

Representaciones de la fiesta en el arte y la fotografía francesas contemporáneas

Jesús MARTÍNEZ OLIVA

Universidad de Murcia

Real, E.; Jiménez, D.; Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 323-332, I.S.B.N.: 84-370-5141-X.

El arte ha dado buena cuenta de la fiesta como acontecimiento, como evento ritual, social, conmemorativo, celebratorio... plasmándola en un gran número de obras a lo largo de su historia. Su representación ha ido cambiando del mismo modo que las sociedades y las culturas que fueron su fuente de inspiración se han ido transformando con el paso del tiempo.

Aunque la fiesta no es un tema ajeno al arte contemporáneo, sí hay que decir que no está excesivamente tratado ni trabajado, quizá por estar considerado un tema secundario, un tanto frívolo y de poca trascendencia. Sin embargo es mucho lo que los trabajos plásticos que voy a intentar analizar a lo largo de esta comunicación nos pueden desvelar de la idiosincrasia de una sociedad y de las estructuras de sentido que la sustentan. Ha sido muy recientemente cuando el tema ha cobrado cierta vitalidad.¹

Me centraré en dos períodos del arte contemporáneo francés en los que, a mi modo de ver, la fiesta es un concepto de gran relevancia y en los que es revisitada y enriquecida con nuevos enfoques. Dos momentos bien dispares –los años sesenta y el comienzo de los setenta por un lado y la actual década por otro– con tratamientos del tema divergentes, enfrentados; lo cual no deja de ser significativo.

Los años sesenta y setenta con algunas de sus nuevas manifestaciones plásticas de más marcado radicalismo como los *happenings*, el *body art*, el *eat art*, el accionismo vienés... proponen una manera de concebir el arte totalmente nueva en la que la fiesta va a jugar un papel importante. No va a ser tanto un tema a

¹ Ver por ejemplo el último número de la revista de arte *Frieze*, April 1999, London, donde se apunta la hibridación entre el arte más reciente y la cultura del club, haciendo hincapié en el acercamiento que las nuevas tecnologías han permitido entre músicos y artistas plásticos.

representar, aunque se dan algunos casos, como un modelo del que tomar la estructura, su propia dinámica, su carácter de evento, su carácter performativo y vivencial. Estos elementos se van a incorporar en la obra, persiguiendo así uno de los postulados de los años 60: la unión del arte y de la vida. Un arte que aún quiere celebrar la transformación de la sociedad, de la moral, de las costumbres. No en vano nos encontramos ante las últimas manifestaciones de vanguardia que todavía poseen una utópica confianza en el arte como agente transformador de la realidad y de la sociedad.

Estas obras pierden presencia física, se desmaterializan, son un mero acontecimiento y cobra mayor importancia la intervención del espectador como agente activo y participativo en la creación de la misma. El arte es un elemento de comunión de la colectividad. El *happening* por ejemplo es un intento de democratizar el arte, autoriza al público a participar y a decidir, o al menos eso pretendían estos artistas. Por otra parte la eventualidad, el carácter efímero, la existencia momentánea, las emparentan con las celebraciones festivas de las que tan solo se pueden conservar fragmentos congelados (documentos fotográficos, grabación etc.), pero nunca la fiesta en sí y su complejidad como vivencia. La fiesta ritual es el modelo de celebración que atrae a los artistas de este momento. Hay un gusto por lo ritual, especialmente por los ritos arcaicos, anhelando en ellos la capacidad de cohesión de la comunidad, de vehículo de catarsis colectiva que la cultura y el individualismo contemporáneos han hecho desaparecer.²

Algunas de las manifestaciones más importantes del arte de este período poseen ese carácter de celebración ritual, de acto litúrgico, en el que los espectadores nunca se quedan indiferentes, o bien participan o si no es así, cuanto menos quedan inmersos, impregnados en el evento dado el carácter dinámico y provocativo, incluso revulsivo de muchas de estas acciones y *performances*.

Veremos ahora algunas obras en las que se utiliza la fiesta como ritual.

En primer lugar la obra de Herman Nitsch, una de las figuras claves del accionismo vienés epitomiza la puesta en escena de la fiesta como celebración litúrgica. Las acciones de Nitsch son fuertemente revulsivas; la sangre, las vísceras sobre cuerpos desnudos, el sacrificio de animales y la blasfemia son una constante en las mismas. Es una amalgama de elementos que persigue una catarsis por medio de

² Este sentido de la fiesta ritual, catártica es un concepto ampliamente desarrollado en la obra del pensador francés Georges Bataille, en obras como *El erotismo*. Ver también Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Idées/Gallimard, 1950, pp. 121-154.

una extrema violencia y una fuerte provocación en el espectador. Su teatro del misterio orgiástico –así llamado por el propio autor– busca una liberación de los sentidos (una intensidad sensual genuina), de lo dionisiaco, del exceso originario una ruptura con las trabas de la racionalidad, una vuelta del cuerpo a la materia...³

En esta misma dirección pero con un tono mucho menos violento trabajó en Francia Jacques Lebel llevando a cabo acciones que él denominó poesía total o poesía viviente⁴ y que están muy cercanas a los happenings. Con happenings como *Déchirex* de 1964 aboga también por una reivindicación del azar, lo contradictorio, lo dionisiaco, lo irracional y el exceso.

En segundo lugar las fiestas de Antoni Miralda, artista catalán que desarrolló los comienzos de su carrera artística en París (entre 1966 y 1971), son de signo muy diferente. Su gusto por lo ritual y por la fiesta tiene un carácter mucho más lúdico y desenfadado, trasluciendo un mundo libre y en paz que celebra la fiesta en ofrendas y banquetes que aúnan uno de los rituales más antiguos y ancestrales, el de la comida, con las costumbres de la sociedad moderna. Su espíritu está más cercano a las celebraciones populares o familiares, es decir, de vínculos sociales que a la trascendencia sagrada de las fiestas rituales de las que hablábamos anteriormente.

Como señala Bartomeu Marí desde los primeros proyectos de su carrera se alinea en el arte de acción, radicalmente opuesto a los *happenings* en razón de su carácter festivo, pacífico, estético y conmemorativo.⁵ Durante la primera mitad de los setenta desarrolla varias acciones dentro de lo que se ha denominado *eat art*, explora las posibilidades de reunir las personas en torno a una mesa, como un incentivo de aproximación, comunicación y entendimiento y utiliza como material más constante la comida. La utilización de alimentos le permite incorporar la noción de experiencia estética ampliada tan reivindicada por este tipo de arte, de unión de arte y vida en resumidas cuentas. Se incorpora el gusto, el tacto, el olfato además de lo visual. Los alimentos tienen cualidades sensibles amplia-

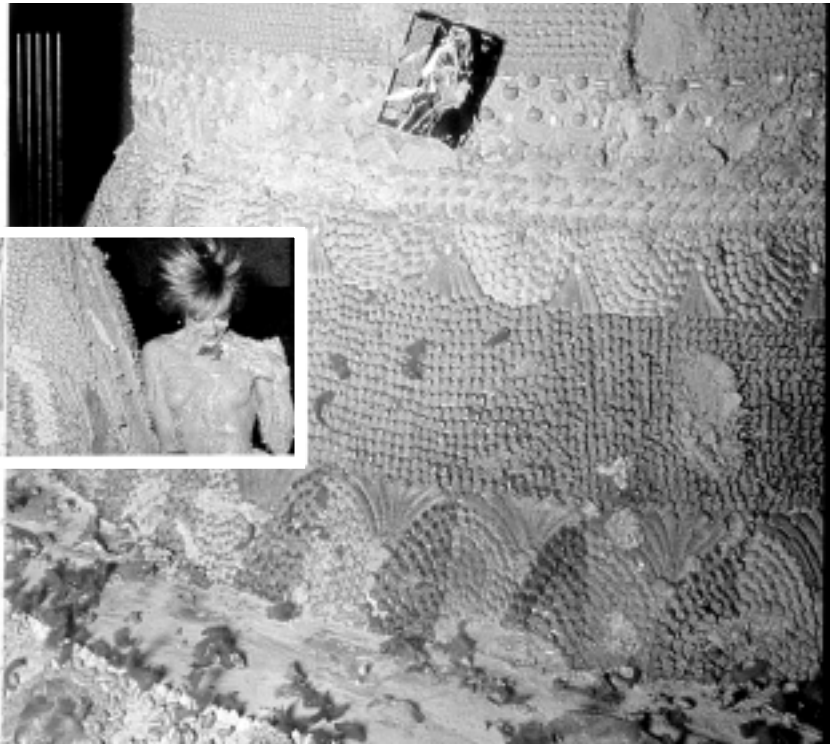
³ Herman Nitsch, «Todos los cinco sentidos. El teatro del misterio orgiástico: un teatro de los sentidos», in Gloria Picazo (coordinadora), *Estudios sobre performance*, Sevilla, Centro Andaluz de teatro, Junta de Andalucía, 1993, pp. 31-49.

⁴ Jean-Jacques Lebel entretien par Arnaud Labelle-Rojoux, in *Hors Limites*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.

⁵ Bartomeu Marí, «Miralda collage» in *Miralda. Obras 1965-1995*, Valencia, IVAM Centre Julio González - Fundación la Caixa, 1996, p.27.



Antoni Miralda,
Merenga Hotel Orient, (1976).



mente explotadas por Miralda en colaboración en la mayoría de las ocasiones con su compañera Dorotheé Selz.

En 1970 celebra la *Fête en blanc* en la que los invitados vestidos de blanco se les entrega un periódico en blanco, unas capas y flores, todo ello en blanco, se lleva a cabo una ofrenda y liberación de palomas blancas, aparecen en escena veintidós novias, más tarde se celebra una cena y noche en blanco, la acción dura hasta la mañana siguiente. Un año más tarde lleva a cabo *Rituel en quatre couleurs*. El rojo el azul, el amarillo y el verde salpican toda la fiesta los participantes llevan máscaras de estos colores, mediante un ritual se colorean los alimentos y las bebidas transformándolos y proponiendo un juego sinestésico: el gusto del color. Los alimentos son colocados armónicamente en un *buffet*.

Diversos proyectos realizados en varios lugares de Europa y Estados Unidos continúan en esta línea durante la primera parte de la década. Otro proyecto es el *Merenga Hotel Orient*, 1976, obra realizada para la presentación de una revista erótica-política, consistente en un pastel fálico de seis metros de altura de merengue del que emerge una *streptearer*.

Es más adelante tras trasladarse a Nueva York cuando sus proyectos se hacen mucho más ambiciosos de mayor envergadura, por no decir monumentales y se enraizan más con el contexto cultural, llevando a cabo una labor de investigación de las tradiciones culturales y de las señas de identidad de cada lugar donde realiza su propuesta plástica.

En 1977 participa en la Documenta de Kassel con *Fest fur Leda*, sustenta su proyecto en una base cultural de raíz mitológica, Zeus transformado en cisne seduce Leda. Para la acción ritual utiliza los jardines donde hay una estatua de Leda. La imagen y el color se unen en un mismo elemento: el cisne negro. Para la acción requiere la participación de un grupo de treinta y tres jóvenes que desfilan con cisnes de plástico en la cabeza hasta el encuentro con la estatua de Leda. Por último se celebra una ceremonia en la que se distribuyen cáscaras de huevo de color turquesa llenas de alimentos de color sangre.



Flyer

La tradición catalana de la mona de Pascua y la relación entre pastel, monumento y ciudad generan la instalación de una mona monumental que es la maqueta de la ciudad de Barcelona, en la que se instalan los monumentos más significativos de la ciudad realizados por veintiún pasteleros. Las paredes de la galería se cubren de chocolate y se ornamentan con plumas como las que cubren tradicionalmente la mona, la instalación se completa con un libro objeto que trata de la tradición pascual de la mona que prueba que es una versión ancestral del eat art, aunando de nuevo lo arcaico con lo vanguardista.

Cambiamos ahora de tercio nos trasladamos a la presente década en la que el tratamiento del tema de la fiesta es bien distinto. El propio arte tiene un carácter mucho más desencantado, ya no interesa tanto la fiesta como obra de arte total, (elemento de democratización, participación del espectador, vehículo de cohesión social...). La fiesta es un punto de partida para reflexionar, en torno a un tema que obsesiona al arte de los 90: la imbricación de lo individual y de lo colectivo, lo privado y lo público.

El modelo de fiesta no es el modelo ritual, mítico trascendente sino las fiestas cotidianas, desde las fiestas entre amigos, hasta el mundo de las discotecas o el de las macrofiestas como las *rave parties* que alimentan la nueva cultura juvenil. Hoy las fiestas proliferan, en cualquier calle podemos encontrar un *flyer* abandonado, que nos invita a una fiesta, parece un signo de los tiempos, quizás

hay una necesidad de romper con lo cotidiano de hacer pequeños carnavales, de trascender lo banal y esto aparece reflejado en el arte.

Un buen número de visiones plásticas, en torno al tema nos presentan la fiesta no tanto como un lugar de acercamiento y cohesión, como espacio idílico de liberación de las tensiones sociales sino más bien como un lugar de aislamiento, un acontecimiento colectivo que nos invita a dilucidar sobre otras formas de control y de individualización en las que no se suele reparar.

Sin embargo una idea muy extendida últimamente y con la que discrepo es que el nuevo fenómeno de la cultura juvenil de los años 90 las *rave parties* parecen reencontrar una nueva forma de lo dionisiaco. El espectáculo de los cuerpos exacerbados por la música tecno y las drogas llamadas de diseño; un recurrir a la ética del instante, un estar ensamblados basado en el exceso y que nos acercaría a una sociabilidad archi-originaria, algo parecido al «tiempo de las tribus» o al concepto batailleano de transgresión, en el que la fiesta es una manera de ritualizar y de integrar la violencia y el exceso en el orden social. Algo similar a lo que proponían algunos artistas de los sesenta y los setenta pero en el campo de la práctica real.

El surgimiento de estas fiestas en la primera mitad de los años 90 se debe a un nuevo estilo musical —el tecno— que marca una nueva era ya que es un estilo que aglutina grandes masas, frente a la fragmentación del panorama post-punk de finales de los años 80. Es la primera subcultura en usar y explotar las nuevas formas generadas por computador, tanto para crear su música como para la producción de nuevas imágenes y símbolos que se han incorporado a la vida diaria (*flyers*, ropa...). El tecno ha revitalizado la importancia de la danza, del baile. Ofrece un gran número de estilos musicales desde el hardcore al ambient, el goa o tribal music...ya que cualquier ritmo es producido electrónicamente y puede ser incorporado con gran rapidez y facilidad. Como resultado tenemos una amalgama de ritmos heterogéneos que unen en la pista de baile a gente sin tener en cuenta su raza, clase, edad, género... aunque esto siempre sería matizable. Bailar se convierte en una excitante forma de vida, el cuerpo en la pista de baile (de ocho horas a tres días) reemplaza el trabajo diario por otro caracterizado por un placer relentizado, que supone una forma de escape de los problemas y del aislamiento cotidianos.⁶ El cuerpo es un elemento fundamental, el instrumento de sociabilidad y al mismo tiempo de autosuficiencia. Un cuerpo trabajado,

⁶ Brigit Richard Brigit and Heinz Hermann Kruger «Ravers'paradise», in *Cool Places, Geographies of Youth Culture*, London, Routledge, 1998.



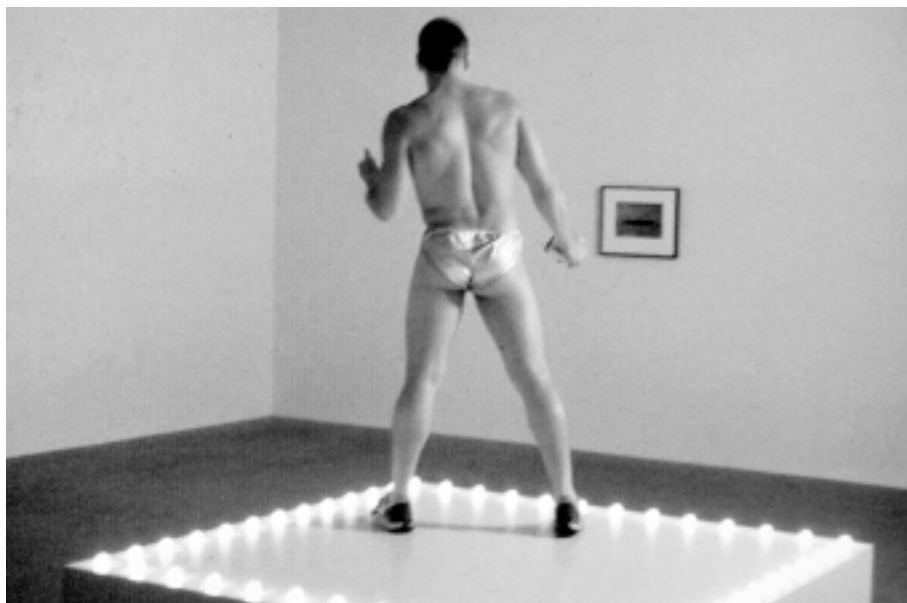
Andreas Gursky, *Union Rave* (1995).

resistente al que se ayuda con bebidas energéticas y drogas como el éxtasis.

Pero esta visión es un poco ingenua, ¿Qué de cierto hay en esas afirmaciones hechas un tanto a la ligera que encuentran en estas fiestas tanta carga liberadora? La fiesta con su función primitiva ya no se da como tal. Mejor hablar de una fiesta descentrada, de celebraciones individuales. La experiencia rave es efímera, después del fin de semana, la rutina diaria es restablecida y los ideales de la rave nation –*love and peace*/paz y amor –son olvidados y las diferencias sociales afloran de nuevo. El tecno es una forma de cultura muy comercializada, un estilo que refleja el gran consumismo de las sociedades occidentales de fin de siglo. Al carácter alternativo de la cultura de los nuevos clubs de Berlín ya se alzan críticas que lo achacan de ser puro negocio especulativo.⁷ El culto al cuerpo, cada vez más extendido, extremado en algunas subculturas como la gay, supone una sujeción y un imperativo social que no propicia la disolución del individuo en la masa sino el efecto inverso.

Las fotografías de Andreas Gursky nos hablan de esto. Fotos como *Union Rave* (1995) podrían sugerirnos que incluso nuestro tiempo libre, nuestro tiem-

⁷ Axel John Wieder, «The future is..., club culture turn strictly business at Berlin BETA'98» in *Frieze* n° 43, London, December 98.



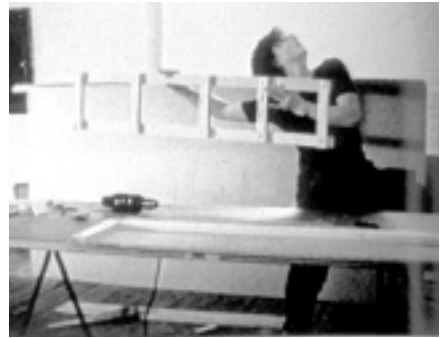
Félix González Torres, *Every week there is something different* (1991).

po de fiesta, nuestras más anárquicas actividades en realidad pueden estar fuerte y jerárquicamente estructuradas. La masa llena todo el encuadre, no hay horizonte, la multitud con los brazos en alto parecen rendir homenaje a un semidios, el DJ que está de espaldas a la cámara y lleva una camiseta que reza *fire*. Nos podríamos preguntar si el DJ como un nuevo Prometeo trae la luz a sus seguidores faltos de fe y de ideales.

May day de 1993 nos da la sensación de estar ante una masa que pone en escena de un modo mecánico un ritual estructurado y estereotipado en el que lo anárquico o lo imprevisible no tengan demasiada cabida.

De estar solo entre la multitud a estar solo con una multitud en sí. Diversos trabajos nos hablan de fiestas solitarias, varias imágenes de artistas que bailan solos al ritmo de música disco o tecno en un movimiento centrípeto, una especie de repliegue sobre sí mismo. Estas acciones solitarias parecen desatadas, incontroladas pero en realidad tienen un claro componente social, los movimientos están fuertemente codificados. Universos personales a la vez que colectivos. Es una especie de aislamiento en el contexto social, un problema propio de un universo sociabilizado.

Félix González Torres con su *Every week there is something different* (1991), nos muestra un gogo dancer sobre una plataforma bailando al ritmo de la música.



Georgina Starr, *The Party* (1995).

ca que escucha en su walkman, imperceptible para el espectador, simbolizando al hombre que ha dado la cara como gay en un ambiente hostil y homófobo y se ha colocado con valentía en el punto de mira del exhibicionismo. Celebra su fiesta vigilado por la mirada social.

Dentro de esta soledad que se crea entre la multitud encontramos la obra de Georgina Starr que celebra la fiesta a solas en su video *The Party* (1995). La artista que encuentra no pocos inconvenientes en el hecho de acudir a una fiesta: paranoia de no saber que ponerse, el estar bebido o deprimido cuando te marchas..., decide hacer como cuando era niña rodearse de sus muñecas, con su música y celebrar ella misma a solas con su mundo imaginario una fiesta, en la que ella interpreta todos los personajes. Una fiesta en la que la artista parece pasarlo en grande pero que como ella misma reconoce es triste que no pueda tener conversaciones normales y vivir en un mundo real.⁸ Este mundo imaginario es simplemente más seguro ya que ella tiene el control del mismo. La fiesta se llega a convertir en un lugar de presión social más que de distensión, un lugar donde hay que parecer, un lugar de representación social.

Para acabar con estas visiones que nos deja el arte más reciente me acercaré a la obra del artista francés Claude Lévêque que nos ofrece una visión de la fiesta bastante desolada. Restos esparcidos por el suelo, confetis, serpentinas, guirnaldas, botellas de alcohol, objetos que se han convertido en sórdidos y tristes..., instalaciones que nos muestran visiones de después de auténticas batallas, la violencia de la fiesta y la destrucción que ella engendra. Un claro ejemplo de esto es *Sin título*, 1994 en el PS1 de Brookling.

Para Lévêque las fiestas poseen un lado de imposición, la fete forcée, especialmente las fiestas de fin de año que son fiestas de grandes soledades. En 1996 en la galerie du Jour de París colocó un rótulo de neón en la puerta de entrada que daba una orden: *Dansez!* (bailad), la obligación de celebrar la Navidad y el fin de año, un auténtico imperativo social y comercial.

Por último *I wanna be your dog*, 1996 Bruselas, una visión melancólica, casi trágica de la fiesta que nos habla de la violencia de las reuniones colectivas, del carácter efímero, ficticio y en muchas ocasiones decepcionante de la fiesta.

⁸ Georgina Starr, entretien avec Armelle Leturcq, «The perfect Party» in *Block Notes* n°13, Paris, 1996, pp. 27-36.