Muchas veces esto ocurre por razones lingüísticas. *All my dreams have come true* (Todos mis sueños se han hecho realidad) (2004) es un vídeo de sus padres luchando con la traducción del título de la obra en inglés, una frase que al parecer no se usa tanto en Suecia. En otros casos, la intraducibilidad de las palabras se debe a razones sociales o culturales. Ström resalta que, así como las palabras inglesas “*I love you*” (te amo) se utilizan tanto que ya casi carecen de significado, en Suecia decir “*jag älskar dig*” es tremendo (la

frase no se utiliza demasiado habitualmente, y con vacilaciones en las circunstancias más íntimas).

Cuando vi por primera vez la obra rosa y naranja de Ström titulada *Wait, I need to think about these words* (Espera, tengo que pensar en estas palabras) la interpreté como un comentario inteligente e irónico sobre el vacío, sobre la superficialidad de muchas producciones artísticas y sobre las presiones implícitas en el proceso creativo. Ahora, en cambio, me doy cuenta de que es absolutamente sincera.

**Texto realizado para la exposición *Songs by Annika Ström* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 26 de mayo – 11 de septiembre de 2011)**