

RESEÑAS

Nihil novi sub sole: Sobre la exposición *Crime & Châtiment*

CLAIR, JEAN (DIR.) CRIME & CHÂTIMENT,
PARÍS, MUSÉE D'ORSAY / GALLIMARD, 2010, 416 PP.

Entre el 16 de marzo y el 27 de junio de 2010, el Museo de Orsay de París inauguraba la que se sabía la exposición estrella de la temporada, *Crime et Châtiment*. Todo aseguraba el éxito de la muestra: el poderoso reclamo de un eslogan procedente del texto capital de uno de los escritores que han pasado a formar parte de la Literatura Universal Contemporánea,

Fiódor Dostoievski; el «efecto llamada» que siempre provocan temas como el asesinato y la muerte en el público; y, sobre todo, el desentierro de la gran protagonista y responsable de la muerte rápida, eficaz y seriada institucionalizada por el Estado durante casi dos siglos en Francia, y que llevaba oculta a los ojos de los ciudadanos franceses desde la abolición de la pena de muerte en 1981: la guillotina. Y por si quedaba alguna duda, el broche de oro de la exposición venía de la mano de sus principales responsables, dos de las grandes figuras del panorama político y cultural de la Francia contemporánea: Jean Clair y Robert Badinter. El primero —ensayista, antiguo director de instituciones como el Museo Picasso de París y conservador general del patrimonio en la Academia francesa—, no sólo contaba con el prestigio y la experiencia necesarios para la organización de una muestra como la que nos ocupa, sino que desde 1981 —año de la exposición *Les Réalismes* celebrada en el Centro Georges Pompidou—, se había erigido en uno de los principales subversores de la interpretación del arte moderno. Sus lecturas del arte de las vanguardias históricas, incómodas y no exentas de polémica, han pasado a ser parte del *corpus* bibliográfico a consultar y citar en cualquier aproximación que se

quiera crítica de la modernidad artística: su rescate de los realismos excluidos del formalismo instaurado por el crítico Clement Greenberg e imperante en el discurso oficial, académico y museístico aún a día de hoy, y su ajuste de cuentas con el hasta entonces intocable aura de progresismo que envolvía a los artistas de vanguardia en el ya clásico ensayo *La responsabilidad del artista. Las vanguardias entre el terror y la razón* (1997), habían hecho de Clair el gran depurador de las responsabilidades políticas de los artistas, el justiciero del arte moderno. ¿Quién mejor que él, entonces, para comisariar una muestra dedicada al modo en que los artistas habían tratado el crimen y el castigo, el asesinato y las respuestas de la justicia? En su deseo de aproximarse a estas cuestiones superando la visión meramente artística para completarla con las lecturas procedentes de campos como la literatura, la prensa y las distintas disciplinas que fueron configurando lo que vendría a ser la criminología, Jean Clair encontraría en Robert Badinter su cómplice perfecto. Pues, aunque Badinter, autor del proyecto originario de la exposición, no contaba con semejante experiencia en lo que a comisariado se refiere, su relación directa con el crimen y con la justicia francesa venía de tiempo atrás: desde los años 70, Badinter había centrado su actividad como abogado en la defensa de criminales condenados a muerte, culminando su lucha dos meses después de su nombramiento como Ministro de Justicia al promover el proyecto de ley que conduciría a la abolición de la pena capital en Francia el 30 de septiembre de 1981. Y junto con su reforma, Badinter impuso la condición de mantener oculta al público la máquina de la discordia durante veinticinco años: paradójicamente, a la par que Badinter *hizo historia* en su país, también impuso una amnesia temporal de la misma, ese olvido que en la cultura popular se achaca a la distancia. Pasado el cuarto de siglo, el tiempo considerado necesario para despojar a la guillotina de su poder de seducción/contemplación o de cualquier incómodo destello que recordase la represión sanguinaria ejercida por un Estado ya justo y humano; y coincidiendo con la celebración de la exposición, se levantó el secreto de sumario. Autorizada la puesta en marcha de la memoria histórica, sería de este modo como Francia se reencontraría con el símbolo de un Terror considerado ya parte del pasado pero que había sido parte de su realidad histórica hasta finales del siglo XX.

El papel de Badinter, por tanto, ha de considerarse capital en la concepción y estructuración de la exposición. Las 476 obras contenidas en la misma, pertenecientes a un periodo de casi dos siglos cuyos límites cronológicos comprenden desde la reforma del código penal planteada por Le Peletier de Saint-Fargeau en 1791, en la que se proponía la supresión de la pena de muerte, hasta la consumación real de la abolición en el año 1981, responden a una búsqueda de respuestas a lo que Badinter afirma ser un (doble) misterio omnipresente en la humanidad: en primer lugar, el que el hombre haya nacido «bajo el signo de Caín», esto es, la condición criminal humana; y, en segundo lugar, la sociedad que, en nombre de la justicia y el orden, categoriza, tipifica, codifica, y castiga los hechos considerados criminales y/o delictivos, y que llega a emplear como herramienta ejemplarizante y retributiva la pena de muerte.

Partiendo de este deseo de encontrar soluciones a tan problemático y, por otra parte, vigente misterio, la exposición abrió sus puertas al público con una serie de itinerarios temáticos en torno al crimen

Tras la puesta en escena teatral de tintes barrocos con la que se daba la bienvenida al recién llegado —la gran dama de la muerte metálica, envuelta en un velo negro transparente y en una luz tenue perfectamente orquestada para facilitar un *shock* de fácil digestión—, el visitante, aún con la cabeza sobre los hombros, iniciaba sus pasos por una sala dedicada al crimen originario donde imágenes como Eva y Adán de Max Beckmann, el Paraíso perdido de Alexandre Cabanel, el episodio de Caín y Abel visto por Johann Heinrich Füssli, Gustave Moreau y George Grosz, o el despiadado Calvario de Cristo pintado por Nikolaï Nikolaievitch Gay, servían para introducir uno de los conceptos que, más allá del cristianismo, ha sido, y es, clave en la sanción de los crímenes y en el establecimiento de sus respectivos castigos: la culpabilidad. Una culpabilidad que puede considerarse el *leitmotiv* de la exposición: a lo largo de sus distintas salas, lo que hace el espectador no es sino toparse con todas las variantes de culpables posibles desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días. Por un lado, los criminales ejecutados y, por tanto, a su vez, víctimas: los malhechores, los bandidos, las brujas y los prisioneros de Goya; revolucionarios que como Marat pasaron a ser mártires a manos de mujeres asesinas como Charlotte Corday; los locos y ajusticiados de Géricault; los condenados a muerte dibujados por Victor Hugo... Por otro, los responsables del cumplimiento de una ley penal retributiva y, por tanto, también culpables: hombres de leyes, juristas y justicieros, penalistas, vigilantes del orden y verdugos del Estado. Ambos, ejecutados y ejecutores, inmersos en un mismo contexto: procesos judiciales, arrestos, celdas, prisiones y escenarios de ejecución, pero también catalogaciones y definiciones deterministas del hombre como la fisiognomía de Jean-Gaspard Lavater, la frenología de Franz Joseph Gall, los estudios antropológicos criminales de Cesare Lombroso y las indagaciones científico-policiales de las fotografías antropométricas de Alphonse Bertillon. Todo un cuadro de personajes, contextos, legislaciones y teorías científicas que bien podría ser la urdimbre asfixiante entretejida en torno a los dilemas morales de Raskolnikov.

Pero lejos de haberse sumergido en las problemáticas peliagudas que Dostoievski plantea al lector de su novela, la exposición parece haber tomado de ésta únicamente su título y el contexto cronológico de la misma, ya que gran parte de las obras que componen la muestra pertenecen al siglo XIX. A excepción de algunas de las citas reproducidas en las paredes de las salas expositivas —y estamos pensando en la difícil pregunta de Diderot «Qu'a d'inhumain la dissection d'un méchant?», ante la que Badinter no supo salir airoso en la entrevista que concedería a France Inter en la inauguración de la muestra—, el visitante habría de enfrentarse, más que a interrogantes y/o conclusiones, a las premisas del eslogan ex-

positivo, esto es, a la causa y el efecto del culpable a los ojos de la Ley: el crimen y su castigo.

En tanto materia de sufrimiento y objeto del castigo, fue el cuerpo de los condenados —ese cuerpo sobre el que reflexionó tan lúcidamente Michel Foucault en *Vigilar y castigar*—, el que acapararía la atención de los artistas, siendo de especial interés la nueva «disposición» corporal resultante de esa muerte eficaz instaurada con el invento del Doctor Guillotin en 1791: un hombre fragmentado y separado definitivamente de su unidad física y espiritual. La decapitación fue el método de ajusticiamiento triunfal durante la Edad contemporánea por razones que van más allá de su rapidez y humanidad respecto a los procesos y torturas que caracterizaron a los siglos anteriores: cortar la cabeza se convirtió en un potente símbolo, en la metáfora perfecta de la erradicación del pensamiento considerado criminal pero también del único miembro anatómico que materializa la individualidad y la conciencia del hombre. De ahí que podamos afirmar que el siglo XIX conformaría su imaginario artístico y literario pero también su ciencia médica y criminológica, a partir de una riada de cabezas: las exhibidas triunfalmente por ese tipo criminal femenino conocido como las *femmes fatales*; las representadas por Géricault, Delacroix y Odilon Redon; los moldes para el estudio fisionómico y antropológico de la mente criminal... Cabezas sin cuerpo...o, tal y como expone Jean Clair en su texto para el catálogo, más bien unos cuerpos sin cabeza que vinieron a alumbrar un nuevo tipo de hombre «acéfalo», carente de la *dignitas* resultante de su unidad física y espiritual anterior, y representativo del pensamiento propio no sólo del autoritarismo decimonónico sino, asimismo, de los regímenes totalitarios que poblaron el siglo XX.

La guillotina que recibía a los visitantes de *Crime et Chatiment* podría, por tanto, entenderse como algo más que la constatación del paso a la historia de la pena de muerte en Francia. Quizás con ella, Jean Clair imponía alegóricamente a los espectadores un paseo sin cabeza, un deambular mecánico por la iconografía occidental del crimen, la constatación y la prolongación en la actualidad de ese hombre acéfalo extraído de su más que cuestionable lectura del texto de Georges Bataille. Y es que, pese a la importancia de una exposición como ésta, en la que se apuesta por nuevas líneas de interpretación, no sólo en la historia del arte sino también en la historia social, política, jurídica y científica, la sensación final es de no haber llegado a ningún punto. Tras el paseo, *nihil novi sub sole*: nada nuevo bajo el sol.

La exposición, tal y como explicaría Georges Didi-Huberman en el curso que el Círculo de Bellas Artes celebraría en el verano de 2011 bajo el título de «La exposición como dispositivo», puede, *debe* ser algo más que una prolongación de los aparatos del Estado: lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari llamaron una «máquina de guerra». Ser algo más que una consigna o la certificación autocomplaciente del éxito de la muestra en función de la asistencia masiva a la misma: una superación de los golpes de efecto logrados por una máquina de muerte devuelta a la luz o por la exhibición de una puerta de una celda cubierta

como un palimpsesto por las últimas inscripciones de los condenados a muerte que allí se alojaron. Lejos de imponerse espectacularmente sobre sus visitantes, anestesiando su potencial pensamiento crítico, la exposición, en tanto acto público y, por tanto, político, debería fomentar los interrogantes más que ratificar las propias teorías, el poder de una colección, la maestría de los artistas seleccionados o, lo que es más peligroso, recrearse en el progreso humanitario de una sociedad que, al fin y al cabo, sólo lleva unos escasos veinticinco años sin la pena capital y que aún basa, como el resto del mundo, su funcionamiento legal en la vigilancia y en el castigo. La exposición como «máquina de guerra» sería aquello que sobrepasa la impresión temporal y desata la reflexión más allá en el tiempo y en el espacio, más allá de las fechas y de las instituciones, propiciando el paseo continuo de la crítica, quizás bajo un mismo sol pero, al menos, con la posibilidad de encaminar cada vez mejor nuestros pasos.

Constanza Nieto Yusta

Profesora Ayudante
Departamento de H^a del Arte. UNED

