

SER VÉRTIGO Y SER LENGUAJE

Mayday. Llamada de emergencia desde la otra orilla. La respuesta se demora. Hay mucho ruido de fondo y, seguramente, están demasiado lejos.

La distancia se ha institucionalizado, igual que la doble moral. Nos hemos hecho adeptos a la *proximidad sin riesgos*¹, imponiendo la eimetría o buena distancia que nos preserva del otro. Vivimos tiempos de globalización selectiva en un mundo marcado por la asimetría y todo es susceptible de transformarse en mercancía, apariencia o simulacro efectista, trivial e intrascendente, aficionándonos a eso que José Luis Brea denominaba *estéticas de lo pseudo*, que producen *pseudoconocimiento* y *pseudocrítica*. Han procurado convencernos y nos hemos convertido en una comunidad de con-vencidos, a fin de no correr riesgos. Paralelamente, nuestro sistema sinestésico, obstruido por la saturación de estímulos externos y la inundación sensorial, con sus consecuentes efectos narcóticos, se ha vuelto anestésico², lo que nos ha incapacitado un poco más para sentir, bloqueando nuestras posibilidades de reacción ante el dolor de los demás. Frente a la abdicación de una realidad hiperrealizada en toda suerte de simulaciones espectaculares, el territorio conceptual de la acción parece uno de los cauces más idóneos para restablecer la capacidad reactiva.

Mayday. Pedro Déniz extiende una alfombra roja en distintos emplazamientos de profunda carga simbólica: un cementerio de pateras, un convento en ruinas, un poblado de pescadores y un área de lujo (los dos primeros en la isla de Fuerteventura y los otros dos a orillas del río Níger en Bamako). La alfombra de honor, espacio de recepción por excelencia, señala por tradición un itinerario selectivo, solo apto para grandes dignatarios y celebridades, que conduce hacia el centro mismo del espectáculo. Sin embargo, el artista ha preferido situarse en su reverso y problematizar con él, componiendo escenarios para quienes habitualmente se encuentran *fuera-de-escena* o habitan la cara oscura del marco. Sus tapices teñidos de rojo subvierten las jerarquías para celebrar el encuentro con el otro, dignificando el tránsito. Esta singular cartografía dibuja en el paisaje una suerte de líneas de sutura que componen una superficie lastimada, posiblemente porque para romper el escudo protector ante cualquier trauma, es preciso mostrar la herida. La genuflexión del artista, gesto de oración y reverencia compartido por los grandes credos religiosos, se transforma aquí en un signo de bienvenida y, sobre todo, en una llamada urgente a la dignidad humana. Como un mantra, Pedro Déniz nos pone en aviso sobre los efectos nocivos de la indiferencia.

La sociedad tiende a neutralizar la alteridad, a destruir al otro como referencia natural para convertirlo en amenaza. *Allí donde estaba el Otro, ha aparecido el Mismo*, señaló Baudrillard³, pero es justamente ese otro el que posibilita no repetirnos hasta el infinito en un *infierno* de lo mismo. Por esta razón, es necesario afianzar la extrañeza, bucear en ella, intensificarla. Pedro Déniz lo sabe bien. En algunas performances, como *The Japy New Year*, acentúa el efecto de extrañamiento, poniendo en conflicto lo que nos resulta sensible o familiar con lo desconocido, mediatizado por los pre-juicios y el miedo al otro, tal vez para mostrar que quizá de nosotros depende ver las cosas de otra forma. La tarea artística, sostiene García Canclini, consiste precisamente en

¹ Sontag, Susan: *Ante el dolor de los demás*. Punto de Lectura, Barcelona, 2004. p. 127.

² Buck-Morss, Susan: "Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte". *La Balsa de la Medusa*, nº 25, Madrid, 1993. pp. 55-98.

³ Baudrillard, Jean: *La transparencia del mal*. Anagrama, Barcelona, 1991. p. 132.

traducir aquello que, dentro de nosotros y entre nosotros, *permanece desgajado, beligerante o incomprensible*, siguiendo los versos que recoge del poeta Ferreira Gullar⁴. Nuestro yo es siempre un yo quebrado, escindido, multiplicado. *Je est un autre*, confesó Rimbaud. *Todos son el otro*, subraya Pedro Déniz en el transcurso de su acción. Solo o en complicidad con otros artistas y colectivos procedentes de diferentes latitudes, generaciones y contextos (cabe destacar las performances realizadas junto a Mounir Fatmi, Lina Auyanet, Silvia Antolín, Gabriela León, Analía Beltrán i Janés o Guillermo Gómez-Peña y su *troupe* de La Pocha Nostra), Pedro Déniz afronta la práctica artística como un territorio mestizo, en lo formal y en lo semántico, desde la asunción de una identidad nómada, mutante, atravesada por distintas culturas y tres continentes, siempre en proceso, que habita geografías incluyentes de fronteras permeables y espacios híbridos de convivencia entre el yo y el nos-otros y, por extensión, lo visible y lo invisible, los centros y sus periferias, el arte y la vida.

La acción se presenta entonces como antídoto y espacio de resistencia contra el canon y las ficciones impuestas como único modelo posible desde la línea de poder⁵, recuperando el valor ético de la memoria, frente al olvido y la indiferencia. Su espacio de trabajo abarca cuestiones poco frecuentadas por el *mainstream*, como la tolerancia y el respeto hacia ese otro que nos incumbe, los éxodos forzados y clandestinos hacia la utopía del más allá, el consumo insostenible y los comportamientos homogéneos de la sociedad del bien-estar, las posibilidades de comunicación transfronteriza, la impotencia, las fricciones culturales y las relaciones personales e interpersonales, con sus conflictos y asimetrías. Todos estos asuntos, estrechamente conectados entre sí, atraviesan una poética vertebrada por gestos sinceros, materializados en proyectos registrados en fotografía y vídeo, como *Incursiones y Acciones íntimas realizadas en hábitats privados, públicos, urbanos o en la naturaleza*, o performances presentadas en contextos específicos, significando el valor en acto sobre el valor en potencia. Desde las múltiples disciplinas con las que opera, Pedro Déniz maneja un universo simbólico poblado de signos propios, casi siempre elementos sencillos que comparten una rotunda potencia visual y profundidad conceptual: alfombras rojas, botellas y pizarras que participan, como Beuys, de una visión extendida del arte y con los que establece nuevos cauces de comunicación; máscaras y antifaces escritos con palabras que nombran la ceguera y el olvido o vehiculan los pensamientos y las emociones de otros; tiritas y muletas que evidencian nuestra condición frágil y vulnerable; trincheras para el pensamiento o muros fabricados con papel apuntalando la memoria; cruces y medias lunas que concilian determinados antagonismos culturales; y, sobre todo, su cuerpo y su voz. El cuerpo como matriz, laboratorio ambulante y centro de investigación semiótica y política, alejado de cualquier clase de representación, en una puesta en diálogo con el espacio. La voz, hablada o escrita, transpirando sentido, con palabras que no tienen miedo a significar, guiada por el sentimiento y la imaginación poética –el propio artista lo señala en una de sus acciones mientras lanza misivas al sol (*Ajuy*)–, sin perder los puntos de sujeción a lo real y sin desvíos⁶.

En el caso de *La Puente*, que arranca en 1998 y continúa en proceso, una sola acción con implicaciones colectivas ha logrado trascender las barreras de la comunicación que acostumbramos a manejar. Es la historia de un viaje que tiene su origen en una propuesta colaborativa de *mail art*. El artista opta por diluir su autoría

⁴ *Uma parte de mim é só vertigem / Outra parte, linguagem. / Traduzir uma parte na outra parte / Que é uma questão de vida e morte / Será arte?* (Ferreira Gullar: *Traduzir-se*), en García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, Buenos Aires, 2001. p. 30.

⁵ “Toda la puesta en escena de la Historia canónica que se presenta como «verdadera» y, sobre todo, «universal», no es sino la sofisticada y patológica proyección que ese sujeto hegemónico impone al mundo”, en Diego, Estrella de: *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Siruela, Madrid, 2011. pp. 35-36.

⁶ La grandilocuencia es indiferente a lo real. Lo deja escapar “por el rodeo del lenguaje” y “por el desvío de la representación”, en Rosset, Clément: *Lo real*. Pre-Textos, Valencia, 2004. p. 183.

entre ochenta y tantos creadores invitados a intervenir otras tantas botellas de cristal. Él mismo fue el encargado de arrojarlas al océano desde el antiguo meridiano cero, situado en la isla de El Hierro, un nodo histórico de entrecruzamientos tricontinentales pese a su emplazamiento ultraperiférico. El mar, omnipresente en su vida y en su obra, abandona su condición de frontera líquida para convertirse en un puente hacia el otro, igual que la alfombra roja en *Mayday*. La extraña flota de objetos migrantes contenidos en cristal esboza toda una poética de la fragilidad que tiene que ver también con la desposesión y el desapego. Sin carta de navegación, estos *harragas* protagonizan una diáspora invisible hacia un rumbo desconocido, atravesando corrientes marinas, pero también históricas, entre el viejo y el nuevo mundo, proporcionando una reflexión sobre la colonización de ayer y el neocolonialismo económico e ideológico de hoy. El objeto naufragado, contenedor de memoria, deviene así concepto que genera una latencia de significado, en una fusión de conexiones posibles, espaciales y temporales. Se trata de una operación llena de sentido que lleva implícitas cuestiones relacionadas con la propia insularidad, la distancia y las barreras de la comunicación en un mundo hiperconectado y domesticado por las nuevas tecnologías de la información y el conocimiento (las máquinas están desprovistas de cualquier alteridad, advierte Baudrillard: “el *computer* no tiene otro”⁷). Frente a la comunicación instantánea, Pedro Déniz propone otro *tempo*, y ante la tiranía de lo visible, otra forma de navegar no mediada por el régimen panóptico de vigilancia y control que nos gobierna, sino por el azar y la magia del encuentro fortuito.

La exigencia de libertad y el rechazo frontal de cualquier sistema prescriptivo u homogeneizador son, consecuentemente, los únicos confines de una obra coherentemente ensamblada que plantea un cruce de significados, poéticos y políticos, entre el vértigo y el lenguaje.

Ser vértigo. Instalarse en el presente. Sobre-vivirlo. Atravesar fronteras. Penetrar en las grietas y los intersticios. Recorrer los pliegues. Exponer contradicciones. Agitarlas. Profundizar en lo ex-céntrico. Con-fluir. Empujar los límites identitarios, culturales, políticos, étnicos, de raza, de género, de clase. Descolonizar el cuerpo. Repolitizarlo. Exorcizar heridas en rituales sin mito. Desmontar patrones. Señalar puntos de colisión, conflictos, paradojas. Acampar en territorios inestables. Expandirlos. Aprehender otras realidades.

Ser lenguaje. Tener el valor de decir. Jugar con la polisemia de las palabras. Cuidarlas. Resignificarlas. Multiplicar sus sentidos. Operar con su potencial transformador. Dislocar certezas impuestas. Desplazar certidumbres. Combatir conceptos. Repensarlos. Desposeerlos de sus límites. Sustituirlos por otros. Rociar el pensamiento. Detonar reflexiones. Proporcionar otros códigos de interpretación. Reforzar nuestro tejido simbólico. Invitar a una toma de posición crítica. Subrayar el tenor poético y político de nuestra existencia.

Traducir el vértigo en el lenguaje, deambulando entre disciplinas. Habitar el mundo e interrogarlo, subvertir sus jerarquías y sus centros, activar utopías. Las acciones en tránsito de Pedro Déniz formulan una llamada emergente a la dignidad, propia y ajena, que da sentido a una práctica artística comprometida, honesta y en perpetua confrontación con nuestras realidades, tendiendo hermosos puentes de comunicación desde y hacia esa otra orilla que también nos concierne.

Marta Mantecón / 2014

⁷ Baudrillard, J., *Op. cit.*, p. 136.