



32

‘José Antonio Hernández-Díez.

No temeré mal alguno’

**Latitudes (Max Andrews
& Mariana Cánepa Luna)**

Quaderns portàtils
MACBA

32

‘José Antonio Hernández-Díez.
No temeré mal alguno’
**Latitudes (Max Andrews
& Mariana Cánepa Luna)**

03

04

Contenido

‘José Antonio Hernández-Díez. <i>No temeré mal alguno</i> ’	05
Otros títulos	23
Colofón	27
Sobre los autores	28
Quaderns portàtils	28

‘José Antonio Hernández-Díez. *No temeré mal alguno*’

Latitudes (Max Andrews & Mariana Cánepa Luna)

A la entrada de la iglesia del siglo XVI, ya desacralizada, que formaba parte del Convent del Àngels de Barcelona hubo antaño una figura en piedra de un perro erguido sobre sus patas traseras. Según recogió el etnólogo y folclorista Joan Amades en los años cincuenta,¹ eran dos las leyendas que pretendían explicar la presencia del animal. En una se contaba cómo un hombre soez que solía interrumpir los servicios religiosos y molestar a los feligreses fue castigado quedando convertido en perro. La otra versión aseguraba que aquella figura canina recordaba un robo frustrado. En tiempos había habido en la iglesia una imagen de san Roque, santo patrono de los canes, con su perro al lado. Se dice que en cierta ocasión unos ladrones salieron huyendo cuando milagrosamente la imagen del animal se puso a ladrar. (No es esta la única mitología sobrenatural de la capilla, pues ya en 1627 hubo una imagen de Cristo que comenzó a sudar sangre en abundancia.)² No deja de ser una coincidencia más que sorprendente que ya antes de la exposición de 2016 en el Convent dels Àngels del MACBA, José Antonio Hernández-Díez (Caracas, 1964) haya abordado en su trabajo artístico las creencias y supersticiones católicas, y muy concretamente la veneración a los perros.

El arte de Hernández-Díez ha tenido siempre una dimensión profundamente «fantológica» que no ha sido debidamente reconocida. El concepto de «fantología» —en francés *hantologie*, haciendo un juego de palabras con «ontología»— lo acuñó Jacques Derrida en *Spectres* de Marx (1993), en donde sugería que el marxismo continuaría rondando la historia del mismo modo que, al comienzo del *Manifiesto comunista* (1848) de Marx, se decía que «el espectro del comunismo» recorría Europa.³ La fantología explica cómo los fantasmas parecen venir del pasado y sin embargo se aparecen en el presente. Se suscita así, según Derrida, una paradoja temporal, dado que un regreso espectral es asimismo una aparición por primera vez. La fantología prolonga algunos argumentos ya clásicos en la obra de Derrida referidos a la deconstrucción de una discutible «metafísica de la presencia» que privilegia el significado que viene avalado por un cuerpo o una voz físicos. Por el contrario, la fantología ofrece sugerentemente una temática y una práctica que se desprenden de la espectralidad, del recuerdo imperfecto, la descorporeización, los desplazamientos temporales y, tal como lo ha

1 Joan Amades: *Històries i llegendes de Barcelona*. Barcelona: Edicions 62, 1984, p. 540.

2 *Ibid.*, p. 543.

3 «...acabo en realidad de recordar lo que debía de asediar mi memoria: *el primer nombre del Manifiesto*, y en singular esta vez, es “espectro”. “Un espectro asedia Europa: el espectro del comunismo”.» Jacques Derrida: *Spectres* de Marx. Madrid: Trotta, 1995, pp. 17-18.

aplicado el teórico Mark Fisher, de lo extraño de los medios grabados.⁴ Los espectros fantológicos vienen a importunarnos desde el lugar de la discrepancia entre el presente y aquel futuro que se imaginó en el pasado.⁵

No temeré mal alguno tiene una dimensión retrospectiva al poner el acento en las primeras obras videográficas experimentales que Hernández-Díez realizó a finales de los años ochenta y principios de los noventa y en algunas de las icónicas obras con vitrinas de sus inicios, además de un nuevo proyecto realizado para la ocasión. La presencia de fantasmas y órganos corporales en ese periodo de obras descoyuntadas de Hernández-Díez —espectros videográficos, voces incorpóreas, criaturas en conserva, corazones y piel— queda aún más de relieve por el hecho algo necromántico de que varias de las obras hayan sido reconstruidas, como si se las hubiese resucitado para la presente exposición.⁶

Dos obras de la muestra —*San Guinefort* (1991) y *El resplandor de la Santa Conjunción aleja a los demonios* (1991)— se presentaron originalmente en la primera gran exposición monográfica de Hernández-Díez, que tuvo lugar en la Sala RG de la Casa Rómulo Gallegos, Caracas, en 1991 y cuyo título era *San Guinefort y otras devociones*.⁷ Está incluido también aquí su *Sagrado corazón activo* (1991), expuesto por primera vez algunos meses después.⁸ Fue el preludio de lo que el artista denominó «nueva iconografía cristiana», que ofrecía, en palabras de su colega artista Meyer Vaisman, «una visión tecnopop de los símbolos más venerados del catolicismo».⁹ Este inquietante y seductor conjunto de obras trata de la aplicación de las tecnologías médicas y de comunicación y de su entrecruzamiento con sistemas de creencias paranormales, primordialmente la teología cristiana. Con una función semejante a la fantología, estas obras residen en una especie de dislocación temporal, como si fuesen reliquias futuras. La variedad particularmente barroca del catolicismo latinoamericano, configurada a través de la recepción de unos relatos coloniales europeos que despojaron por la fuerza a los pueblos nativos de su historia y sus creencias, retorna como un fantasma al arte

4 Véase, por ejemplo, Mark Fisher: «The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology», *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, núm. 5(2) (2013), pp. 42-55.

5 Resulta irónico advertir que en 2016 esté ya pasado de moda escribir sobre la fantología y el arte. Los trabajos de Mark Fischer sobre fantología en la música y el cine datan de 2006. Véase, por ejemplo: <http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/007252.html>

6 En *Espectros* de Marx, Derrida evoca repetidamente el Hamlet de William Shakespeare y ya en la primera página se encuentra la declaración hamletiana de que «el tiempo está desquiciado» (Hamlet, acto 1, escena 5, vv. 186-190).

7 Sala RG, Casa Rómulo Gallegos, Caracas, del 25 de julio al 25 de agosto de 1991. Comisario: Luis Ángel Duque. Catálogo: <http://av.celarg.org.ve/JAHernandezDiez/HernandezDiez.pdf>

8 *Sagrado corazón activo* se expuso por primera vez en septiembre de 1991 en el Ateneo de Caracas dentro de una muestra colectiva titulada *El espíritu de los tiempos*, aunque aparecía incluida en el listado de obras expuestas en la Sala RG.

9 Meyer Vaisman: «Openings: José Antonio Hernández-Díez», *Artforum* (abril de 1992), p. 92.

de Hernández-Díez como un fenómeno completamente nuevo.¹⁰ De ahí que sus obras afronten la ejecución del arte como una práctica cargada de opacidad, veneración y mortalidad en igual medida en que están comprometidas con una cultura viva y permanentemente revitalizada.

Sin ser irónica ni irreverente, la noción de una nueva iconografía cristiana ha llevado a Hernández-Díez a crear una serie de macabros trabajos articulados en torno a la muerte, la conciencia y la resurrección. Adoptando la forma de objetos devocionales o de apariciones tecnológicas, las obras se asemejan a la vez a los hallazgos arqueológicos de algún tipo de clínica electro-espiritual, a propuestas positivistas de ciencia ficción para una religión futura o a figuras de atrezo salidas de un número de ilusionismo. Ofrecen tesis implícitas sobre el sentido e importancia de aquello en lo que antaño se creyó y sobre las expectativas de aquello en lo que más adelante se creará, como si funcionasen haciendo de interfaces recargadas y piadosas entre los prodigios del mundo material racional y la fe inquebrantable en los relatos espirituales que parecen sustraerse a él.

Así pues, *No temeré mal alguno* aborda la fantología como respuesta curatorial al Convent del Àngels en cuanto que lugar y también como «lectura» de la obra de Hernández-Díez, quizá en el sentido simultáneo de videncia y de atención diligente a sus referencias textuales. La presencia notable de *La hermandad* (1994), acaso su obra más célebre, se ve rodeada tanto por la cinantropía y el ladrado fantasmal de la iglesia del Convent del Àngels como por sus anteriores y menos conocidas videoesculturas de «gótico electrificado» y por la nueva iconografía cristiana. Son, por lo tanto, unos perros espectrales y una fantología, antes que una cronología, los que nos guían en primer lugar hacia *La hermandad*, que es en efecto la más reciente de las obras anteriores incluidas en la exposición. Los perros desempeñan un papel apremiante y ensordecedor en *La hermandad*. La obra, formada por tres monitores dispuestos sobre mesas de madera, es una inquietante trilogía de breves vídeos en bucle en los que se muestra un material artístico novedoso y patentemente visceral: lonchas de piel fritas. Como luego veremos, en *La hermandad* están presentes muchas de las mismas preocupaciones conceptuales de anteriores trabajos de Hernández-Díez, incluida la obsesión por la precaria y a menudo violenta frontera entre la vida y la muerte. La obra tiene también en común con ellos cierta concisión estética y formal. Es una obra significativa por apartarse decididamente de una temática anterior que era explícitamente religiosa o gótica. En los vídeos sin pausa de *La hermandad* presenciamos cómo se fríen en aceite unas lonchas de piel de cerdo. La confección de chicharrones, un piscolabis

¹⁰ La concepción del arte contemporáneo de las Américas como «integración y asimilación del barroco europeo» sirvió de base a la exposición *Ultrabaroque: Aspects of Post-Latin American Art* en el Museum of Art of San Diego (2000), que itineró largamente por Estados Unidos y Canadá. En ella figuraban 14 artistas e incluía nueve obras de Hernández-Díez.

barato y popular en toda Latinoamérica, se transforma en un nacimiento metafórico. En el segundo monitor a esas cortezas de cerdo grasientas se les ponen ruedas y se utilizan como insólitos patines por las calles de la ciudad: un viaje a través de la vida. Por último, en el tercer monitor se ve cómo las tablas-cortezas son devoradas por perros hambrientos: una muerte prematura y espeluznante. Aquí los perros ya no son emblemas familiares de la fidelidad ni tampoco protectores leales. Estos feroces perros callejeros se parecen más a Cerbero, la fiera canina que en la mitología griega guarda la entrada al inframundo.¹¹ Encima de los monitores hay una escultura metálica de andamiaje de la que cuelgan más cortezas-patines rezumantes de grasa, como si estuviesen en una cadena de producción a la espera de su inapelable destino. Pero en todo caso describir la obra como una secuencia de acontecimientos constituye una falacia narrativa. Los vídeos son con toda evidencia simultáneos. La violencia del nacimiento, de la vida y de la muerte tiene lugar al mismo tiempo. Con su vinculación de la comida con la desintegración de la carne, con el cuerpo que ha perdido su forma e integridad, *La hermandad* refleja una forma arcaica de un tropo crítico fundamental que tuvo gran vigencia en el arte contemporáneo de los años noventa: lo abyecto.¹² *La hermandad* marca una ruptura, o al menos un punto de inflexión, en la práctica de Hernández-Díez que culminaría en una serie de trabajos (fuera del marco de la exposición *No temeré mal alguno*) que trataban de los deportes, el consumismo y la cultura juvenil urbana. Es decir que en algún sentido *No temeré mal alguno* es una prehistoria de lo que condujo hasta *La hermandad*, la cual a su vez orienta nuestra atención no solo a la obra en sí, sino al momento en que fue recibida en 1994.

Aunque hablamos de apenas hace poco más de veinte años, merece subrayarse que entonces no solo la escala, sino también el contexto discursivo de lo que conocemos como arte contemporáneo eran significativamente distintos de lo que son hoy. Por primera vez se estaban proponiendo y ensayando unas determinadas ideas del arte contemporáneo como lenguaje *global*, un territorio multicultural que había que cartografiar, así como la noción de la exposición colectiva a gran escala como tesis con autoría. La preeminencia de los artistas europeos y estadounidenses comenzaba a ser contrarrestada activamente.¹³ *La hermandad* fue en origen un encargo para

¹¹ También podría asociarse con el mito griego de Acteón, el cazador despedazado por sus propios perros furiosos en castigo por haber contemplado desnuda a la diosa Artemis. Véase, por ejemplo, Wendy Doniger (ed.): *Encyclopedia of World Religions*. Merriam-Webster, 1999, p. 10.

¹² La exposición clave al respecto es seguramente la celebrada en 1993 en el Whitney Museum: *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, que se apoyaba en la definición de lo abyecto propuesta por Julia Kristeva en su libro *Poderes del horror. Sobre la abyección*.

¹³ Ya los títulos de la 1 Bial de Gwangju, de 1995 (*Beyond the Borders*), y de la 23 Bial de São Paulo, de 1996 (*Universalis*), son reveladores. Ambas bienales mostraron la obra de Hernández-Díez. *Beyond the Borders* «transmitía un mensaje de ciudadanía mundial que trascendía las divisiones entre ideologías, territorios, religión, raza, cultura, humanidad y artes».

Cocido y crudo, la muestra colectiva de 54 artistas que se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 1994. El comisario de la exposición, el norteamericano Dan Cameron, presentaría más tarde, en 2003, una muestra monográfica de Hernández-Díez en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York.¹⁴ *Cocido y crudo* tuvo una repercusión tanto nacional como internacional.¹⁵ Cameron trabajó sobre las ideas desarrolladas por el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss en *Le cru et le cuit* (Lo crudo y lo cocido, 1964), una obra en la que estudiaba la mitología y la contraposición entre sociedades «avanzadas» y sociedades «primitivas» atendiendo a sus categorías culinarias y sensoriales. Las sociedades occidentales (las que cocinan, las civilizadas) contrastan en Lévi-Strauss con «las otras» (las de lo crudo, las primitivas), una oposición que dentro de la producción artística Cameron se propuso cuestionar en su planteamiento de *Cocido y crudo*, sugiriendo que el colonialismo supuso un intercambio de contextos culturales muy diversos. Como más tarde señaló el comisario Jesús Fuenmayor, la utilización de cortezas de cerdo fritas en *La hermandad* podía leerse, vista desde Venezuela, como un comentario local sobre la herencia española, mientras que desde una perspectiva española las cortezas también aluden a la cultura culinaria popular del sur de España.¹⁶ En realidad son muchas las culturas que tienen alguna versión de ese modesto tentempié. Desde su posición de crítico, Cameron planteaba que los artistas piensan de manera global pero trabajan con conceptos y materiales locales. Sin embargo, con la inclusión de *La hermandad* Hernández-Díez era representado como un artista latinoamericano cosmopolita al que se veía forjando una tradición «indígena» con legibilidad internacional: pura cultura de calle con metáforas universales de mortalidad.¹⁷

14 José Antonio Hernández-Díez, 11 de julio – 21 de septiembre de 2003, New Museum of Contemporary Art, Nueva York. En realidad Alice Yang y las comisarias invitadas Celeste Olalquiaga y Lisa Cartwright habían incluido a Hernández-Díez en *The Final Frontier*, una exposición colectiva en el New Museum en 1993.

15 *Cocido y crudo* tuvo lugar entre el 14 de diciembre de 1994 y el 6 de marzo de 1995. La exposición obtuvo una recepción crítica diversa, aunque su influencia a la hora de presentar en España a muchos artistas todavía poco conocidos en el país es innegable. Entre ellos había nombres como los de Janine Antoni, Xu Bing, Damien Hirst, Paul McCarthy, Gabriel Orozco, Doris Salcedo, Kiki Smith, Rirkrit Tiravanija y otros. (Véase, por ejemplo, Anna Maria Guasch: *El arte del siglo xx en sus exposiciones, 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.) *Cocido y crudo* vino poco después de la participación de Hernández-Díez (y de otros quince artistas representados en la exposición de Madrid) en el histórico *Aperto '93: Emergency/Emergenza*, organizado por Helena Kontova y doce comisarios más para la 45 Bienal de Venecia (1993).

16 Jesús Fuenmayor: *José Antonio Hernández-Díez*. Nueva York: New Museum of Contemporary Art, 2003, p. 25, [cat. exp.].

17 La concepción del momento cultural como crisol de la globalidad es palpable en la lista de «Exposiciones paralelas» que ofrecía el catálogo: «Esta lista pretende expresar nuestro reconocimiento a aquellas exposiciones colectivas internacionales que han influido en la configuración del presente proyecto, sobre todo a la hora de seleccionar a los artistas invitados en esta ocasión. Con ello esperamos que esta cadena de realizaciones se perciba más claramente como un corpus de historia visual en el que se forja nuestra idea actual del arte.» Véase Dan Cameron (ed.): *Cocido y crudo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995 [cat. exp.].

Son lecturas que a priori parecen razonables, pero que, dadas las vicisitudes de la globalización y la ampliación del discurso poscolonial mucho más allá del intercambio y el pluralismo poéticos, hoy se nos antojan cuando menos agotadas. Hernández-Díez siempre ha rechazado su contextualización directa como una voz venezolana, a lo que se suma el hecho de que desde poco después de su traslado de Caracas a Barcelona a finales de los noventa, las referencias explícitas en su obra a su Latinoamérica de origen y la estética «pobre» prácticamente desaparecen y dejan paso a unas producciones escultóricas y fotográficas muy elaboradas. Pero desde los comienzos de los noventa tampoco se advierte en él un tratamiento del localismo o el internacionalismo, sino de algo mucho más extraño y turbador, y que en todo caso deriva de una historia que no es específica de la América Latina sino de la Francia medieval. Hacia allí nos guían los perros.

San Guinefort hace referencia a una de las más oscuras intersecciones de la historia del catolicismo y la tradición popular. Hacia 1260 el inquisidor y monje dominico Étienne de Bourbon escribió un relato de sus pesquisas en torno a la devoción a san Guinefort en la comarca francesa de Dombes.¹⁸ Descubrió que el supuesto santo era en realidad un perro. Según cuenta, cierto día un caballero y su esposa dejaron a su hijo de pocos meses al cuidado de su lebel Guinefort. Cuando regresaron al castillo se encontraron con la cuna vacía y a Guinefort cubierto de sangre. Creyendo que el perro había matado a la criatura, el caballero sacrificó de inmediato al animal y solo más tarde cayó en la cuenta de su error, pues en realidad Guinefort había luchado contra una serpiente defendiendo al niño, al que hallaron sano y salvo.¹⁹ Guinefort fue enterrado sin más en un bosque cercano al castillo. Al oír la historia del perro martirizado algunos lugareños comenzaron a creer en su poder para proteger a los niños y comenzaron a llevar ante la tumba a sus hijos enfermos. Étienne de Bourbon descubrió con horror hasta qué punto había arraigado la superstición. Incluso se dejaba a los niños durante toda la noche en la tumba de Guinefort creyendo que así los libraría de los espíritus, y hubo varias criaturas que fallecieron como resultado. Para defender la ortodoxia de la Iglesia el monje hizo exhumar y destruir los restos heréticos del lebel, taló el bosque y proscribió el culto al

18 La historia aparece relatada, en latín, en Étienne de Bourbon: *Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Étienne de Bourbon dominicain du XIIIe siècle*, édition de Albert Lecoy de la Marche. París: Henri Loones, 1877, pp. 325-329. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206395z/f377.image> en *The Internet Medieval Sourcebook*, Fordham University Center for Medieval Studies, se puede encontrar una traducción al inglés: <http://legacy.fordham.edu/halsall/source/guinefort.asp>

19 Las variantes de cuentos populares cuyo tema central es la muerte irreflexiva dada a un animal fiel son numerosas en distintos países y culturas. «El brahmán y la mangosta» es una de las muchas historias de animales incluidas en el *Panchatantra*, la antigua recopilación de fábulas india, mientras que la historia del príncipe Llewellyn y su fiel perro Gelert procede del noroeste de Gales. Este tipo de cuentos aparecen clasificados con el código 178A según el sistema de clasificación de cuentos tradicionales Aarne-Thompson-Uther. Véase Hans-Jörg Uther: *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 2004.

perro, aunque hay testimonios de que perduró hasta el siglo XIX.²⁰ Vale la pena entrar en estos detalles de la historia porque algunas descripciones anteriores hechas en relación con la obra de Hernández-Díez han sido inexactas.²¹

San Guinefort presenta una reformulación ambigua de ese episodio medieval en forma de símbolo escultórico que además introduce en la ecuación a la ciencia médica. Dentro de una caja-vitrina aparece expuesto un perro disecado como si estuviese en una incubadora, cámara de aislamiento o relicario moderno. Enseguida se advierte, sin embargo, que la leyenda de san Guinefort ha resucitado bajo la forma de un vulgar perro callejero y no de un noble lebre de caza. El aparato médico que alberga al animal da a entender que este se halla de algún modo en un estado incierto, ni vivo ni muerto, lo cual a su vez lleva a pensar en los discursos contemporáneos de carácter ético y religioso acerca del derecho a vivir y morir, así como en la capacidad de agencia de animales no humanos.²² Los guantes de goma adosados a la vitrina corroboran la creencia de que para que se dé una transferencia efectiva del poder de las sagradas reliquias es necesario tocarlas, una práctica que comenzó a decaer a partir del siglo XIII con la proliferación de imágenes de santos con las que se daba preeminencia a la exposición y lo visual.²³ No obstante, los guantes de protección, empleados normalmente para manejar materiales peligrosos, y la cámara sellada sugieren igualmente que la reliquia canina está contaminada. Efectivamente el temor a la peste negra que asoló Europa en la segunda mitad del siglo XIV fue también un factor en el declinar de la importancia religiosa de lo táctil.

San Guinefort es uno de los trabajos más variopintos, insólitos y provocativos de Hernández-Díez. Forma parte, en préstamo, de la Colección MACBA, y en 1991 fue

20 Lo único existente en el verano de 2014 era, como pueden dar fe los autores, una señal metálica en la carretera que une Châtillon-sur-Chalaronne y Villars-les-Dombes, que identificaba el «Bois de Saint-Guinefort» con unas pocas palabras acerca de la leyenda del can.

21 El ensayo de Dan Cameron en *José Antonio Hernández-Díez*, Nueva York: New Museum of Contemporary Art, 2003 [cat. exp.], afirma erróneamente que la leyenda de Guinefort «trata de un perro que según se creía había salvado las vidas de toda una aldea» (p. 19).

22 Según la descripción que hace Meyer Vaisman en su ameno artículo de *Artforum*, «conectado a la caja hay un tubo de oxígeno: una tecnología sobre la que recae la responsabilidad milagrosa de dar vuelta al destino y devolver a la vida al salvador (un acto de fe si es que los hay). La gótica y macabra visión del mundo que tiene Hernández-Díez es excepcional por tratar de la religión (una práctica que la mayoría de artistas elude, y por buenos motivos) pero su utilización de la tecnología va en paralelo a la de Matthew Barney o Allan Rath entre otros. Vive y trabaja en el valle llamado Santiago de León de Caracas, aunque su obra parece haber sido investigada y producida en otro valle muy diferente –el Silicon– y pulida en sus detalles en un tercero: el de la Muerte.» Véase Meyer Vaisman, op. cit.

23 Constance Classen explica cómo «desde el siglo XIII en adelante [...] ya no se consideraba absolutamente necesario el contacto directo con la reliquia. Este cambio indica un tránsito de una visión concreta a otra más difusa de la naturaleza de la espiritualidad. La idea de que los cuerpos de los santos contengan una esencia sagrada y haya que tocarlos para que se dé una transferencia efectiva de la energía santa fue siendo suplantada progresivamente por una noción de la virtud santa accesible desde cualquier lugar y a través de medios tanto intangibles como tangibles.» Constance Classen: *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*. University of Illinois Press, 2012, pp. 149-150.

la pieza central de la exposición *San Guinefort y otras devociones*. Más tarde, en 1993, estuvo incluida en la muestra colectiva *The Final Frontier* en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York. La historia de san Guinefort habla de qué clase de significados y relatos son legítimos: aquellos que surgen de circunstancias localizadas muy específicas o bien aquellos impuestos por la macro-ortodoxia y el dogma. Por otra parte, *San Guinefort* sugiere una forma de análisis en primerísimo plano y a escala reducida que no parece prestarse bien a ciertas caracterizaciones del arte de Hernández-Díez como un «lenguaje internacional» que adopta temas universalistas.²⁴ Antes bien, habida cuenta del peculiar motivo de la leyenda de Guinefort y su extraordinaria fuente única (el relato del inquisidor Étienne de Bourbon), parece que esté más justificado un examen microhistórico que uno global.²⁵

Sagrado corazón activo se exhibió por primera vez en septiembre de 1991 en una exposición colectiva titulada *El espíritu de los tiempos* en la Galería Los Espacios Cálidos, del Ateneo de Caracas, seguida poco después de *San Guinefort y otras devociones*, y pertenece claramente al mismo conjunto de obras que tratan de la simbología y prácticas espirituales del catolicismo.²⁶ El Sagrado Corazón hace referencia a la devoción al corazón físico de Jesucristo como símbolo de la fe del creyente en su divino amor y compasión, y se suele representar como un Jesús cuyo corazón irradia luz. Lo mismo que en *San Guinefort* las alusiones a la tecnología médica se funden con mandamientos religiosos. Un corazón de vaca aparece flotando en medio de un crucifijo transparente y relleno de un líquido, como si fuera un retablo clínico.²⁷ Entubado a unos aparatos médicos como si estuviese conectado a una máquina de apoyo vital, el corazón parece latir. Esta obra visceral aborda un punto clave de controversia entre las teologías relativas a la transustanciación y la «presencia

24 El texto de Gerardo Mosquera en *José Antonio Hernández-Díez*. Nueva York: New Museum of Contemporary Art, 2003 [cat. exp.], asegura, por ejemplo, que «en su arte [...] el contexto y la cultura se entienden en sus acepciones más amplias y se interiorizan en la creación de la obra. [...] Como otras variadas prácticas contemporáneas, el trabajo de Hernández-Díez contribuye a reconfigurar el lenguaje “internacional” y simultáneamente aborda obsesiones personales y temas “globales” actuales» (p. 12).

25 Nos referimos aquí a la tradición de microhistoria surgida a finales de los setenta y en los ochenta, sobre todo a raíz de la publicación de la obra de Carlo Ginzburg, *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-century Miller*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1980. Edición en castellano: *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik, 1981. El exhaustivo trabajo de Jean-Claude Schmitt, *The Holy Greyhound: Guinefort, Healer of Children since the Thirteenth Century*. Cambridge University Press, 1979, adoptaba justamente ese enfoque.

26 Véase María Elena Ramos: «El espíritu de los tiempos. Y por qué José Antonio Hernández-Díez», en *El espíritu de los tiempos*, Ateneo de Caracas, 1991 [cat. exp.]. En la exposición *San Guinefort y otras devociones* se incluía, estrechamente relacionado con el otro *Sagrado corazón*, el *Sagrado corazón video* (1991), un crucifijo de acrílico transparente con un monitor situado en el centro que mostraba imágenes de una operación de corazón de dos horas de duración.

27 Dicho sea de paso, *San Guinefort y otras devociones* precede a los primeros trabajos en formaldehído de Damien Hirst. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) se expuso por primera vez en 1992, y *Mother and Child (Divided)* (1993) en *Aperto '93: Emergency/Emergenza* de la 45ª Bienal de Venecia, 1993, donde también estuvo Hernández-Díez (con *La caja*, 1993).

real», es decir, entre la noción de que de alguna manera Cristo está realmente presente en carne y sangre en el pan y el vino de la eucaristía, o de que por el contrario su presencia es simbólica o metafórica. Hernández-Díez extiende este punto de disputa hasta el campo de lo biomecánico imaginando una presencia casi robótica que contrasta con un núcleo orgánico y emocional. *Sagrado corazón activo* se aleja de un tema que la ciencia ficción ha tratado: el de la cabeza mantenida con vida en un contenedor y, como resultado del deseo de inmortalidad, el horror quirúrgico de un cerebro inmovilizado aunque alimentado.²⁸ Sin embargo aquí, en lugar de un individuo sin cuerpo, capaz únicamente de pensamiento y conocimiento, el artista ha ideado en apariencia un mecanismo perpetuo de puro amor, pasión incondicional y verdad. *Sagrado corazón activo* parece habitar en la temporalidad peculiarmente disjunta que es propia de la fantología: una visión tecnomédica de un futuro de ciencia enloquecida dentro de un pasado simbólico antiguo. Ahora bien, al centrarse en el órgano cardíaco, el dispositivo alude al desarrollo aparentemente milagroso del trasplante de órganos humanos, un procedimiento que implica arquetipos específicamente cristianos por parte del donante y de engaño de la muerte por el receptor. Tecnología y religión convergen en la realidad material y el excedente simbólico del cuerpo.

El trabajo de Hernández-Díez sigue los pasos de un periodo formativo de la crítica cultural en los años noventa respecto a la biotecnología y la cibernética. Gran parte de este campo tiene sus raíces en «A Manifesto for Cyborgs», de Donna Haraway, un texto de referencia de la bióloga feminista en el que se especulaba con una convergencia de cuerpo y tecnología en la figura del cibernético, un híbrido que representa además la posibilidad de un mundo posgénero. Haraway precisa de qué modo «las máquinas de finales del siglo xx han vuelto absolutamente ambigua la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre la mente y el cuerpo, entre lo autodesarrollado y lo diseñado desde el exterior. [...] Nuestras máquinas están perturbadoramente vivas, y nosotros espantosamente inertes.»²⁹ *San Guinefort* y *Sagrado corazón activo* imaginan una especie de folclore de la tecnología médica o la biotecnología, y al admitir en su arte monitores y pantallas Hernández-Díez ha estado explorando ya lo que se revelaría como un discurso de representación, de existencia y de conocimiento todavía más clarividente: la tecnología electrónica de comunicaciones.

²⁸ El tema de las «cabezas cortadas» se remonta por lo menos a 1930 y a la novela de Olaf Stapledon *Last and First Men: A Story of the Near and Far Future*. Véase también Kathleen Woodward: «From Virtual Cyborgs to Biological Time Bombs: Technocriticism and the Material Body», en Gretchen Bender y Timothy Druckery (eds.): *Culture on the Brink: Ideologies of Technology*. Nueva York: Dia Center for the Arts / Bay Press, 1994.

²⁹ Donna J. Haraway: «A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Nueva York: Routledge, 1991, p. 152. Edición en castellano: «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx», *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 258.

Las primeras obras del artista, realizadas a finales de los ochenta, adoptan la forma de videoesculturas monocanales en bucle que evocan la noción de las imágenes electrónicas en movimiento como fenómenos encantados y mágicos. Realizadas en unos años en los que la esfera doméstica acababa de ser colonizada por la llegada del vídeo casero al mercado de masas, son obras que reformulan unas preocupaciones, presentes desde hacía tiempo en la imaginación pública, acerca de las relaciones entre el cuerpo, el descreimiento y la tecnología. Mediante la utilización de proyectores— aunque más deliberadamente de monitores, como veremos— esas obras cristalizan un estatus ambiguo frente a los mitos del vídeo, el cine y el empleo escultórico del tubo de rayos catódicos, tecnología ya casi obsoleta a finales de los ochenta. Esa ambigüedad se percibe con mayor perspectiva todavía al volver sobre ella más de 25 años después de sus inicios. Valiéndose de géneros como el horror y el romanticismo en literatura (*Annabel Lee*, 1988), el ilusionismo o los efectos especiales (*Houdini*, 1989) tanto como de las temáticas contemporáneas de la teoría cibernética, estas obras de espléndida inventiva imaginaban el videoarte como una forma de gótico electrificado con acceso privilegiado al reverso del mundo racional. Anunciaban ya muchos de los intereses heredados y ampliados por las primeras obras escultóricas de Hernández-Díez en los años noventa, como ya hemos visto en parte: la relación entre superstición y ortodoxia, anatomía y tecnología, el simbolismo sacro y el lugar transgresor reservado a los niños y los animales en la conciencia devocional.

Houdini (1989): sumergido en un tanque de agua, el tubo de un monitor en blanco y negro muestra un vídeo en bucle con Hernández-Díez simulando ejecutar él mismo el célebre número de la Cámara de Tortura China con Agua que Harry Houdini presentó en 1912 ante el público. El mago y *showman* húngaro-americano se hizo famoso como maestro de la fuga y denodado desenmascarador de los médiums espiritualistas y su supuesta capacidad para contactar con los muertos. Es tal la mitología que rodea a Houdini y su emblemática ilusión de la Cámara de Tortura China con Agua que a menudo se afirma que murió mientras la realizaba.³⁰ Con los tobillos atados era encerrado cabeza abajo en un tanque acristalado lleno de agua y permanecía visible de cuerpo entero hasta que el tanque era ocultado por un telón. Luego transcurrían algunos minutos angustiosos hasta que por fin Houdini emergía triunfante desde detrás del telón. Con sus referencias explícitas a anticuados castigos corporales y ejecuciones, los trucos de Houdini muchas veces ofrecían en cabeza ajena un espectáculo de autoliberación

³⁰ El bulo de que Houdini murió mientras ejecutaba su número de la Cámara de Tortura China (error provocado tal vez por la película de 1953 *Houdini*, con Tony Curtis y Janet Leigh) reaparece en el ensayo de Jesús Fuenmayor en *José Antonio Hernández-Díez*, Nueva York: New Museum of Contemporary Art, 2003 [cat. exp.], p. 23. En realidad Houdini falleció la víspera de Todos los Santos de 1926 por una peritonitis causada por la rotura del apéndice. Véase, por ejemplo, William Kalush y Larry Sloman: *The Secret Life of Houdini: The Making of America's First Superhero*. Nueva York: Simon & Schuster, 2006.

de las bárbaras prácticas del pasado.³¹ Encadenándose él mismo en lugar de Houdini, Hernández-Díez compuso un autorretrato cruel y técnicamente equívoco que imagina el monitor como una especie de instrumento de tortura performativo y el bucle del vídeo como un mecanismo de interminable suspense y sorpresa.³² El escapismo es metafóricamente cautivador, no solo por la liberación real de las ataduras físicas, sino como táctica emancipatoria o estrategia de evasión: el «obrar de otra manera» como aptitud artística.³³ Houdini situaba sus actuaciones «fuera de toda explicación» aunque sin apelar a lo paranormal. Indirectamente su figura introduce también en las primeras obras de Hernández-Díez, y de modo especial en *San Guinefort*, un potente y a veces perturbador motivo recurrente: la muerte, el estatus de los niños y la inocencia de la edad infantil. El mejor truco del mago es la transformación del público desde la mera edad adulta —el mundo del conocimiento y la comprensión— en niños, inocentes en el asombro, el deleite y la admiración.

Annabel Lee es un diorama que representa la sección transversal de una tumba en miniatura con su piedra sepulcral y su corona de flores. Bajo tierra, un vídeo en bucle muestra la figura de una niña que se agita convulsivamente como si la hubiesen enterrado viva en un ataúd. Aquí la televisión parece haber heredado la noción de unos medios encantados, si bien su incorpórea e inquietante presencia no habla a través del aparato electrónico, sino que vive en permanente suplicio en su interior, como una forma de torturado olvido televisivo. El título hace referencia a una balada de dolor y lamentación escrita en 1849 por Edgar Allan Poe, el escritor romántico norteamericano conocido sobre todo por sus cuentos de horror y misterio. En el poema, Annabel Lee es la inocente novia-niña del desconsolado narrador, fallecida a causa del viento helador enviado por unos ángeles celosos de su amor mortal. Enterrada en una tumba junto al mar, Annabel y su recuerdo siguen ejerciendo todavía años más tarde un influjo extraordinariamente poderoso sobre su esposo. Según parece, su figura inmortaliza la pérdida prematura y el amor de Poe por Virginia Clemm, casada con él a la edad de 13 años, cuando Poe tenía 27.³⁴ Igual que el corazón latiente de *Sagrado corazón activo*,

31 Entre los artilugios antiguos que poseía Houdini se contaban: «una cruel jaula de hierro para el cuerpo, empleada para el castigo de brujas en la Nueva Inglaterra colonial; una jaula para el cuerpo, aún más despiadada, procedente de Escocia... [y] grilletes de barco usados para encadenar a los amotinados en alta mar.» John F. Kasson: *Houdini, Tarzan, and the Perfect Man: The White Male Body and the Challenge of Modernity in America*. Nueva York: Macmillan, 2002.

32 Sin embargo, Boris Groys sugiere que el bucle de vídeo es la instanciación (secular), en el arte contemporáneo, del «tiempo malgastado, suspendido, no histórico» que caracteriza el presente: «La repetitividad inherente al arte contemporáneo de base temporal (*time-based*) lo distingue radicalmente de los happenings y performances de los años sesenta. Una actividad documentada ha dejado de ser una actuación única y aislada, un acontecimiento individual, auténtico, original, que tiene lugar en el aquí-y-ahora. Por el contrario esa actividad es ella misma repetitiva, incluso antes de ser documentada por, digamos, un vídeo proyectado en bucle.» Boris Groys: «Comrades of Time», *e-flux Journal*, núm. 11 (2009).

33 Cf. «Escapology», en Stephen Wright: *Towards a Lexicon of Usership*. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2014.

34 Véase Dawn B. Sova: *Critical Companion to Edgar Allan Poe*. Infobase Publishing, 2007, p. 25.

un amor imperecedero sobrevive mucho después de la muerte. La tafefobia, o miedo a ser enterrado vivo, era una inquietud bastante extendida, y no del todo irrazonable, antes de la aparición de la medicina moderna. Varios de los relatos de Poe —entre ellos *La caída de la casa de Usher* (1839) y *El enterramiento prematuro* (1844)— asentaron este tema fundacional de la literatura de terror.

Como ha señalado Mark Fisher, quizá no deba sorprendernos que en 1840 Poe escribiese uno de los primeros ensayos sobre la fotografía.³⁵ Sin embargo solo podemos especular con lo que hubiera dicho de la televisión y el vídeo. Como escribe Fisher acerca de la grabación del sonido, «la modernidad se ha construido sobre “tecnologías que nos han convertido a todos en fantasmas” y la posmodernidad podría definirse como la capitulación del tiempo histórico frente al tiempo espectral de los dispositivos de registro. El tiempo posmoderno presupone una tecnología ubicua de grabación, pero la posmodernidad tamiza y excluye la espectralidad y naturaliza lo extraño de los aparatos de grabación. La fantología restaura lo inquietante de la grabación al volver a hacer audible la superficie del registro.»³⁶ La cualidad inherentemente inquietante de la videografía es que sus imágenes en movimiento y sus sonidos nos sobrevivirán. Es ya fantasmal. Sobre todo con la llegada masiva del vídeo doméstico en los años ochenta el aparato de televisión se independizó de las emisiones comerciales; las cintas grabadas podían reproducirse en un momento ulterior. El aparato doméstico con tubo de rayos catódicos se convirtió en una caja de fantasmas y en un instrumento para desplazar el tiempo.

Como ha explicado convincentemente el especialista en medios Jeffrey Sconce, los «nuevos» medios electrónicos y las innovaciones en telecomunicación han estado estrechamente ligados a los fenómenos espirituales y paranormales ya desde la aparición del telégrafo en el siglo XIX y su asociación con el auge y los métodos del movimiento espiritualista. Pero incluso tras más de 150 años de comunicación electrónica, a menudo aún suelen vincularse fuerzas místicas con unas tecnologías que en última instancia son absolutamente materiales. «¿Cuál es exactamente el estatus de los mundos creados por la radio, la televisión y los ordenadores?», pregunta Sconce.³⁷ «¿Hay unos entes invisibles que vagan por el éter, ámbitos electrónicos completamente aparte que discurren por las redes de cables del mundo? Sonidos e imágenes sin

35 «Los resultados del invento no pueden ni remotamente preverse, pero toda la experiencia en cuestiones de descubrimientos filosóficos nos enseña que, en dicho descubrimiento, es lo imprevisto lo que hemos de calcular en mayor medida.» Edgar Allan Poe: «The Daguerreotype», *Alexander's Weekly Messenger*, 15 de enero de 1840 (<http://www.eapoe.org/works/mabbott/csb43co2.htm>)

36 Mark Fisher: «The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology», op. cit., pp. 42-55.

37 Jeffrey Sconce: *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham, NC: Duke University, 2000, p. 4.

sustancia material, los mundos de las telecomunicaciones de transmisión electrónica recuerdan muchas veces a lo sobrenatural al crear seres virtuales carentes de forma física. Llevando ese mundo espectral al interior del hogar, el televisor, en concreto, cobra la apariencia de un aparato encantado.»³⁸ La forma de caja del monitor, más que la pantalla plana, acentúa esa arcana sensación de posesión o de «fantasmas en la máquina», insinuando que hay algo dentro del mueble y que sirve como extraño pasaje de entrada a un mundo electrogenético autónomo que de algún modo está fuera del ámbito material en que vivimos los mortales. Los espíritus no se comunicaban a través de los televisores pero sí parecían vivir dentro de ellos.

Con *Houdini y Annabel Lee*, Hernández-Díez introdujo la magia, el entretenimiento y la literatura atormentada de otra época en el campo del videoarte latinoamericano de los años ochenta, pero sobre todo en toda una topografía conceptual del imaginario público y de la cultura popular en relación con los medios. Ambos trabajos poseen las inquietantes propiedades de sus medios pero amplían lo que Deirdre Boyle ha definido como la «deconstrucción del aparato de televisión como objeto material y la re-presentación de la señal televisiva como material».³⁹ Con todo, sus alusiones discursivas los dotan de un énfasis diferente al de otras exploraciones más formalistas y abstractas, representadas por un claro antecedente como es la pieza de Nam June Paik *TV Cross* (1966): un crucifijo de monitores que muestran un *feedback* electrónico. Con *La caja* (1991) Hernández-Díez adoptó una agenda totalmente distinta con un pronunciamiento sobre el malestar social y el horror real. En este caso una caja de cartón parece expulsar imágenes de niños que van cayendo al suelo como una basura arrojada afuera.⁴⁰ Esta visión dantesca remitía a unos hechos terribles que siguen teniendo lugar: la tragedia de los *gamines*, los niños que viven en las calles de Caracas y Bogotá, capitales en las que en 1992 pudo verse por primera vez la obra dentro de la exposición itinerante de arte latinoamericano *Ante América*.⁴¹ (Posteriormente se presentaría en *Aperto '93: Emergency/Emergenza*, en la 45 Bial de Venecia, 1993.) Los *gamines*, figuras deplorables en muchas grandes urbes del mundo, son niños que debido a la pobreza o los conflictos han sido abandonados por la sociedad y empujados a las calles para poder sobrevivir. Envueltos muchas veces en tramas de delincuencia, drogas y prostitución, a menudo se ha considerado a los niños de la calle como seres

38 *Ibid.*

39 Deirdre Boyle: «From Portapak to Camcorder: A Brief History of Guerrilla Television», *Journal of Film and Video*, núm. 44, 1-2 (primavera-verano de 1992), pp. 67-79.

40 La obra se ha adaptado para la exposición de Barcelona *No temeré mal alguno*. La descripción del texto se refiere a la forma original de la obra.

41 *Ante América*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 27 de octubre – 20 de diciembre de 1992. Comisariada por Gerardo Mosquera, Rachel Weiss y Carolina Ponce de León. Itineró al Museo Alejandro Otero, Caracas; Queens Museum, Nueva York; Centro Cultural de la Raza, San Diego; Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco; Spencer Museum, University of Kansas, Lawrence; Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, 1993-1994.

infrahumanos indignos de gozar de derechos elementales, y han sido blanco de bandas, grupos de autodefensa e iniciativas extrajudiciales que pretenden «limpiar» las calles.

Con un título tomado de una frase hecha venezolana que se aplica a quien se queja a pesar de su buena fortuna, *Vas pa'l cielo y vas llorando* (1992) crea en vídeo la ilusión de unos espíritus de niños muertos que ascienden hacia el cielo desde sus tumbas en la tierra. La pieza revive una cultura de la fantasmagoría, la de las sesiones sobrenaturales con linterna mágica que tan frecuentes fueron en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Mediante rudimentarios artefactos se proyectaban imágenes de fantasmas y aparecidos sobre pantallas de fina gasa, haciendo creer a unos públicos muchas veces aterrorizados que ante ellos flotaban espíritus.⁴² En *Vas pa'l cielo y vas llorando* se alude de pasada a la tradición del «velorio del angelito», celebraciones por los niños difuntos practicadas antaño en algunas culturas rurales de América Central y del Sur, particularmente en los Andes. El niño difunto se convertía en objeto de adoración y era vestido de galas y adornos, y expuesto antes del entierro. Estos elaborados rituales, morbosos en apariencia, se justificaban por una interpretación de la doctrina católica según la cual el alma de la criatura bautizada se halla pura y sin mancha de pecado y va directamente al cielo sin tener que pasar por el purgatorio. La mortalidad se convertía así en los velorios en un proceso de exteriorización de la inscripción social, diferenciada de la muerte biológica y de la pena íntima. Aunque estas costumbres parezcan entremezcladas con creencias nativas sobre el papel sobrenatural del cielo, el antropólogo Roger Bastide ha mantenido que la idea central tiene una explicación netamente europea. El niño muerto representa por lo general un futuro traicionado o negado. Pero ante la altísima mortalidad infantil que el contacto colonial misionero llevó a las Américas, «el clero ideó una nueva ideología según la cual todos los niños pequeños que morían se convertían en angelitos del cielo; no había, pues, que llorarlos, sino alegrarse por ellos».⁴³

San Guinefort, *Annabel Lee*, *La caja* y *Vas pa'l cielo y vas llorando* son trabajos que tienen en común cierta tenebrosidad y modo crítico al hablar del gótico electrificado, la comunicación fantológica y el estatus excepcional reservado a los muy jóvenes.

42 En un pintoresco episodio de crítica artística, un reseñista de la exposición de Hernández-Díez en 2003 en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, conjuró sin pretenderlo una lectura perfectamente apropiada de *Vas pa'l cielo...* y de los medios fantasmales a pesar de que el autor no cayó en la cuenta de que el proyector de vídeo no funcionaba bien: «En una sala oscura se proyecta un vídeo sobre una pared al pie de la cual hay un montón de tierra. La imagen de vídeo, que llega hasta la tierra, consiste en unas rayas deslizantes de color fucsia, verde y azul, y los logos borrosos "Pioneer" y "DVD Video". La tierra es la minúscula representación del país y también de la tierra sepulcral; la imagen en blanco sugiere que el impacto de las tecnologías de comunicación es mayormente autorreferencial: significantes vacíos, publicidad de sí mismos.» Daniel Baird: «José Antonio Hernández-Díez», *Brooklyn Rail* (1 de agosto de 2003).

43 Citado en Jean Muteba Rahier: *Blackness in the Andes: Ethnographic Vignettes of Cultural Politics in the Time of Multiculturalism*. Palgrave Macmillan, 2014, p. 19.

Concebida para la muestra *San Guinefort y otras devociones*, pero nunca expuesta desde entonces, la obra *El resplandor de la Santa Conjunción aleja a los demonios* elevó esos rasgos a una dimensión nueva y portentosa dentro del concepto de la nueva iconografía cristiana. Mientras que las obras precedentes con monitores o imágenes proyectadas eran de escala bastante modesta y sugieren una forma de devoción individual, *El resplandor de la Santa Conjunción...* converge en una enorme pantalla que parece más apropiada para una congregación numerosa o un público de cine. Aún más sorprendente es que se haya esfumado por completo cualquier rastro de cuerpos evanescentes y nos encontremos con una pura presencia electrónica. La obra se centra en un sucedáneo de pantalla: una gran caja de luz de color rojo monocromo. Delante de esta interfaz gigante se sitúa un trípode con un conjunto de flashes fotográficos con forma de crucifijo en lo alto. Sincronizada con la cruz mediante un sistema electrónico de sensores y un *sampler*, la pieza produce periódicamente un fognazo de luz acompañado de un alarido estremecedor, que también se dispara con los flashes. Como si fuese un portal hacia otra dimensión, la obra invoca una presencia paranormal voltaica, como una especie de híbrido de televisor poseído y parpadeante pantalla de cine. Sugiere multitud de alusiones crípticas, desde una versión demoníaca de la luz cegadora y la voz que menciona el relato bíblico de la conversión de San Pablo al cristianismo cuando iba camino de Damasco, hasta el televisor encantado que abre la entrada a un mundo de espíritus en el film de terror sobrenatural *Poltergeist* (1988). En una especie de escenario de exorcismo interactivo en circuito cerrado, contraponen el simbolismo redentor del crucifijo con una presencia maligna, con la pantalla gigante como un doble satánico del televangelismo. Es como si *El resplandor de la Santa Conjunción...* capturase todas nuestras ansiedades contemporáneas asociadas a la contemplación de pantallas y la idea, tan antigua como el propio medio, de que la televisión es perjudicial. Resulta significativo que Carol-Anne, la pequeña protagonista de *Poltergeist* —a la que fascina el televisor, sobre todo cuando no muestra imágenes, tan solo nieve, y que acaba siendo absorbida al «Otro Lado» de la pantalla— sea una niña de cinco años. Murray Leeder ha descrito evocadoramente cómo «somos aquí testigos del desplome del sentido, puesto que vemos el medio televisivo exento de la necesidad de representar algo [...] Nos gusta sentir que miramos la televisión para ver algo; Carol-Anne observa deliberadamente el soberbio y fascinador espectáculo de la nada.»⁴⁴ *Poltergeist* y *El resplandor de la Santa Conjunción...* llegaron en un momento cultural de suma ansiedad sobre los efectos del cine sobre el cuerpo de los espectadores. En especial la ambigua convergencia de televisión y cine proclamada por el auge de las cintas

44 Murray Leeder: «The Fall of the House of Meaning: Between Static and Slime in *Poltergeist*», *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, núm. 5 (diciembre de 2008).

de vídeo en casa marcó un cambio de costumbres. Las películas, con todas sus fantasías e incontroladas amenazas morales, podían ya proyectarse en el ámbito privado del hogar.⁴⁵

Igual que *Sagrado corazón activo*, también *El resplandor de la Santa Conjunción...* ha sido reconstruido para la presente exposición. Asimismo, *Annabel Lee* y *Houdini*, que ya flotaban entre los vivos y los muertos, han sido devueltos a la vida dando una nueva solidez a sus espectros videográficos. ¿Por qué regresan los muertos? La respuesta que ofrece el cine no se diferencia de la que aporta el psicoanálisis, como bien señala Slavoj Žižek.⁴⁶ Y esta proposición podríamos extenderla a la práctica y al comisariado artísticos, algo que en *Annabel Lee* ya es obvio: los muertos regresan porque no se los enterró adecuadamente. Hubo un trastorno de los ritos simbólicos y los muertos vivientes regresan para saldar cuentas simbólicas. Hay nuevos sentidos que están por revelar, nuevos orígenes todavía por escribir.

Aparte de «desenterrar» un relato histórico con su selección de anteriores obras de Hernández-Díez, *No temeré mal alguno* presenta un nuevo proyecto del artista a modo de eco conceptual. Esa nueva serie consta de un estudio iconográfico de filamentos de bombilla, no solo como apéndice a la forma de considerar la revelación eléctrica y la visibilidad que tenían sus obras precedentes, sino, se diría, como incitación a considerar lo que entra en juego en las metáforas soberanas de la luz en sí. Reminiscencia de las placas de las linternas mágicas o de los iconos devocionales, el nuevo trabajo, *Filamentos* (2016), se compone de paneles de cobre que llevan grabadas unas composiciones esquemáticas basadas en diferentes diseños geométricos de filamentos de lámparas incandescentes: las espirales candentes que son el corazón de la bombilla eléctrica. Estos emblemas recuerdan a postes eléctricos o símbolos ocultistas. Hernández-Díez da protagonismo a la invención de la luz eléctrica como supersímbolo de la ciencia moderna y de la experiencia civilizadora; en definitiva, de la misma Ilustración, así como de sus repercusiones coloniales en las Américas. Metáforas de

45 Lo ilustra el revuelo mediático que se produjo a comienzos de los ochenta en Reino Unido a propósito de los «vídeos malos» y que llevó a la implantación de la censura oficial de vídeos en 1984. Véase, por ejemplo, Julian Petley: «“Are We Insane?” The “Video Nasty” Moral Panic», *Recherches sociologiques et anthropologiques* <http://rsa.revues.org/839>

46 Slavoj Žižek: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1991, p. 23. Edición en castellano: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000. En su antes mencionado *Haunted Media*, Jeffrey Sconce esboza una idea semejante. Como se señalaba en una reseña, «Sconce también desarrolla la idea potencialmente polémica de que ciertas variedades de la teoría posmoderna son apenas la encarnación especializada (y “jergalizada”) de ficciones populares. Es decir, que algunas sofisticadas lucubraciones de personajes como Sadie Plant, Donna Haraway o Arthur Kroker pueden considerarse la reformulación de fantasías presentes desde hace mucho tiempo en el ámbito público. Los diversos cuentos de los años cincuenta y sesenta, por ejemplo, demuestran que la cultura popular se interesó igualmente por las mismas cuestiones referidas a los medios electrónicos contemporáneos que luego ha tratado la crítica posmoderna de los setenta y ochenta.» Andreas Kitzmann: «They’re Here, They’re Everywhere. A review of Jeffrey Sconce, “Haunted Media”...» *Postmodern Culture*, vol. 12, núm. 2 (2002).

la oscuridad enfrentada a la luz —como energía acumulada, inspiración o iluminación lúcida, por ejemplo— se confunden con las de la razón tecnológica y la fe religiosa.

Las crónicas de la recepción de la luz eléctrica por parte de las iglesias a finales del siglo XIX aportan una interpretación esclarecedora de la autenticidad espiritual y las comodidades modernas. Las distintas confesiones religiosas recibieron la electrificación de muy diferentes maneras.⁴⁷ Las iglesias evangélicas optaron por luces más fuertes y brillantes que sugerían sentido práctico y abundancia, mientras que las iglesias más proclives al ritual y la liturgia prefirieron una utilización sobria y simbólica de la luz que simulase la iluminación de las velas y preservase el potencial místico de la penumbra. En 1885 el Vaticano achacó a la luz eléctrica ser teológicamente cuestionable y exageradamente teatral, y las autoridades eclesiásticas vedaron su uso en las funciones sacras (si bien el Vaticano acabó por electrificarse en 1892).⁴⁸ Marshall McLuhan, el teórico canadiense de los medios, consideraba la bombilla como un modelo perfecto de su célebre concepto de que «el medio es el mensaje». En el mundo altamente mediático de la «sociedad de la información» analizar el contenido era, según él, no enterarse de nada; el medio en sí tiene potestad para establecer comunicaciones, comportamientos y efectos sociales.⁴⁹ Católico converso, McLuhan resaltó las connotaciones teológicas de la función de la electricidad, atribuyéndole casi el rango de divinidad omnipresente cuya esencia es su existencia.

¿Y qué fue de la imagen de san Roque y del perro que una vez, en la penumbra de la iglesia del Convent del Àngels, ladró para ahuyentar a los ladrones? ¿Dónde se halla la estatua del perro que estuvo colocada a la entrada de la iglesia para conmemorar aquel suceso? Joan Amades no nos proporciona datos fehacientes en sus *Historias y leyendas de Barcelona*. Pero sí menciona otra curiosa costumbre relacionada con los perros y que según parece tuvo bastante notoriedad. Para acreditar el conocimiento que los vecinos de Barcelona tenían de su ciudad debían atreverse a recorrer a pie el casco antiguo con los ojos vendados y sin hablar con nadie, desde el perro de piedra situado a las puertas de la iglesia del Convent dels Àngels hasta la iglesia de Santa María del Mar, distante más de un kilómetro. Y todavía queda por revivir otra leyenda, más extraña y fantológica si cabe. El perro de piedra del Convent del Àngels regresa ahora, desde dondequiera que haya estado, y se nos aparece bajo la forma del *San Guinefort* de Hernández-Díez. La leyenda de san Roque cuenta que, habiendo enfermado de peste al cuidar de los

⁴⁷ Véase Ernest Freeberg: *The Age of Edison: Electric Light and the Invention of Modern America*. Penguin, 2013.

⁴⁸ Carol Marvin: *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. Oxford University Press, 1988, p. 161.

⁴⁹ Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man* [1964]. Cambridge, MA: The MIT Press, 1994, p. 8. Edición en castellano: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.

enfermos, el santo se retiró a un bosque y que allí un perro le salvó la vida llevándole comida. Roque murió más tarde en prisión y el perro acabó recogido por una familia noble. El fiel perro de Roque no era otro que el futuro san Guinefort.⁵⁰ Los muertos regresan porque no se los enterró adecuadamente.

⁵⁰ La conexión entre san Roque y san Guinefort la deducen por ejemplo Edward Muir en *Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 25, y Allan Tulchin en *That Men Would Praise the Lord: The Triumph of Protestantism in Nîmes, 1530–1570*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. xv.

Otros títulos

01. Marina Grzinic

Spectralization of History, Spectralization of the Image, Spectralization of Europe

02. Suely Rolnik

¿El arte cura?

03. Jo Spence

La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto

04. Diedrich Diederichsen

Paradoxical Models of Authenticity in Late 60s/early 70s Rock Performance

05. Ag 2004-2006

Selección de textos de la Agenda informativa del MACBA

05. Ag 2004-2006

Recull de textos de l'Agenda informativa del MACBA

06. Néstor García Canclini

Cultura popular: de la épica al simulacro

07. Andreas Huyssen

After the High/Low Debate

08. Jonathan Crary

On the Ends of Sleep: Shadows in the Glare of a 24/7 World

09. Blake Stimson

The Photography of Social Form: Jeff Wall and the City as Subject Condition

10. Kaja Silverman

El sueño del siglo XIX

11. Hélène Cixous

Dissidanses de Spero

12. Rosalyn Deutsche

Agorafobia

13. Linda Williams

Hard-Core Art Film: The Contemporary Realm of the Senses

14. Juan Vicente Aliaga

Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del sida en algunas prácticas artísticas performativas

15. Stephen Melville

'Art and Objecthood' A Lecture

16. José Antonio Sánchez

El teatro en el campo expandido

17. Suely Rolnik

Desvío hacia lo innombrable

18. Martha Rosler y Benjamin H.D. Buchloh

Una conversación

19. Anne Rorimer

Ian Wilson. L'objet de del pensament

20. T. J. Clark

The Painting of Postmodern Life?

21. Ina Blom

'Every letter I write is not a love letter'

Inventing sociality with Ray Johnson's postal system

22. Hervé Joubert-Laurencin

Camérer, découper, déparalyser ou Le cinéma comme acte de la contingence

23. Peter Watkins

Notes on The Media Crisis

24. Costas Douzinas

The Mediterranean to Come

25. Georges Didi-Huberman

Pobles exposats, pobles figurants

26. John Roberts

'Fragment, experiment, dissonant prologue': modernism, realism and the photodocument

27. Ana Janevski

'We can't promise to do more than experiment.' On Yugoslav experimental film and cine clubs in the sixties and seventies

28. Peter Osborne

'October' and the Problem of Formalism'

29. Wolfgang Ernst

'Aura and Temporality: The Insistence of the Archive'

29. Wolfgang Ernst

'Aura and Temporality: The Insistence of the Archive'

30. Walter Mignolo

'Activar los archivos, descentralizar a las musas'

31. Michael Baldwin, Mel Ramsden, Carles Guerra and Philippe Méaille

'Landscape with St George Delivered at Night'

Colofón

'José Antonio Hernández-Díez. *No temeré mal alguno*'

Latitudes (Max Andrews & Mariana Cánepa Luna)

ISSN: 1886-5259

© del texto Max Andrews y Mariana Cánepa Luna

En este texto, originalmente escrito en inglés, Latitudes da las claves para entender los trabajos experimentales en vídeo del artista, junto con sus obras tempranas realizadas con soporte de pantallas y vitrinas. La exposición muestra lo que el artista calificó de «nueva iconografía cristiana» y, como indican los comisarios, «sin pretender ser irónico ni irreverente, expone una serie de macabros trabajos articulados en torno a la muerte, la conciencia y la resurrección».

Coordinación y edición de Ester Capdevila

Traducción de Fernando Quincoces

Diseñado por Cosmic <www.cosmic.es>



www.macba.cat

Sobre los autores

Max Andrews (1975) y **Mariana Cánepa Luna** (1977) son los cofundadores de *Latitudes*, una oficina curatorial independiente afincada en Barcelona, que trabaja internacionalmente en el campo del arte contemporáneo. Con un enfoque inicial en la ecología, se interesa por el proceso, su contexto y por lo específico del lugar.

José Antonio Hernández-Díez

El artista venezolano José Antonio Hernández-Díez (1964) se estableció en Barcelona a partir de finales de los noventa. Ha participado en destacadas muestras internacionales como *Aperto 93: Emergency/Emergenza* (Bienal de Venecia de 1993), *inSITE97* (Tijuana, 1997), *the Carnegie International* (Pittsburgh, 1999-2000), *The Structure of Survival* (Bienal de Venecia, 2003), y en la exposición colectiva *Cocido y crudo* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 1994), así como en las exposiciones itinerantes *Ultrabaroque: Aspects of Post-Latin American Art* (Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000) y *Squatters* (Witte de With, Róterdam, 2001).

Su obra forma parte de la Colección de "la Caixa" y del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Quaderns portàtils

Es una línea de publicaciones de distribución gratuita a través de Internet. Los textos provienen, en general, de conferencias y seminarios que han tenido lugar en el MACBA. Este y otros números de la colección *Quaderns portàtils* están disponibles en la web del museo tanto en formato PDF como ePUB. En este caso se publica un texto inédito de los comisarios con motivo de la exposición *No temeré mal alguno* de José Antonio Hernández-Díez, que se muestra en el Convent dels Àngels del 18 de marzo al 26 de junio de 2016.





Tres maneres d'enquadrarnar els teus Quaderns portàtils

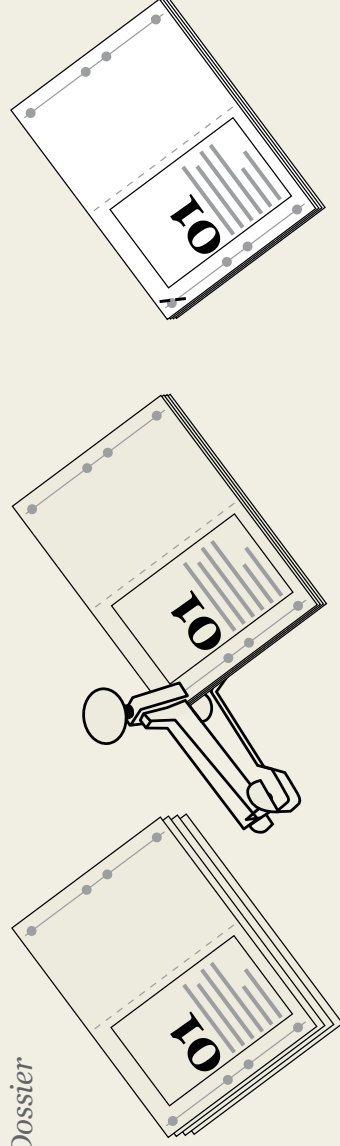
Tres maneras de encuadrarnar tus Quaderns portàtils

Three ways of binding your Quaderns portàtils

Dossier grapat

Dossier grapado

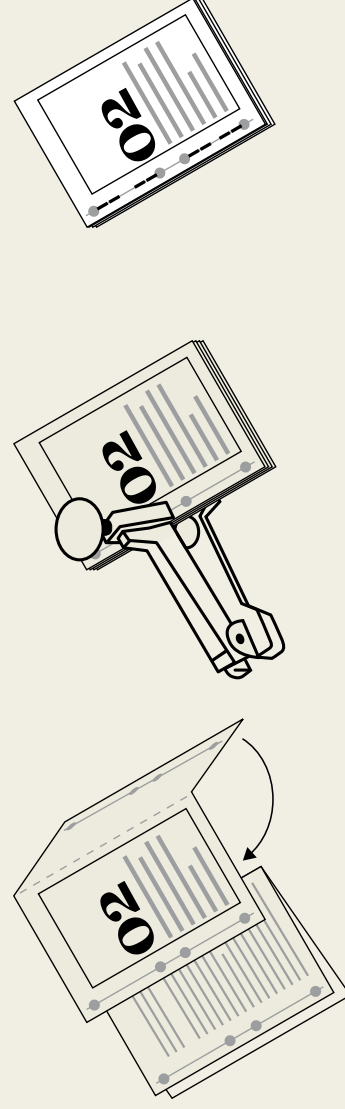
Stapled Dossier



Enquadrarnació japonesa grapada

Encuadrarnación japonesa grapada

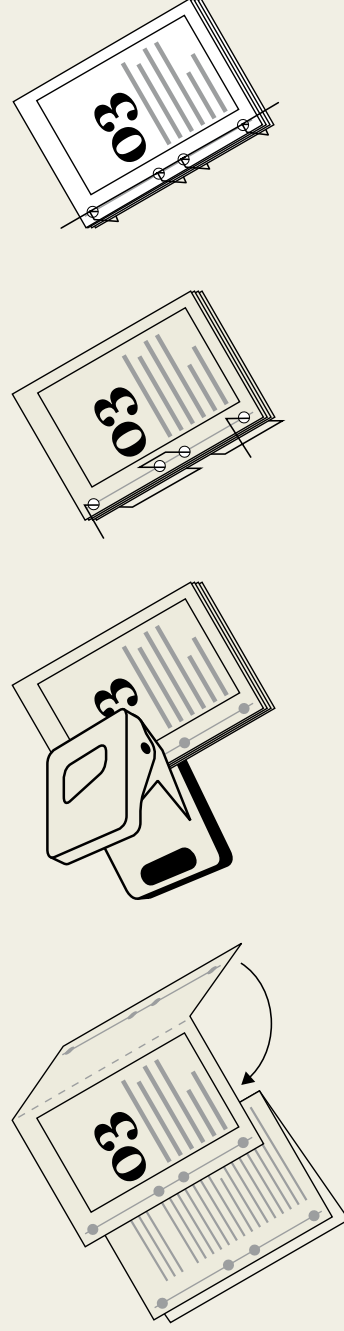
Stapled Japanese Binding



Enquadrarnació japonesa cosida

Encuadrarnación japonesa cosida

Sewed Japanese Binding



Lienceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no enquadrarnar).

Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrarnar).

Throw away this instructions manual once used (do not bind).