



# LIDÓ RICO

Secadero de Pensamientos



# LIDÓ RICO

Secadero de Pensamientos

Sala de Exposiciones de la Iglesia de San Esteban

19 de mayo/16 de julio 2006



**Región de Murcia**

Consejería de Educación y Cultura

Murcia Cultural, S.A.

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Ramón Luis Valcárcel Siso  
*Presidente de la Comunidad Autónoma*

Juan Ramón Medina Precioso  
*Consejero de Educación y Cultura*

José Vicente Albaladejo Andreu  
*Secretario General*

José Miguel Noguera Celdrán  
*Director General de Cultura*

## EXPOSICIÓN

### COMISARIOS

María Trinidad Sánchez Dato  
Fernando Castro Flórez

### COORDINACIÓN

Departamento de Artes Visuales  
Murcia Cultural, S.A.

### MONTAJE

Angie Meca (Servicios de Arte)  
Manuel Lidó San Miguel

### SEGUROS

Mapfre

## CATÁLOGO

### TEXTOS

María García Yelo  
Javier Hontoria  
Fernando Castro Flórez  
Pedro Alberto Cruz Sánchez

### TRADUCCIÓN

Nuria Navarro Zaragoza

### DISEÑO

Pedro Manzano

### FOTOGRAFÍAS

Ángel Saura  
Israel Crespo (Páginas: 32, 33, 36, 37, 39, 76, 77, 118 y 119)

### IMPRIME

Industrias Gráficas Libecrom S.A.  
ISBN: 84-934378-7-5  
D.L.: MU-907-2006

## AGRADECIMIENTOS

Galería Fernando Latorre  
Manuel Romero  
José Gómez  
Manuel Lidó San Miguel



EN EL MARCO DE LAS POLÍTICAS CULTURALES impulsadas por el Gobierno Regional, la Sala de Exposiciones de San Esteban se ha convertido, en los últimos años, en una de sus piedras angulares, como lo atestigua la calidad de los nombres que en ella han expuesto y el éxito de público que acompaña cada una de sus exposiciones. La filosofía fundamental de este espacio –rendir la merecida justicia a artistas destacados del panorama regional- constituye un serio compromiso con la realidad cultural más próxima y, en ocasiones, más frágil y desatendida, en un intento de sacar a la luz los principales valores que contiene.

Dentro de esta ardua pero apasionante labor, uno de los nombres que de ningún modo podía faltar es el de José Ramón Lidó Rico, sin duda alguna uno de los artistas con mayor proyección del actual panorama no sólo regional, sino nacional. La impresionante instalación que conforma la presente muestra constituye la prueba evidente de una madurez estética y discursiva, resultado del trabajo convencido, sólido y alejado de la improvisación que ha venido desarrollando el artista yeclano desde finales de los 80. En esta exposición, el privativo lenguaje que ha distinguido el conjunto de su producción adquiere un grado de desarrollo máximo, como lo demuestra la combinación eficaz de expresionismo y escenografía que en ella se consigue, así como el hallazgo de nuevos matices en un discurso siempre abrumador, centrado en el dolor, en el sufrimiento inabarcable del individuo contemporáneo.

Los rostros desencajados, desfigurados por ese grito que nunca se acaba y que desafía, incluso, las normas del decoro defendidas por Lessing en su Laocoonte, se muestran ahora más próximos que nunca al escandaloso hecho de la muerte. Además, en sus últimas obras, Lidó Rico parece querer ofrecernos una información más precisa sobre la procedencia y causa de este inmenso dolor que tortura a sus personajes: la incrustación en sus cabezas de esferas transparentes que dejan ver imágenes, collages que implican, en muchas ocasiones, un viaje hacia el pasado, ponen de manifiesto que es la memoria, el retorno lacerante de los recuerdos, aquello que impide al individuo encontrar ese punto de equilibrio y serenidad que, sin embargo, siempre se demora y se hace desear. La actual es, pues, una inmejorable oportunidad para contemplar, como si de un compendio se tratara, los muchos logros de un vocabulario artístico como el desarrollado por Lidó Rico durante más de veinte años, que, gracias a esta exposición, permitirán ser valorados en su justa y gran medida.

**Ramón Luis Valcárcel Siso**

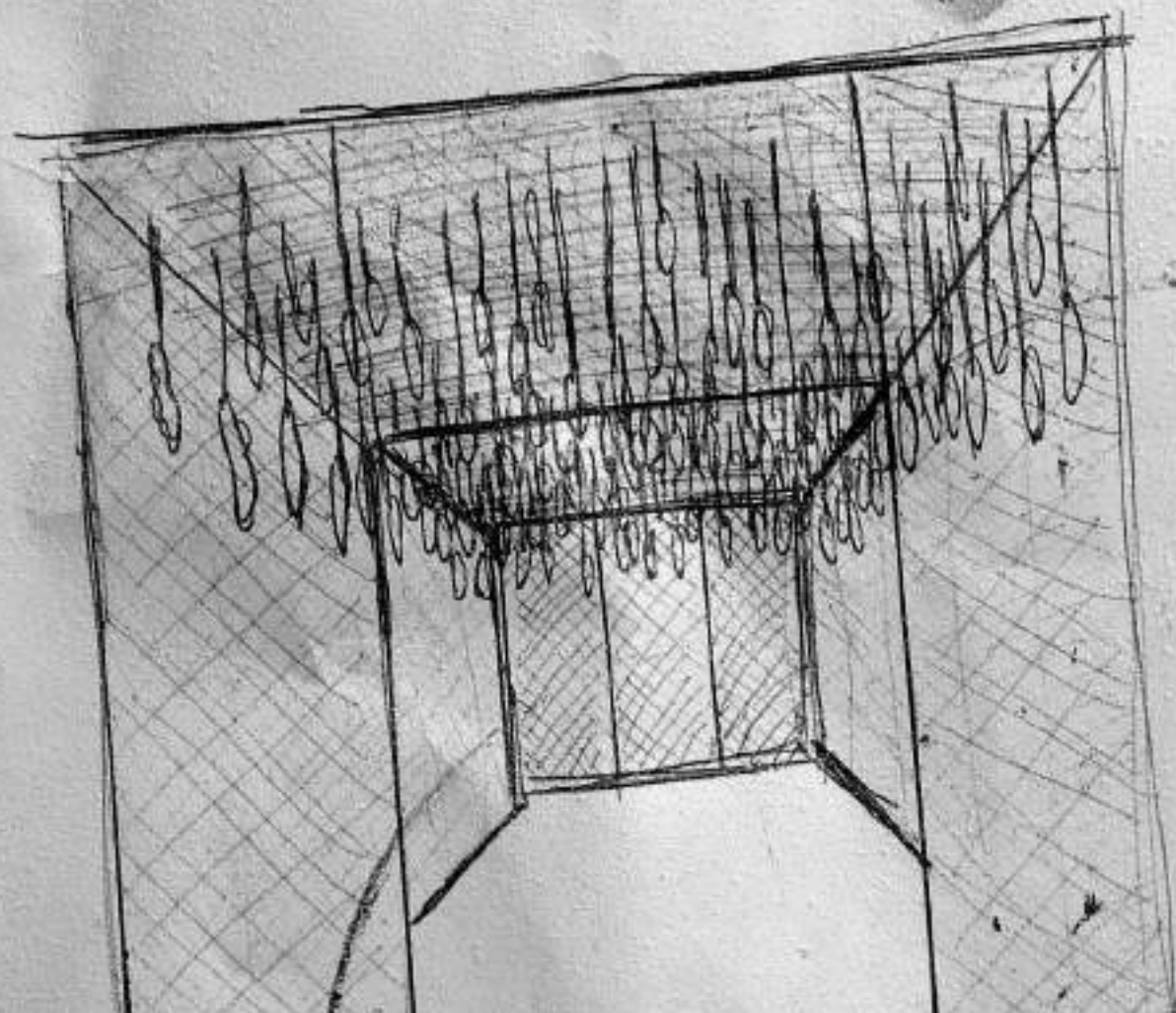
*Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia*







14  
\* Jardens de pousaria 7074



10

INDICE

**LA CÁSCARA DE UN GESTO**

María García Yelo

*Página 10*

**EL GRITO AHOGADO DE LIDÓ RICO**

Javier Hontoria

*Página 26*

**HOMO. [EL DISPUTADO NOMBRE DE ESO QUE LA INQUIETUD MODELÓ]**

*(Una aproximación a la obra de Lidó Rico).*

Fernando Castro Flórez

*Página 46*

**PASAJES DE LA TRANSGRESIÓN**

*(El "Protocolo de Inmersión" de Lidó Rico)*

Pedro A. Cruz Sánchez

*Página 80*

**NOTAS BIOGRÁFICAS**

*Página 130*

**CATÁLOGOS/BIBLIOGRAFÍA**

*Página 136*

**ENGLISH TRASLATION**

*Página 141*

# LA CÁSCARA DE UN GESTO

María García Yelo

¡Qué ardua labor la de interpretar con meras palabras la creación plástica, esa compleja traslación de emociones a objetos! Cuando la obra es, además, un híbrido de varias categorías artísticas, hallar una definición concisa y, al tiempo, profunda, se convierte en un difícil desafío.

Desde que comenzara su andadura creativa, hace más de una década, los dos ejes que han articulado el trabajo de Lidó Rico han sido, por un lado, la utilización de aspectos de la escultura, el relieve, la *performance* y la instalación y, por otro, la exhibición de las sucesivas fases de producción. La experimentación con el cuerpo del artista como instrumento de creación plástica se remonta en Occidente a los *tableaux vivants* del siglo XVII, y esta estela se prolonga hasta el XX en los diversos desarrollos del arte de acción. En cuanto acto efímero, la primera etapa del trabajo de Rico tiene evidentes lazos con las experiencias iniciales de la *performance*; sin embargo, la utilización de la propia anatomía como modelo, la ausencia de público, el uso de materiales sintéticos y la presencia final de un objeto como testimonio de la actividad realizada tienen más vínculos con el arte reciente –por ejemplo, la obra de Matthew Barney o Gilbert & George-, que con los *happenings* y el *body-art* de la pasada centuria –ya sean las provocativas acciones de futuristas y dadaístas o las polémicas convocatorias de Marina Abramovic, Vito Acconci e Yves Klein-. En todo caso, y al margen de ulteriores retóricas, el resultado del impecable método que emplea Rico es escultórico. El artista sumerge distintas partes de su cuerpo en recipientes llenos de escayola líquida que, al solidificar, se convierte en moldes; a continuación, los rellena con resina de poliéster, obteniendo

así unas piezas antropomórficas que, teñidas con pigmentos de vivo cromatismo (luminosos amarillos, grises “fillite”, verdes eléctricos, rojos, blancos...), retoca manualmente para suprimir o acentuar las rugosidades, enfatizando el carácter expresivo del material; por último, aplica una capa de aceite que las dota de un brillante acabado. A estas obras, que reproducen sus gestos más histriónicos, en el instante exacto de *punctum* barthesiano, se suman vaciados de objetos cotidianos habituales en su trabajo –calaveras, teléfonos...-. Adheridas a las paredes, como si emergieran dolorosamente de ellas, las esculturas se proyectan sobre el espacio del espectador –a menudo dispuestas en diagonal (*Reo*, 2004), situadas en las esquinas de la sala (*Comunicados*, 2004) o en vitrinas (*Monocabinas*, 2004)-, y se convierten en impactantes instalaciones (*La estela deliciosa de una mujer con distinción*, 2004; *Un mundo perfecto*, 2004). En los trabajos más recientes, Rico ha introducido formas geométricas, de reminiscencias suprematistas y carácter conceptual, que contrastan con los elementos naturalistas, como en el caso de la serie *Testigos, con identidad, que aseguran haberlo visto en el parque* (2004) o *Flash* (2004). También son nuevas las siluetas laberínticas, los puzzles... inscritos en las superficies de las esculturas (*Diecinueve mil seiscientos*, 2004) y los haces de luz que extienden su radio de acción, temporal y espacialmente (*Revientacajas*, 2004). En cierto modo, el camino elegido se relaciona con las tendencias escultóricas más controvertidas de las últimas décadas, desde el compromiso crítico de Robert Gober, al horripilante expresionismo de Kiki Smith o Marc Quinn y el hiperrealismo de los más ilustres representantes de la generación *sensation*. Junto a tan inquietantes imágenes, piezas como la poética *suite Oníricos* (2004) o el conjunto de esferas (*Atmósferas*, 2003), realizados

con resina, la huella digital del artista y *collage* fotográfico, alivian la vista y el espíritu.

Al observar estas obras, aparece una y otra vez el concepto de "híbrido": una misteriosa conjunción de palabras y formas, pensamientos e imágenes se adueñan de la mente del espectador. Es el vano (y humano) intento de conjugar sentimiento y lenguaje. Quizás por ello, a menudo se ha señalado el carácter narrativo del trabajo de Lidó Rico: ciertamente, cada una de sus esculturas parece contar una pequeña y dramática historia (*Mis cinco pequeños*, 2004)... Pero esto son sólo palabras, e, irremediablemente, pierden en su pugna con la emoción por aprehender tanta intensidad y belleza.































## EL GRITO AHOGADO DE LIDÓ RICO

Javier Hontoria

Hay en la obra de Lidó Rico un buen número de interrogantes que sitúan su trabajo en un plano de incertidumbre, un estado que en la mayoría de los casos deviene sospecha. Hay algo inquietante que nos hace permanecer en vilo en ese choque frontal que propone el artista, porque la frontalidad y esa aparente inmediatez que desprende no son más que trampas en las que el espectador cae indefectiblemente. Su trabajo responde a una interpretación muy particular de lo cotidiano, pero siempre bajo la sombra de intensas sensaciones turbadoras. Asistimos a una progresiva alienación del ser humano que se materializa en formas extraídas del imaginario cotidiano tras las que se esconden signos inequívocos de una presencia dramática. Pero Lidó utiliza el humor y la ironía para construir los espacios intermedios donde todo transcurre. Porque el suyo es un lenguaje sutil lleno de guiños y metáforas en torno al devenir de la existencia.

Gran parte del universo artístico de Lidó Rico está fundamentado en el proceso creativo, en el que reside la esencia y el germen de su intención conceptual. Lidó trabaja con resina de poliéster para construir sus rostros y máscaras. Para ello, se sumerge en el yeso líquido para crear el molde de su propio rostro. Me gusta imaginar al artista conteniendo la respiración para realizar este acto preformativo. Porque aquí hay mucho de performance, de experiencia gestual de notable intensidad. Ya este acto implica un alto grado de tensión y el resultado es la traducción evidente de un marcado esfuerzo físico que desvirtúa facciones e incorpora inquietantes matices. De esta forma, el artista muestra su vinculación con materiales y estrategias tradicionales, porque Lidó revela en su trabajo un cierto grado de nostalgia, empeñado en no olvidar la tradición no sólo en cuanto a la creación artística, sino también en lo que se refiere a nuestra rela-

ción con un entorno en constante transformación, un entorno que propicia un aislamiento cada vez más pronunciado, un hermetismo desolador.

Parte de estas obras últimas que el artista ha expuesto en el Consistorio de León bajo el título *Locutorios* y que ahora presenta en el Palacio de San Esteban alcanzan un considerable nivel dramático. Si en trabajos anteriores las piezas de Lidó se interpretaban como pequeñas protuberancias emergentes, signos que sobresalían sutilmente desde el muro, casi como bajorrelieves, estas piezas nuevas saltan drásticamente al encuentro del espectador en recorridos diagonales y sentidos igualmente quebradizos de marcada tridimensionalidad. Da la impresión que Lidó subvierte a su manera ese canon renacentista de contemplación que destruyeron las vanguardias y al que hacía alusión al principio de este comentario, el de la frontalidad, el que nos fuerza a posicionarnos frente a la obra como si de una ventana albertiana se tratase y a sentirnos amenazados por esos seres fulgurantes que parecen salir despedidos desde el muro. Esa es la trampa de Lidó Rico con la que nos asalta y nos perturba, nos sorprende y nos asusta. El suyo es un recurso escénico de gran solvencia dramática. Recuerdo esa piragua tan reciente, *Explorer 515-516*, escupida violentamente por el muro. Tras esa aparente normalidad del motivo, la banalidad del tema, una piragüista en su esfuerzo tremendo por avanzar velozmente, se esconde una trama atormentada, algo que ya comienza a advertirse en el rostro del personaje.

*Locutorios*. Lugares fríos, lúgubres. Surgidos de manera paralela al fenómeno de la inmigración, los locutorios son espacios desde los que establecer comunicación a buen precio con familiares o amigos en los lugares de origen. Muchos de ellos se han convertido en punto de reunión de las diversas comunidades pero muchos de ellos, al mismo

tiempo, son la opción desesperada, la urgencia por hablar con alguien, la necesidad. Los locutorios pronto se convierten en sinónimo de soledad y adquieren en muchos casos connotaciones violentas en tanto que sitúan al sujeto en una experiencia límite. Lidó Rico incide en la figura del teléfono, directamente ligada al locutorio, describiéndolo como una prolongación indivisible de nuestro propio cuerpo, una prótesis, una articulación más. El artista considera la comunicación, o en este caso su imposibilidad, como uno de los síntomas más evidentes de la alienación humana. Al mismo tiempo hablar por teléfono no es sino una de las experiencias cotidianas más lógicas. En este sentido, el teléfono es una herramienta básica en el vocabulario de Lidó, un arma certera y eficaz.

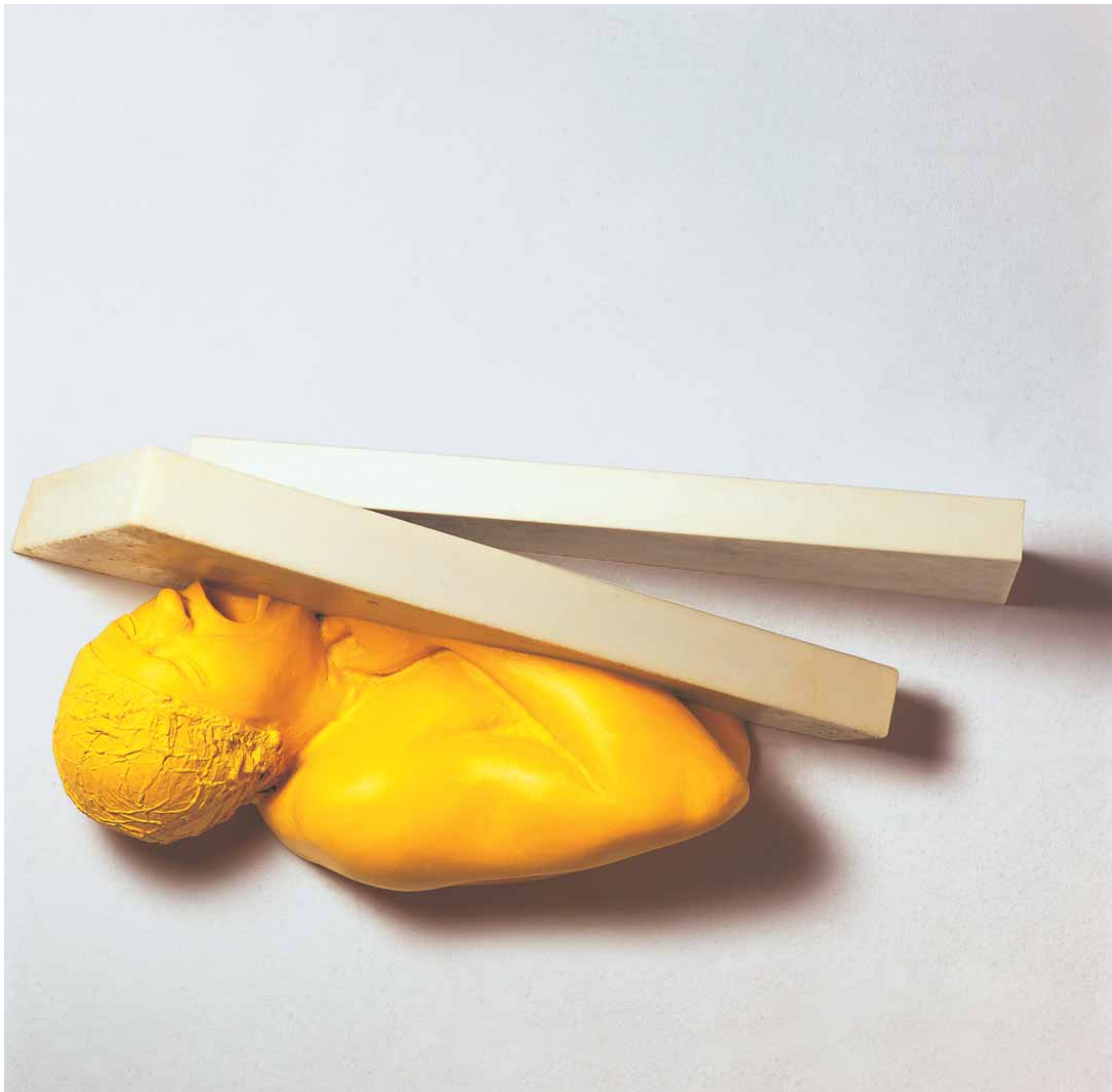
Hay asimismo, en *Locutorios*, en algunas de las piezas de cabinas o vitrinas, una inclinación hacia la uniformidad del colectivo humano, hacia un paisaje objetivo, neutro, un ente ambiguo en el que nada sobresale ni llama excesivamente la atención. Algunas de las obras del artista están compuestas por calaveras, un elemento recurrente en su producción última. Calaveras que implican una interpretación del ser humano desde el prisma de lo siniestro. Una de ellas en concreto, *Mis cinco pequeños*, un conjunto de calaveras encerrado en una vitrina, ante la mirada huidiza y temerosa de la máscara, de las que cinco de ellas destacan por su condición cromática. Lidó Rico plantea una progresiva disolución de la identidad, la pérdida paulatina de la subjetividad ante el terror del individuo. Las calaveras, en una escala ínfima, aparecen serializadas, como seres mudos en su más absoluta irrelevancia, silenciosamente alineadas en clara alusión a la estrategia minimalista primera: la negación de estilo alguno. Una multiplicidad que remite a esa carencia de distinción, a la desaparición de lo individual en pos de la pertenencia a una suerte de masa colectiva informe. En definitiva, observamos el alejamiento del hombre con respecto de sí mismo. Y la

ansiedad que todo ello genera. Porque la soledad puede producir los efectos más insospechados.

De forma paralela a esta progresiva disolución de la subjetividad, se aprecia la relevancia adquirida por ciertas dinámicas objetuales. Muchos de estos objetos, como los teléfonos ya mencionados actúan como una máscara tras la que se esconde el rostro. Del mismo modo, en muchas piezas éste aparece cubierto por un conjunto de formas de orden geométrico que parecen solaparse y amontonarse ocultando al personaje. Es el caso de las piezas de la serie *Testigo protegido* en las que parece comenzar a atisbarse la negación absoluta del sujeto. ¿Es éste el estadio final al que han llegado los personajes del artista?, ¿Es ésta la culminación de este patético y desolador proceso? La sensación dramática de muchos de estos trabajos no esconde nunca la ironía como instrumento básico en la creación de Lidó Rico. La que permite plantear esos juegos de ocultamiento y sorpresa, crear esos espacios donde se gestan, en su invisibilidad, metáforas y tramas poéticas a veces corrosivas pero siempre certeras.

UN MUNDO PERFECTO. 2003 ▶  
Resina de poliéster. 80 x 40 x 36 cm

DIECINUEVE MIL SEISCIENTOS. 2004 ▶▶  
Resina poliéster. 45 x 30 x 24 cm







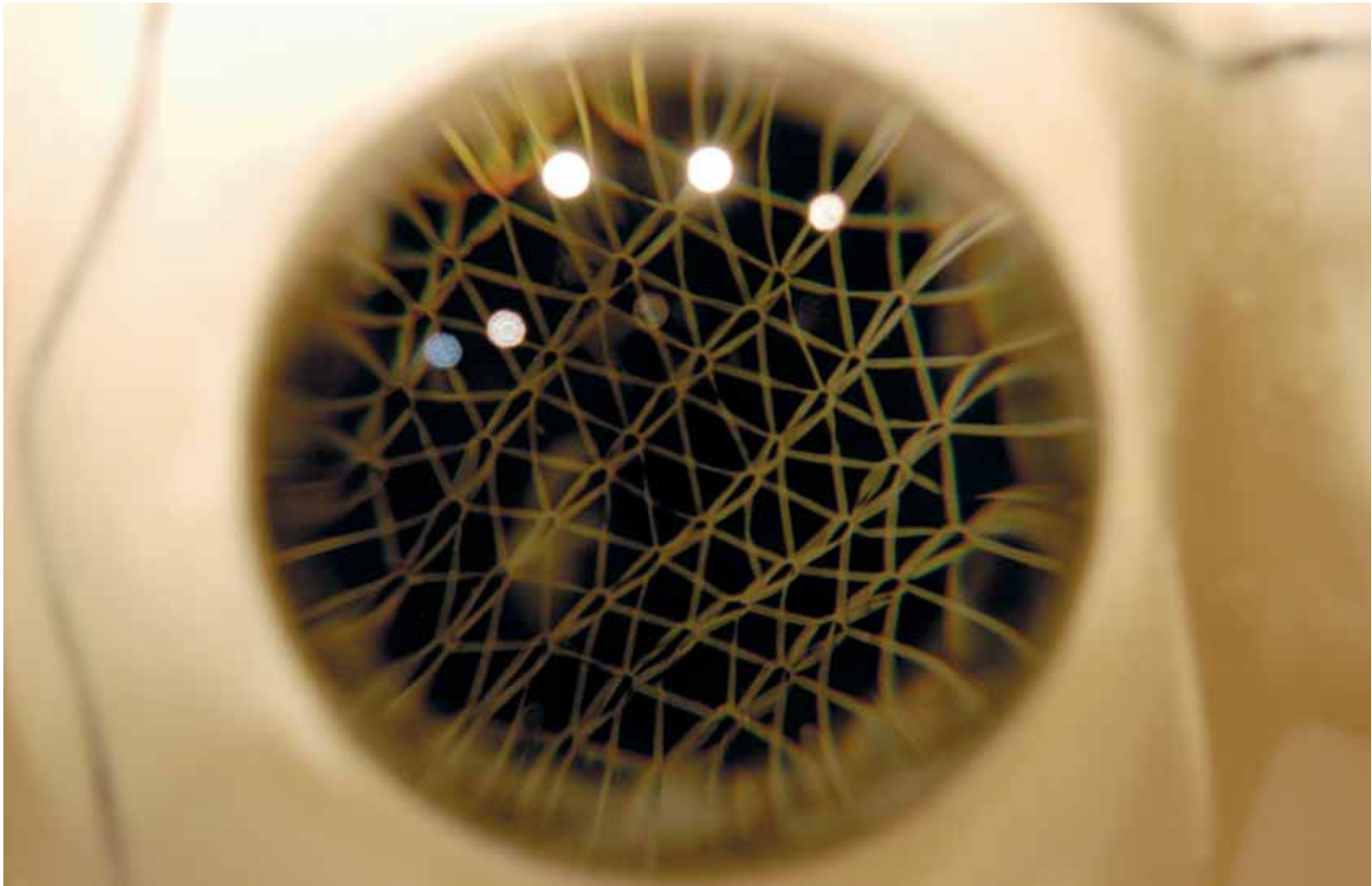




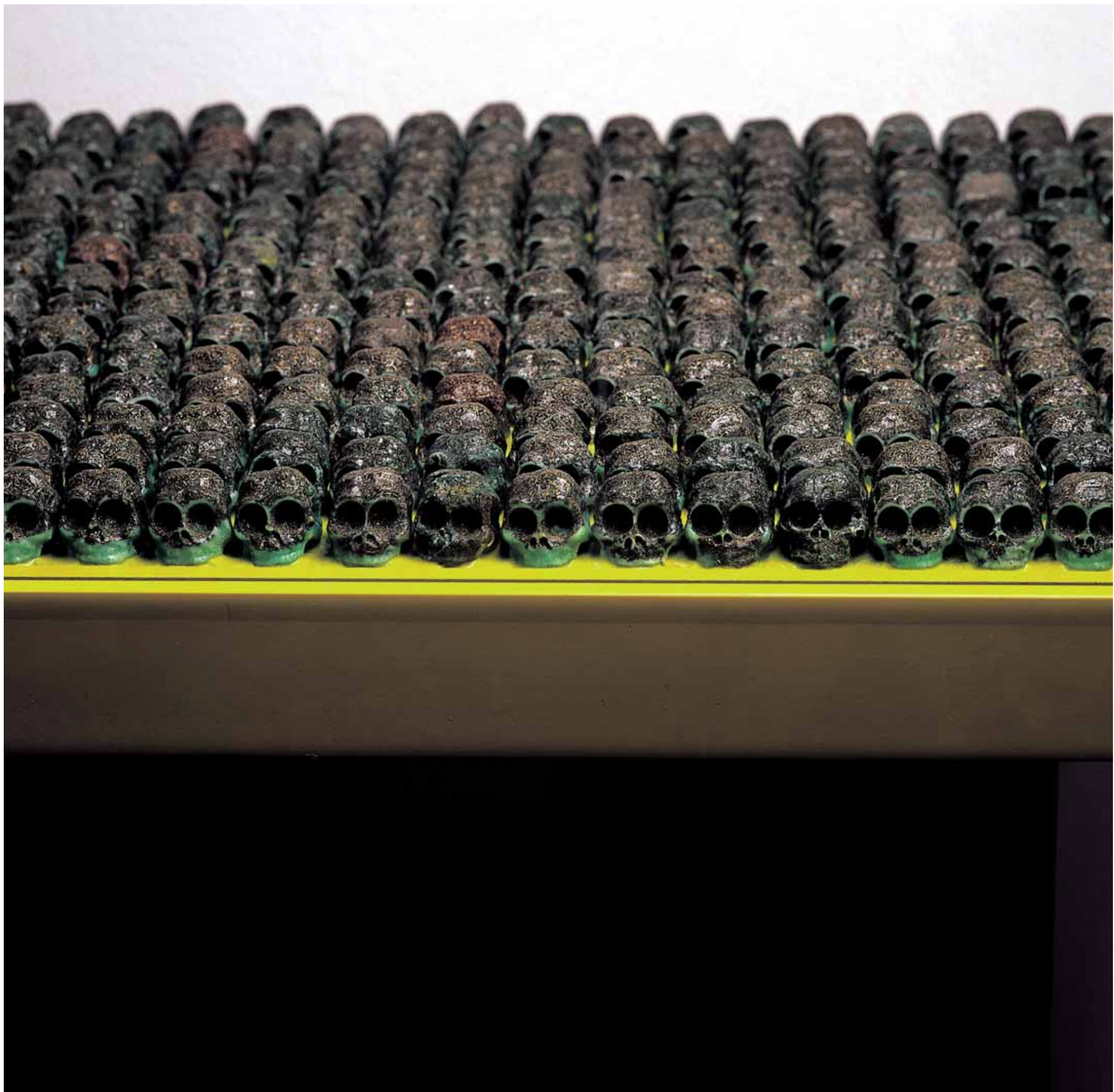


LAS ONDAS PENAS QUE ME DESTROZAN EL CORAZÓN. 2005  
Resina de poliéster, collage y cristal. 245 x 30 x 20cm











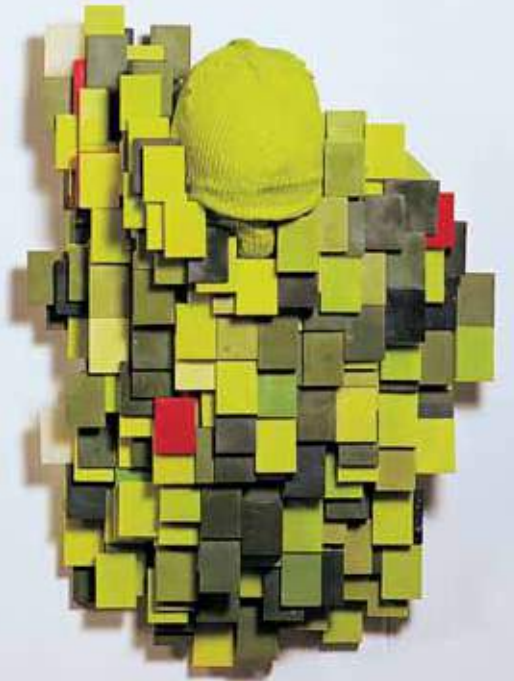


MIS CINCO PEQUEÑOS. 2004  
Resina de poliéster y cristal. 200 x 130 x 80 cm

MONOCABINAS. 2004 >  
Resina de poliéster y cristal. 250 x 180 x 40 cm

TESTIGOS ( CON IDENTIDAD PROTEGIDA ) QUE ASEGURAN HABERLO VISTO EN EL PARQUE. 2004 >>  
Resina de poliéster 250 x 68 x 30 cm







LA ESTELA DELICIOSA DE UNA MUJER CON DISTINCIÓN. 2002  
Resina de poliéster. 40 x 70 x 20cm



FLASH. 2004  
Resina de poliéster 70 x 80 x 28 cm



OTROS TUS. 2004  
Resina de poliéster 45 x 50 x 48 cm

**HOMO. [EL DISPUTADO NOMBRE DE ESO QUE LA INQUIETUD MODELÓ]**  
*(Una aproximación a la obra de Lidó Rico).*

Fernando Castro Flórez



“No conozco –afirma Bataille- nada en este mundo que alguna vez haya parecido *adorable* que no excediera la necesidad de utilizar, que no devastara y no estremeciera al encantar, en una palabra, que no estuviera a punto de no poder ser soportado más”<sup>1</sup>.

“Hay que tener muy claro en la cabeza que es lo que se quiere conseguir antes de comenzar el proceso. Me interesan los límites, el vacío, el filo. Un hombre es todos los hombres, un gesto de dolor es el dolor de todos los hombres”<sup>2</sup>.

Es manifiesta la ambigüedad de las actitudes artísticas contemporáneas, resultando difícil saber si son formas de la resistencia semiótica, poses de franca decadencia revolucionaria o gestos de cinismo en los que la teatralización ha sustituido a cualquier estrategia crítica. Los radicalismos terminan por confesar su *estructura paródica*, la abstracción deriva hacia una ornamentalidad auto-satisfecha y el conceptualismo revela, en muchos casos, una impotencia ideológica mayúscula. Toda religión empieza como *crisis de culto*, como baile fantasmal de una sociedad traumatizada y, acaso, nos encontramos en el umbral en el que *la disolución de las experiencias que fundan comunidad* ha llevado a una *ritualización museográfica* de todo aquello que servía como “escape” (precisamente, el baile, reducido por algunos artistas a algo digno de ser aceptado o introducido en la institución canonizadora e higienizante del coleccionar o, como no, la turbulencia del deseo, los abismos del sexo convertidos en estandartes o consignas, la cotidianeidad abierta a una

---

<sup>1</sup> Georges Bataille: “Carta a René Char sobre las incompatibilidades del escritor” en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001, p. 141.

<sup>2</sup> Lidó Rico en Gontzal Díez: “Querrela en las paredes del Almudí” en *La Verdad*, Murcia, 17 de Septiembre de 1999, p. 54.

sorprendente obscenidad), asumiendo el silencio de la contemplación estética (correspondiente al “se ruega no tocar”) el rango de *oración*: comulgamos con la más estricta estupefacción. En última instancia, el problema de las maquinaciones contemporáneas no es la *amnesia*, dado que tampoco hay nada que sea digno de memoria, sino la *desconexión*. La sociedad del espectáculo ha empujado al arte e incluso a la crítica al terreno del *bricolage*, siendo el material con el que hay que producir la “obra” una amalgama de *souvenirs* que señalan un *patético final* <sup>3</sup>.

Lidó Rico establece, no cabe duda, una línea de resistencia frente a la estética hegemónica de la *transbanalidad*, desplegando toda una *coreografía del cuerpo* en gestos y poses extremas, saliendo del muro como si fuera una prisión, ofreciendo a la mirada del espectador un espectáculo de intensa perturbación. Hay en este creador un manifiesto componente obsesivo, tanto en su radicalización del *autorretrato* cuanto en la pulsión procesual o en la fidelidad a ciertos materiales como las resinas que permiten que, desde el “negativo” de escayola (el lugar en el que se ha producido la *inmersión*), surja *el doble anómalo del sujeto*. “No recuerdo –escribe Lidó Rico- cuándo empecé a utilizar las resinas, siempre transparentes, el milagro va implícito en ellas, si el agua es una elemental forma de vida orgánica, estos materiales me dispensan todo lo necesario para que mi mundo paralelo se alimente”<sup>4</sup>. Un material que a veces parece carne y, en otras, se ase-

---

<sup>3</sup> “Por primera vez, las artes de todas las civilizaciones y todas las épocas pueden ser todas conocidas y admitidas en conjunto. Es una “colección de *souvenirs*” de la historia del arte que, al hacerse posible, implica también *el fin del mundo del arte*. En esta época de museos, cuando ya no existe ninguna comunicación artística, pueden ser igualmente admitidos todos los momentos antiguos del arte, porque ninguno de los cuales padece ya la pérdida de sus condiciones de comunicación particulares en la actual pérdida *general* de las condiciones de comunicación” (Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, Ed. La Marca, Buenos Aires, 1995, fragmento 189).

<sup>4</sup> Lidó Rico: texto en *Lidó Rico. Provisionario*, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2003.

meja al pan<sup>5</sup>, algo que reclama el tacto del otro. Precisamente las manos fueron uno de las primeras *fijaciones simbólicas* de Lidó Rico; por medio de ellas encarnaba un específico cuestionamiento de la pintura<sup>6</sup>, al mismo tiempo que subrayaba que la mano era un motivo fundamental de autorreflexión<sup>7</sup>. Como Elias Canetti señaló, antes de que el hombre primitivo intente darle forma, sus manos y dedos deben comenzar por *representar* (los dedos de ambas manos entrelazados, por ejemplo, convertido en la primera canasta): “Uno se podría imaginar que los objetos, en nuestro sentido de la palabra, objetos a los que corresponde un valor porque los hemos hecho nosotros mismos, existían primero como *signos de las manos*”<sup>8</sup>. La mano es el *extremo del pensamiento*, aquello que comienza a convertirnos en “humanos”. Esa extremidad crucial, amputada, fosilizada, podríamos decir, está dotada de *otros sentidos*<sup>9</sup> en la estética sutil y, simultáneamente, contundente de Lidó Rico. Esas

<sup>5</sup> “Carne y pan, pan y carne, hambre-hombre, no color, color de vida, concepto que hipnotiza, se impone, resuena y ensordece hasta la locura. Somos blandos” (Lidó Rico: texto en *Lidó Rico. Provisionario*, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2003).

<sup>6</sup> “Y las manos cerradas de Lidó Rico se traducen en signos que el artista nos ofrece sobre su trabajo. Su renuncia al gesto de pintar lo expresa inconscientemente mediante una separación de los dedos que ya no se ven unidos por la mano, sino que viven todos dentro de una presencia autónoma, obsesiva” (Christine Fontaine: “Lidó Rico: “¡Como los dedos de la mano!” en *Lidó Rico*, Sala de Exposiciones del Club Diario Levante, Valencia, 1992). José Martínez Calvo advirtió ya esa urgencia por liberarse de la pintura en las obras de comienzos de los años noventa: “Irreverente en la técnica y un tanto iconoclasta, Lidó Rico no duda a la hora de liberar a su cuadros de la esclavitud impuesta por las dos dimensiones tradicionales, al tiempo que elimina de ellos el clásico soporte o cualquiera de los elementos que caracterizan desde siempre a la pintura” (José Martínez Calvo: texto en *Lidó Rico*, Galería Rita García, Valencia, 1991).

<sup>7</sup> “El motivo de la mano supone, igualmente, para mí una especie de castigo, de autorreflexión, ya que cada vez que represento este motivo parto de un molde original y no de una máquina de producir en serie. Cada mano tiene una posición entre las miles que puede haber, y estas posiciones responden a un momento creativo concreto, es decir, a un instante diferente de toma de conciencia” (Lidó Rico en Pedro A. Cruz Sánchez: “Diálogos con el arte murciano. Lidó Rico: “Todo aquello que no me sirve para crear, no existe” en *Diario 16*, Murcia, 6 de octubre de 1997, p. 29).

<sup>8</sup> Elias Canetti: *Masa y poder*, vol. 1, Ed. Alianza, Madrid, 1983, p. 213.

manos que tienen algo de exvotos son signos que aluden a la presencia humana, gestos que reclaman o marcan nuestra impotencia<sup>10</sup>.

Esas manos son, en realidad, el comienzo de la honda meditación plástica que Lidó Rico va a desarrollar sobre el *autorretrato*. Una autorreferencia que se tiene que calificar de *auténtica*<sup>11</sup>, lo que emerge desde los higiénicos límites del Arte son las huellas de *ese hombre*. Javier Hernando Carrasco ha señalado que el autorretrato, universalizante y sufriente, es, en la obra de este artista, el soporte metafórico de la fragmentación interior<sup>12</sup>.

Esos autorretratos que viven inmersos en dramáticos soliloquios nos pueden llevar hasta el fondo funerario de la “representación del yo”, a esa finitud que, paradójicamente, permanece ante nuestros ojos como algo *definitivo*. “La ausencia es asumida como ocasión del

<sup>9</sup> “Si entrelazamos la visión de una mano con otras conferimos a cada imagen, a cada concepto, un carácter de mano, recuerdo lacerado y persistente casi de fetiche, podríamos pensar que nos encontramos ante amputaciones físicas y psíquicas del artista. Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* ya nos advierte que en las amputaciones “el miembro fantasma a menudo conserva la posición que el brazo ocupaba en el momento de la herida: un herido de guerra siente aún en su brazo fantasma la metralla que laceró su brazo real” (Mara Mirá: “El jardín de Lidó” en *La Opinión*, Murcia, 12 de Abril de 1996, p. 18).

<sup>10</sup> “[...] son gestos para la incomunicación, la ineficacia o el desatino” (José Ramón Danvila: “Mano tras mano. Lidó Rico expone su obra en el Espacio Mínimo de Murcia” en *El Mundo*, Madrid, 12 de Abril de 1996).

<sup>11</sup> “[...] todo son autorretratos. Mi trabajo es una continua autorreferencia a mi forma biológica. [...] Los gestos que descubres en mis obras son auténticos. Esa sensación de pánico, el miedo que queda reflejado, son mis propios miedos” (Lidó Rico en Mara Mira: “Mi obra es una continua autorreferencia” en *La Opinión*, Murcia, 4 de Septiembre de 1998, p. 9).

<sup>12</sup> “Ese individuo universal, ese arquetipo humano de tardopostmodernidad a quien el artista representa mediante esos despojos corporales, parece querer escapar de la reclusión a que se halla sometido tras la masa mural. Sus esfuerzos titánicos por lograrlo enfatizan aún más su sufrimiento” (Javier Hernando: “Terribilitá. Lidó Rico “Vertidos” en Tráfico de Arte” en *El Mundo/La Crónica de León*, 6 de Febrero de 2001, p. 64).

acto de figurar, como razón del retrato. La escenografía que da cuerpo a su invención es un dispositivo sentimental: la imagen es la retención del ausente, de aquel que va a marcharse “al extranjero”<sup>13</sup>. El rostro es lo inapresable de todo retrato, es una *epifanía* que no se puede nunca englobar. Variación y pequeña diferencia remiten a una *repetición de desfondamiento*, en la que se puede encontrar una potencia de simulación, esto es, junto a la eficacia del desplazamiento, el desfallecimiento de la apariencia en el disfraz<sup>14</sup>. Puede suceder que el rostro no sea más que el telón de una escena que no se manifiesta más que en entreactos, algo sometido a permanente metamorfosis, pero deshacer el rostro no es nada sencillo<sup>15</sup>, Deleuze nos recuerda que se puede caer en la locura. No es azaroso que el esquizofrénico pierda, al mismo tiempo, el sentido del rostro, del suyo propio y del de los demás, el sentido del paisaje, el del lenguaje y sus significados dominantes. “Deshacer el rostro -se afirma en *Mil mesetas-* es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad”<sup>16</sup>. Sabemos también que la fantasía gobierna la realidad y que nunca se puede llevar una máscara sin pagar por ello en carne. El Otro puede tener las características de un abismo, de la misma forma que el orden simbólico se encuentra ocultado por la presencia fascinante del objeto fantasmático. “Lo experimentamos cada vez que miramos a los ojos de otra persona y sentimos la profundidad de su mirada”<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Jean-Cristophe Bailly: *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 106.

<sup>14</sup> Cfr. Gilles Deleuze. *Diferencia y repetición*, Ed. Jucar, Madrid, 1988, pp. 460-461.

<sup>15</sup> Lidó Rico habla de una de sus figuras sin rostro, con todo lo que tiene de *irritante*: “un sujeto sin rostro, un sujeto que se arrancó su propia faz y que ahora modela, la transforma con sus propias manos” (Lidó Rico: texto en *Lidó Rico. Provisionario*, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2003).

<sup>16</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, p. 191.

<sup>17</sup> Slavoj Zizek: “La sublimación y la caída del objeto” en *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1994, p. 145.

Conviene tener presente que cuando el sujeto se aproxima demasiado a la fantasía se produce el (auto)borramiento. Queda el arte como *aphánisis*<sup>18</sup>. La mirada de la Gorgona une, definitivamente, al sueño y a la muerte<sup>19</sup>. En *Explorer 215-516* (2004) vemos como un sufriente remero lleva la canoa llena de calaveras, un Caronte singular que materializa “la desasosegante inquietud del artista”<sup>20</sup>. La inquietud es, tal y como Heidegger meditara, un modo de la autocomprensión existencial, pero, míticamente, es también la huella del cuerpo, la imagen que, cruzando hacia el reino de la muerte, quiere permanecer viva<sup>21</sup>. Lidó Rico se inscribe, más que modela, *en la angustia*, su imaginario obsesivo atrapa,

<sup>18</sup> “Hay una brecha que separará eternamente el núcleo fantasmático del ser del sujeto de las formas más “superficiales” de sus identificaciones simbólicas y/o imaginarias –no me es nunca posible el asumir totalmente (en el sentido de integración simbólica) el núcleo fantasmático de mi ser: cuando me le acerco demasiado, lo que ocurre es la *aphánisis* del sujeto: el sujeto pierde su consistencia simbólica, se desintegra. Y, quizás, la actualización forzada en la sociedad real misma del núcleo fantasmático de mi ser es la peor y más humillante forma de violencia, una violencia que mina la base misma de mi identidad (mi “imagen de mí mismo”)” (Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 197).

<sup>19</sup> “La imagen del sueño se eleva, pues, durante el sueño. Es la hipnosis de Hipnos. Y si el sueño intermitente produce un sueño, ¿qué “gran sueño” no producirá el sueño eterno de la muerte? ¿Qué imagen grandiosa no residirá en la tumba? El fragmento 3 de Alcman es aún más preciso a propósito de la similitud de los efectos de estas tres potencias tan difícilmente discernibles: “Mediante el deseo (*póthos*) que quiebra los miembros (*lysímélés*) la mujer posee una mirada que derrite aún más (*takerós*) que Hipnos y Tánatos”. Esa mirada erótica, hipnotizadora y “tanática” es la mirada gorgónea” (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, p. 77).

<sup>20</sup> Manuel Romero: “Lidó Rico: la inmersión hechizante” en *XXIII Bienal de Alejandría*, Pabellón Español. Ed. Dirección General de Relaciones Culturales, MAE. Madrid, 2005.

<sup>21</sup> “La fábula [de Higinio, incorporada por Heidegger a *Ser y tiempo*] convierte a la inquietud en figura alegórica y cuenta que, cruzando ella en cierta ocasión un río, distinguió un barro arcilloso y tomó un trozo de él para darle forma. Mientras reflexiona qué es eso que ha modelado, llega Júpiter. La inquietud le pide que infunda espíritu a su imagen de arcilla y Júpiter así lo hace enseñada. Ella quiera también darle su propio nombre a su obra; pero eso lo prohíbe Júpiter, que insiste en que el nombre que le sea dado sea el suyo. Mientras ambos discuten, se alza Tellus, la tierra, y reclama que sea nombrada con su nombre pues para eso había ella dado un trozo de su cuerpo. Se decide tomar a

catárticamente, a la mirada<sup>22</sup>. “En la pulsión escópica, el sujeto –advier- te Lacan- encuentra el mundo como espectáculo que lo posee. Él es allí la víctima de un señuelo, por lo cual eso que sale de él y lo enfrenta no es el verdadero *a*, sino su complemento, la imagen especular *i* (*a*). Esto es lo que parece haber caído de él. El espectáculo captura al sujeto, quien se alegra, se regocija. [...] La prueba es lo que ocurre en el fenómeno de lo *unheimlich*. Cada vez que, repentinamente, por algún accidente fomentado por el Otro, su imagen en el Otro parece al sujeto privada de su mirada, se deshace toda la trama de la cadena de la que el sujeto es cautivo en la pulsión escópica, y es el retorno a la angustia más basal”<sup>23</sup>. Ciertamente Lidó Rico se sirve de su cuerpo para expresar estados de dolor, “de angustia, que además no se refieren a sí mismo, sino a un sujeto genérico: el hombre de nuestros días”<sup>24</sup>.

Las obras de Lidó Rico tienen un carácter *turbador*, fascinan y repelen<sup>25</sup> simultáneamente, una experiencia *ambivalente* como sucedía con los cadáveres arrojados en la muralla norte de Atenas, narrados por

Saturno como árbitro, y éste emite equitativamente su dictamen: “Tú, Júpiter, debes recuperar el espíritu tras la muerte, puesto que tú has infundido el espíritu; tú, Tellus, puesto que has provisto el cuerpo, debes acoger de nuevo el cuerpo; la inquietud, sin embargo, dado que ella fue la primera a la que se le ocurrió esta imagen, debe poseerla en tanto viva. Pero en lo que atañe a la actual discusión acerca del nombre, debe llamarse *homo*, pues de *humus* fue hecho” (Hans Blumenberg: *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*, Ed. Península, Barcelona, 1992, pp. 165-166). Podríamos tomar esta *fábula* como una síntesis de toda la obra de Lidó Rico, con su obsesión por la materialización del *hombre*, con esa huella que nos interroga y, por supuesto, con la intensa meditación sobre la finitud.

<sup>22</sup> “Hay piezas desconcertantes que pueden llegar a obsesionar. La agresividad, el desasosiego y la angustia se trasladan inapreciablemente hasta el espectador: al llegar a este estado siente realmente la fuerza de sus esculturas. Los visitantes navegan en el laberinto de la exposición hipnotizados por los cantos de sirena. La atracción de la obra de Lidó Rico arrastra a los nuevos Ulises hacia las rocas de la perturbación” (David Alpañez: “La perturbación como metáfora” en *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 23).

<sup>23</sup> Jacques Lacan: *De los Nombres del Padre*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 81.

<sup>24</sup> Javier Hernando Carrasco: “Agonía interior” en *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 25.

Platón, que llevan al sujeto a una transgresión del tabú primitivo de ver a los muertos, hasta esa figura central de la alegoría que es la *personificación*<sup>26</sup>. Toda la gesticulación dolorosa del rostro<sup>27</sup> es el resultado de la radical determinación que Lidó Rico tiene de *sumergirse para conseguir el autorretrato*<sup>28</sup>. El artista encuentra, literalmente, su huella, aunque luego convierta eso que surge del hueco en una máscara de la que querría desprenderse. “Pero también –escribe Nietzsche en unas meditaciones sobre Heráclito- los hombres de corazón sensible evitan una máscara semejante, como fundida en bronce”. A lo mejor lo único que nos queda es, más que el parloteo, *musitar* lo esencial, dibujar y borrar lo

<sup>25</sup> “Los últimos trabajos de Lidó Rico son una búsqueda en los resortes de lo turbador, de aquello que atrae y repele, que imana y espanta” (Gonzal Díez: “Los resortes de la luz y de lo turbador” en *La Verdad*, Murcia, 17 de Octubre de 1997).

<sup>26</sup> “Cuando a un ser humano le acomete una idea o deseo tabuado y no puede evitar esa criatura de su imaginación, “la consecuencia inmediata [apunta Freud] será, con toda seguridad, una parálisis parcial de su voluntad y la incapacidad de tomar una decisión sobre ninguna de aquellas acciones en las que el amor debe proporcionar la fuerza motriz”. En ningún sitio resulta más evidente esa parálisis que en el relato de una emoción ambivalente de Platón, centrada en el “tabú de los muertos”, la prohibición primitiva de ver a los muertos: “La historia [leemos en *La República* de Platón] cuenta que Leoncio, hijo de Aglaion, viniendo un día desde el Pireo, observó varios cuerpos tendidos sobre el suelo en la parte exterior de la muralla norte, en el lugar de las ejecuciones. Sintió el deseo de verlos, al tiempo que pavor y repugnancia hacia ellos. Durante un rato dudó y se cubrió los ojos, pero al fin le venció el deseo y abriéndolos corrió hacia los cadáveres, diciendo: “Mirad, desgraciados, hartaros de esta hermosa vista”. En el momento en que se rompe el estado de parálisis tiene lugar un desdoblamiento de la conciencia. Leoncio separa las acciones de su cuerpo de las de su auténtico yo, desplaza la culpabilidad del acto sobre ellos y para llevarlo a cabo emplea una figura central de la alegoría, la personificación” (Angus Fletcher: *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Ed. Akal, Madrid, 2002, p. 220).

<sup>27</sup> “Los gestos distorsionados de los rostros de las figuras de Lidó Rico nos sumergen en el dolor del hombre contemporáneo; el dolor físico como soporte del dolor espiritual, la deformación facial como signo espontáneo de los impulsos interiores incontrolados” (Javier Hernando Carrasco: “Agonía interior” en *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 27).

<sup>28</sup> “Recuerdo los primeros sumergidos del “provisionario”, el espantoso calor del estudio hacía que encontrara en los baños de escayola una especie de bálsamo frente a un ambiente tan sofocante” (Lidó Rico: texto en *Lidó Rico. Provisionario*, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2003).

deseado<sup>29</sup>. El enigma oscuro que se intenta desvelar tiene que ver con lo que llamaríamos el “enmascaramiento del erotismo”. Bataille considera que la dialéctica de trasgresión y prohibición es la condición y aún la esencia del erotismo. Campo de violencia, lo que acontece en el erotismo es la disolución, la destrucción del ser cerrado que es un estado normal en un participante en el juego. Una de las formas de violencia extrema es la desnudez, que asume sin miedo Lidó Rico, que es un paradójico estado de comunicación o mejor un desgarramiento del ser, una ceremonia patética en la que se produce el paso de la humanidad a la animalidad<sup>30</sup>. Ante la desnudez, Bataille experimenta un sentimiento sagrado en el que se mezclan fascinación y espanto, en él surge la equivalencia con el acto de matar: el sacrificio (horror vertiginoso y ebriedad)<sup>31</sup>. La pasión nos compromete con el sufrimiento, siendo, en última instancia, búsqueda de lo imposible. Lo que designa la pasión es una halo de muerte, por éste se manifiesta la continuidad de los seres: “Las imágenes que excitan o provocan el espasmo final suelen ser turbias, equívocas: si entrevén el horror o la muerte, acostumbran a hacer-

<sup>29</sup> “[...] el nombre mismo de “misterio” (de *mu*, que indica un estar con la boca cerrada, un musitar), es decir, el silencio, no ha sido explicado suficientemente hasta ahora. Si es cierto que en su forma original el centro de la experiencia mística no era un *saber* sino un *padecer* [...] y si ese *pathema* estaba en esencia excluido del lenguaje, era un no-poder-decir, un musitar con la boca cerrada, entonces esa experiencia era bastante cercana a una experiencia de la infancia del hombre” (Giorgio Agamben: *Infancia e historia*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003, p. 89).

<sup>30</sup> “La acción decisiva es ponerse desnudos. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela la busca de una continuidad posible del ser más allá de un replegamiento sobre sí. La obscenidad significa el trastorno que desarregla un estado de los cuerpos conforme a la posesión de sí, a la posesión de la individualidad duradera y afirmada2 (Georges Bataille: *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1985, p. 31. Cfr. Mario Perniola: “Entre vestido y desnudo” en *Fragments para una historia del cuerpo humano*, Parte segunda, Ed. Taurus, Madrid, 1991, pp. 245-246).

<sup>31</sup> Cfr. Georges Bataille: *Las lágrimas de Eros*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1997, p. 244.

lo subrepticamente”<sup>32</sup>. El terreno del erotismo está abocado a la astucia, la muerte queda desviada sobre el otro.

En última instancia, *el deseo es el miedo*. Aunque lo que querríamos es, ciertamente, *vivir de maravilla*<sup>33</sup>. Lo que nos atrapa es lo real que, además, escapa a toda simbolización, es del orden de lo inefable<sup>34</sup>. Las obras de Lidó Rico se resisten a la “verbalización”, desde su exceso gestual, por medio de esos rostros que en su diferencia son siempre *el mismo*, accedemos a una dimensión inhóspita. Tenemos que recordar que, para Freud, el ejemplo “más fuerte” de la experiencia de lo *unheimlich* es la *(re)aparición (Spuk)* del

<sup>32</sup> Georges Bataille: *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1985, p. 370. Hay que recordar, también, el carácter radicalmente ambiguo, en la teoría lacaniana, de lo horrible con respecto a la imagen de la fantasía: “el Horror no es simple y llanamente lo Real intolerable encubierto por la pantalla de la fantasía –el modo en el que enfoca nuestra atención, imponiéndose como lo desconocido, y por ese mismo motivo aún más central para el punto de referencia. Lo Horrible puede, en sí mismo, funcionar como una pantalla, como aquello cuyos fascinantes efectos ocultan algo “más horrible que el horror mismo”, el vacío primordial o el antagonismo” (Slavoj Žizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 16).

<sup>33</sup> “Tal vez en este contexto resuena con otro alcance la necesidad de *vivir de maravilla*, en lugar de *vivir de miedo*. No es difícil reconocer que habitualmente nos desenvolvemos en un ámbito en el que nuestra vida es del miedo. Él labra nuestra existencia cotidiana tejiéndola de mediocridad, de una mediocridad que puede adoptar la forma de una aparente placidez. El terrible retorno de lo irrepitable de nuestra existencia la sostiene en la maravilla de vivir. Pero el terror de vivir es, a la par, gozo y dicha de hacerlo. No es ya el simple miedo a los sucesos de la vida cotidiana, es el sencillo terror, la maravilla del existir. De ahí que la culminación de la modernidad sea con Hegel el cumplimiento de otra forma de silencio de la maravilla. Y, a la par, con él, el grito de la necesidad de su libertad” (Ángel Gabilondo: *Mortal de necesidad. La filosofía, la salud y la muerte*, Ed. Abada, Madrid, 2003, pp. 160-161).

<sup>34</sup> “El *taedium* de los romanos se prolongó hasta el siglo I. La *acedia* de los cristianos apareció en el siglo III. Reapareció bajo la forma de melancolía en el siglo XV. Regresó en el siglo XIX con el nombre de *spleen*. Y regresó en el siglo XX con el nombre de depresión. No son más que palabras. Un secreto más doloroso habita en ellas. Del orden de lo inefable. Lo inefable es lo “real”. Lo real no es otra cosa que el nombre de lo más detumesciente en lo profundo de la detumescencia. A decir verdad, no hay más lenguaje que el lenguaje. Y todo lo que no es lenguaje es real” (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, pp. 171-172).

muerto<sup>35</sup>. En las inmersiones de Lidó Rico lo que aparece es el toque violento de la corporalidad<sup>36</sup>; es evidente que este artista *necesita de la huella corporal*, tiene que sumergirse, quiere mezclarse con sus materias<sup>37</sup>. Derrida advierte que lo que él llama “cuerpo” no es una presencia: “El cuerpo es, como decirlo, una experiencia en el sentido de la palabra más móvil (*voyageur*). Es una experiencia de contexto, de disociación, de dislocaciones”<sup>38</sup>. Como señaló Michaux, el artista es que se resiste a la pulsión de no dejar rastros, dejando los materiales en una situación territorial semejante a la escena de un crimen<sup>39</sup>; el rastro es lo que señala y no se borra, lo que nunca está presente de una forma definitiva. En una época en la que hemos asumido, acaso con demasiada

<sup>35</sup> Derrida ha realizado unas consideraciones extraordinarias a propósito de esa (re)aparición que tiene que ver mucho con la *cabeza*. *Spuk* tiene que ver con la inquietante extrañeza, es esa repetición que, propiamente, nos aterriza: “Acoger, decíamos pues, pero al mismo tiempo que aprehende, en la angustia y el deseo de excluir al extraño, invitarlo sin aceptarle, doméstica hospitalidad que acoge sin acoger al extraño, sino a un extraño que se encuentra dentro (*das Heimliche-Unheimliche*), más íntimo a sí que uno mismo, la proximidad absoluta de un extraño cuyo poder es singular y anónimo (*es spuk*), un poder innombrable y neutro, es decir, indecible, ni activo ni pasivo, una no-identidad que ocupa invisiblemente y *sin hacer nada* lugares que, finalmente, no son ni los nuestros ni los suyos” (Jacques Derrida: *Espectros de Marx*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 192).

<sup>36</sup> “He de confesarles en cualquier caso, que me ha chocado y mucho el giro antropomórfico y violento que Lidó Rico configura en su obra más reciente. Muerte, éxtasis, culpabilidad, autolesión e incluso descomposición y laceración, empapan con quirúrgica frialdad la densa conjunción de metáforas, que activa el espacio expositivo” (Gloria Moure: texto en *Lidó Rico. Los duchadores*, Palacio Almuñé, Murcia, 1999).

<sup>37</sup> “Mi viaje necesita de una gran cantidad de protocolos, la mayoría se sufren físicamente hasta cotas imprudentes para el propio cuerpo, pero ese recorrido es por el momento el único que me cautiva, no se trata solamente de sumergir y naufragar, de confinar mi cuerpo en distintas sustancias, sino de mezclar naturalezas, la huella que produce la piel al contacto con la materia desencadena una serie de involuntarias reacciones que por su absurdo me resultan indispensables” (Lidó Rico: texto en *Lidó Rico. Explorer*, 515-516, Galería Fernando Latorre, Madrid, 2004).

<sup>38</sup> Jacques Derrida: “Dispersión de voces” en *No escribo nunca sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 159.

<sup>39</sup> Cfr. Ralf Rugoff: “More than Meets the Eye” en *Scene of the Crime*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1997, p. 62.

tranquilidad, lo que Derrida llama *destinerrancia*, frente a la ideología de la virtualización del “mundo”, aparecen numerosas situaciones veladas, rastros de lo diferente, indicaciones que nos empujan a una deriva creadora: “dejamos por todas partes huellas –virus, lapsus, gérmenes, catástrofes–, signos de la imperfección que son como la firma del hombre en el corazón del mundo artificial”<sup>40</sup>. El arte puede ser no sólo una obsesión, sino también un proceso *vírico*, como esas figuras que se multiplican en Lidó Rico, algo que desarticula la comunicación pretendidamente “normal”<sup>41</sup>. Aquel sujeto barrado del que hablara Lacan<sup>42</sup> nos acerca al deseo que puede abrirse a partir de la indeterminación, de la indecibilidad o incluso de la *destinerrancia*. “Por consiguiente –escribe Derrida–, creo que, lo mismo que la muerte, la indecibilidad, lo que denomino también la “destinerrancia”, la posibilidad que tiene un gesto de no llegar nunca a su destino, es la condición del movimiento del deseo que, de otro modo, moriría de antemano”<sup>43</sup>. El deseo es una mezcla de disfrute e insatisfacción que no puede ser resuelto en la forma de una “ausencia esencial”; acaso el abandono del *sufrimiento diferente* tenga que ver con la renuncia que hacemos de nosotros mismos y, por supuesto, con la dificultad de establecer el encuentro con el otro. Lyotard habló de la fórmula postmoderna, en un imaginario conflictivo, como un dejar la respuesta en suspenso, sin excluir que haya algo de

<sup>40</sup> Jean Baudrillard: “La escritura automática del mundo” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 85.

<sup>41</sup> “En parte el virus es un parásito que destruye, que introduce desorden dentro de la comunicación. Incluso desde el punto de vista biológico, esto es lo que sucede con un virus; hace descarrilar un mecanismo de tipo comunicativo, su codificación y decodificación” (Jacques Derrida: “Dispersión de voces” en *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 153).

<sup>42</sup> “El “sujeto barrado” lacaniano no está “vacío” en el sentido de alguna “experiencia de vacío” psicológico-existencial, sino en el sentido de una dimensión de negatividad autorreferencial que elude a priori el dominio de lo *vécu* de la experiencia vivida” (Slavoj Žizek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 276).

<sup>43</sup> Jacques Derrida: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 42.

Otro, “algo de falta y algo de deseo”<sup>44</sup>. Lidó Rico sufre y, como en todo su imaginario paradójico, goza con su *construcción del cuerpo*, su proceso tiene algo de performance o desplazamiento de aquel actuar real sobre el lienzo del *action painting*<sup>45</sup>. Lo que tenemos no es el resto, ni el proceso es algo inesencial, antes al contrario, la inmersión y el cuerpo escultórico final, el acto de meterse en la materia y la figura que sale del muro *son, en todos los sentidos, la misma Obra*<sup>46</sup>.

Hay en la obra de Lidó Rico una suerte de transfiguración iniciática por medio de la zambullida *en el cuerpo*<sup>47</sup>. Ese *torbellino humano* de cuerpos gesticulantes<sup>48</sup> está magistralmente dispuesto en el espacio expositivo para avivar el impulso voyeurístico. Este artista da, en cierto sentido,

<sup>44</sup> Jean-Francois Lyotard: “El imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura” en *Pensar-Componer/Construir-Habitar*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1994, p. 38.

<sup>45</sup> “Al igual que en el *Action Painting*, donde el gesto de pintar se considera parte integrante y fundamental de la obra, la inmersión de Lidó Rico en escayola es una pieza artística por ser un acto cargado de esfuerzo, expresividad y emoción” (David Alpañez: “La perturbación como metáfora” en *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 19).

<sup>46</sup> “El proceso de concepción y ejecución de las piezas no es para Lidó Rico una fase que antecede a la pieza final sino que en su trabajo ambos momentos se identifican” (Roberto Castrillo Soto: “Fragmentos de la experiencia” en *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 16). “Todo el proceso de génesis de la obra de Lidó Rico está dominado por lo que cabría denominar como *protocolo de inmersión*, esto es, el resultado de una serie de hábitos que se han ido codificando con el transcurso del tiempo, y que se van sucediendo del siguiente modo: la cuidada preparación de la escayola hasta alcanzar el grado de espesor deseado; la puesta en práctica de un conjunto de medidas de seguridad que –cuando se trata de hundir la cabeza en la materia– pasan tanto por la obstrucción de las fosas nasales y los oídos a fin de que la escayola no pueda penetrar en ellos, como por la cubrición del cabello con un gorro de ducha; y, por último, el propio acto de la inmersión, realizado de tal modo que, en el contacto del cuerpo con la materia, se cuida siempre en dejar parte de la boca “emergida”, para garantizar la respiración del artista durante este complejo y, en ocasiones, arriesgado proceso” (Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández-Navarro: “Las periferias del cuerpo. Antagonismo, invisibilidad y tautología” en *Peripheries of the body*, White Box, New York, 2006, p. 36).

<sup>47</sup> Cfr. Manuel Romero: “Lidó Rico: la inmersión hechizante” en *XXIII Bienal de Alejandría*, Pabellón Español. Ed. Dirección General de Relaciones Culturales, MAE. Madrid, 2005.

voz a lo que apenas puede pensarse<sup>49</sup>. Su tono plástico va de la crudeza máxima lo enigmático y sutil, si desnuda sus pulsiones también se protege y retrae a lo que tenemos que llamar intimidad. “Una pauta –escribe Lidó Rico– que siempre he mantenido en mi vida es el refugio en la intimidad más estricta, me resulta tan necesaria como respirar”<sup>50</sup>. Tiene la certeza de que desde la intimidad se llega a todo<sup>51</sup>. De la ruina contemporánea emerge una *rara intimidad*: “La *intimidad* es lo que queda de la comunidad allanada en la planicie de la ciudad. Restos. Residuos. Fragmentos. Harapos. Añicos. Dispersos”<sup>52</sup>. Se trata de una *familiaridad con lo caído*, en un tiempo en el que todos trazamos una barrera insalvable con los *excluidos*. Al hablar de intimidad no debe aparecer, consecuentemente, una subjetividad fortificada o de una ideología conservadora de la propiedad: “La intimidad no es la nueva prisión. Su necesidad de vínculos podría fundar, más tarde, otra política. Hoy, la vida psíquica sabe que sólo será salvada si se concede el tiempo y el espacio de las revueltas: romper, recordar, rehacer. De la plegaria al diálogo pasando por el arte y el análisis, el acontecimiento capital es siempre la gran liberación, la infinitesimal que debe recomenzar sin descanso”<sup>53</sup>. El ánimo

<sup>48</sup> “El viaje continúa, el torbellino humano se desintegra en un glosario de insurrecciones, comen, asolan, expurgan, desvelan, funden, interpretan, abominan, revientan, implantan, dibujan, detonan, embalan, dudan, birlan, se estorban, se irritan, se desvelan, remontan y caen, mencionan y omiten, remiten y retienen, hoquean y macizan, fabrican, inagotables fabrican. Provisiones” (Lidó Rico: texto en Lidó Rico. Provisionario, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2003).

<sup>49</sup> “Todas estas obras surgían en el territorio de lo inexpressable, allí en el borde de lo decible, donde se siente sin pensar pero se intuye materialmente. Ahora estamos en el otro lado, donde el “voyeur” no accede, tal vez porque la violencia cruda destruye los signos” (Gloria Moure: texto en Lidó Rico. Los duchadores, Palacio Almudí, Murcia, 1999).

<sup>50</sup> Lidó Rico: texto en Lidó Rico. Explorer, 515-516, Galería Fernando Latorre, Madrid, 2004.

<sup>51</sup> “Entre mi obra y lo que soy no hay distancia, porque desde la intimidad se llega a todo” (Lidó Rico en Josefina López: “Siempre tiene que existir la sorpresa, si no la muerte está cerca y ésta es la rutina” en *Diario 16*, Madrid, 12 de Diciembre de 1994, p. 40).

<sup>52</sup> José Luis Pardo: *La intimidad*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1996, p. 291.

<sup>53</sup> Julia Kristeva: *El porvenir de una revuelta*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 2000, p. 98.

rebelde, frecuente en la experiencia artística, impulsa a ir más allá de la planitud cotidiana para proponer *otras situaciones*, escapar de una lógica de la equivalencia para prestar atención a lo discreto, esto es, a ese placer que es don y detalle. Con todo, en los *escenarios plásticos* lo que predomina es una *cotidianeidad alterada*, en la que parece como si la banalidad quedara sacralizada, en este tiempo de suspensión consumado en lo que llamaríamos, parodiando a Barthes, el *grado xerox de la cultura*. Baudrillard habló de una especie de *transestética de la banalidad*, un reino de la insignificancia o la nulidad que puede llevar a la más estricta indiferencia. El arte está arrojado a una pseudorritualidad del suicidio, una simulación, en ocasiones vergonzante, en la que lo banal aumenta *su escala*. El mundo se ha fractalizado y cada cual ofrece, antes que otra cosa, una imagen de su forma de *tomarlo o dejarlo*. Faltando el drama nos *divertimos* con una *perversión del sentido*; después de lo sublime heroico y de la ortodoxia del trauma, aparecería el éxtasis de los sepultureros o, en otros términos, una *simulación de tercer grado*. La duplicidad del arte contemporáneo aparece en sus afán de reivindicar la nulidad, la insignificancia, el disparate, “aspirar a la nulidad cuando ya se es de hecho nulo. Aspirar al disparate cuando ya se es insignificante. Pretender la superficialidad en términos superficiales. Ahora bien, la nulidad es una cualidad secreta que no puede ser reivindicada por cualquiera. La insignificancia - la verdadera, el desafío victorioso del sentido, el despojarse del sentido, el arte de la desaparición del sentido- es una cualidad excepcional de unas cuantas obras raras y que nunca aspiran a ella”<sup>54</sup>. En este *tiempo de*

<sup>54</sup> Jean Baudrillard: “El complot del arte” en *Pantalla total*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 211-212.

<sup>55</sup> Sigmund Freud: “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 28.

<sup>56</sup> “Lo habitual adquiere un rostro siniestro, extraño de sí mismo, una identidad casi irreconocible pero en la que aún permanecen restos fragmentados” (Roberto Castrillo Soto: “Fragmentos de la experiencia” en *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 15).

*mudanza* sufrimos un convulso ritmo de *zapping* que nos hipnotiza y lleva a la *impotencia*.

El escenario doméstico es, en gran medida, *siniestro*, produciendo una inquietud subjetiva evidente. Lo siniestro se da cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad, en la acepción de Freud es lo “íntimo-hogareño” que ha sido reprimido y retorna con toda la *incomodidad* (familiar pero, simultáneamente, disimulado). Todo efecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, “lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión”<sup>55</sup>. La estética de Lidó Rico plasma una corporalidad siniestra<sup>56</sup>, incluso cruel, sin caer jamás en la obscenidad hegemónica, intentando no perder jamás la brújula del *arte como vivencia*; “sus obras –apunta Roberto Castrillo Soto- lejos de acomodarse a su entorno, lo tensan violentamente sacándolo de toda neutralidad, de la pasividad de la rutina conectada con lo cotidiano. No es, por tanto, una aproximación a lo real desde lo conceptual sino a partir de lo real mismo, pero desde su reverso”<sup>57</sup>. Tal vez un arte que hace ver lo real<sup>58</sup> tiene que recurrir al *trompe-l'oeil* que lleva no tanto a lo perfecto cuanto a lo escatológico, al desecho<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Roberto Castrillo Soto: “Fragmentos desde la experiencia” en *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 15.

<sup>58</sup> “Idea, pues, de un arte fuera de lo visual que hace visible la “realidad auténtica”, un corazón de lo visible. Dos funciones, *hacer ver* y *apuntar lo real*, que se condensan en: *un arte que hace ver lo real*” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 199).

<sup>59</sup> “El *trompe l'oeil* forma una alianza natural con detritos de toda clase: sobras, cáscaras, mondaduras, el desgaste y la decoloración de un papel, u otros objetos que se cogen y se miran sólo de manera ocasional –documentos, cartas, plumas, peines, relojes, copas, libros monedas. En este eclipsamiento de la atención humana, los objetos revelan su propia autonomía: es como si ellos fuesen los que hacen el mundo, y la fuerza inconsciente almacenada en sus formas aparentemente humildes, no sus usuarios humanos. [...] El *trompe l'oeil* hiperrealista imita y parodia de tal modo la sensación de lo real que arroja dudas sobre el lugar del sujeto humano en el mundo, y sobre si el sujeto tiene un lugar



o, en el caso de Lidó Rico, a la fijación fragmentaria del propio cuerpo. La escayola funciona como *otro tipo de espejo*. Según Lacan, lo que el sujeto encuentra en la imagen alterada (especularmente) de su cuerpo es el paradigma de todas las formas del parecido que van a aplicar sobre el mundo de los objetos un tinte de hostilidad proyectando en él el avatar de la imagen narcisista, que, por el efecto jubilatorio de su encuentro en el espejo se convierte, en el enfrentamiento con el semejante, en desahogo de la más íntima agresividad. A veces quedamos fijados, no tanto en el reflejo cuanto en un *objeto transicional*: “la hilacha de pañal, el trozo de cacharro amado que no se separan del labio ni de la mano”<sup>60</sup>. Retomamos la idea de que el desasimiento y la castración intervienen en la emergencia del sujeto. “La castración quiere decir que es preciso que el goce sea rechazado para que pueda ser alcanzado en la escala invertida de la Ley del deseo”<sup>61</sup>. El cuerpo troceado, las manos cortadas y oferentes, los semblantes convulsos de las obras de Lidó Rico nos llevan hasta esa dimensión de lo *especular castrante* e incluso hacia una

en el mundo. Durante la fracción de segundo en que el *trompe l'oeil* libera su efecto, provoca una sensación de vértigo o conmoción: es como si estuviéramos viendo el aspecto que podría tener el mundo sin un sujeto que lo percibiese, el mundo menos la conciencia humana, el aspecto del mundo antes de nuestra entrada en él o después de haberlo abandonado” (Norman Bryson: *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Ed. Alianza, Madrid, 2005, p. 149).

<sup>60</sup> Jacques Lacan: “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” en *Escritos*, vol. 2, Ed. Siglo XXI, México, 1989, p. 794.

<sup>61</sup> Jacques Lacan: “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” en *Escritos*, vol. 2, Ed. Siglo XXI, México, 1989, p. 807.

<sup>62</sup> “Puede ocurrir que miremos algo bello y pensemos que nos puede hacer daño. Lo admiramos sin alegría. Por definición, la palabra “admiración” no es la adecuada: veneramos algo que ejerce en nosotros un atractivo que se transforma en aversión. En la palabra “venerar” encontramos a Venus. Encontramos también la palabra que usa Platón cuando se niega a distinguir la belleza del espanto. Nos aproximamos entonces al verbo francés *méduser*: aquello que nos impide huir de lo que tendríamos que huir y hace que veneremos nuestro propio miedo, obligándonos a preferir nuestro espanto antes que a nosotros mismos, aun a riesgo de morir” (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, p. 73).

idea de la belleza como algo que no nos protege sino que más bien nos espanta al remitir a la imagen de la muerte<sup>62</sup>. Debemos entender la pulsión de muerte como un descarrilamiento ontológico, un gesto de desinvestidura que remite a la disolución de la libido: lo que disloca al sujeto (en el proceso de su constitución) es el encuentro traumático con el goce. El yo, constituido especularmente, cree que en torno a él únicamente hay un terreno lleno de escombros y, precisamente por ello, se *fortifica*<sup>63</sup>; verse a uno mismo como sujeto unitario implica una forma de represión visual. Si el deseo lleva siempre a la imposibilidad de su satisfacción, la pulsión encuentra su satisfacción en el movimiento mismo destinado a reprimir esa satisfacción: “mientras que el sujeto del deseo se basa en la *falta* constitutiva (existe en cuanto está en busca del objeto-*causa* faltante), el sujeto de la pulsión tiene su fundamento en un *excedente* constitutivo: en la presencia excesiva de alguna Cosa intrínsecamente “imposible” y que no debe estar allí, en nuestra realidad presente: la Cosa que, por supuesto, es en última instancia *el sujeto mismo*”<sup>64</sup>.

Si en la Edad Media, la representación del cuerpo solamente parece tolerada si se presenta deshecho, “fragmentado, desmembrado, o bien “repegado” o remontado según inauditos procedimientos”<sup>65</sup>, en el barroco, la corporalidad, es lo que chorrea, el exceso, “la regulación del alma por la escopia corporal”<sup>66</sup>. Javier Hernando Carrasco ha subrayado,

<sup>63</sup> “La formación del yo [je] se simboliza oníricamente por un campo fortificado, o hasta un estadio, distribuyendo desde el ruedo interior hasta su recinto, hasta su contorno de cascajos y pantanos, dos campos de lucha opuestos donde el sujeto se empecina en la búsqueda del altivo y lejano castillo interior, cuya forma (a veces yuxtapuesta en el mismo libreto) simboliza el *ello* de manera sobrecogedora” (Jacques Lacan: “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” en *Escritos*, vol. 1, Ed. Siglo XXI, México, 1989, p. 90)

<sup>64</sup> Slavoj Žižek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 329.

<sup>65</sup> Jean Clair: *Elogio de lo visible*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 211.

<sup>66</sup> Jacques Lacan: *Aun. El Seminario 20*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1981, p. 140.

con enorme lucidez, esa dimensión (neo)barroca de la obra de Lidó Rico, cercana a la *terribilitá* de Miguel Ángel<sup>67</sup>. Christine Buci-Glucksmann señala que la *razón barroca* es una teatralización de la existencia, una lógica de la ambivalencia que conduce la razón otra, interna a la modernidad, hasta la Razón de lo Otro que es desbordado continuamente<sup>68</sup>. El barroco es caos y exceso como también lo es esa faz oscura de lo moderno que se sustrae a las totalizaciones. El barroco da cuerpo a la *escisión*: la sombra que la Ilustración quiere arrinconar. El mundo barroco es distinción, incluso dualismo, un diferenciarse que se enreda en la infinitud: “Una diferencia que no cesa de desplegarse y replegarse en cada uno de los lados, y que no despliega el uno sin replegar el otro, en una coextensividad del desvelamiento y del velamiento del Ser, de la presencia y la retirada del ente”<sup>69</sup>. El cuerpo aparece y desaparece del muro, las obras de Lidó Rico generan una verdadera conmoción barroca<sup>70</sup>. Eso *tableaux vivants*<sup>71</sup> nos hechizan e inquietan: no sabemos si el cuerpo vivo ha quedado paralizado o bien es la estatua la que va a comenzar a

<sup>67</sup> “Pero esa identidad neobarroca de la escultura de Lidó Rico abraza sobre todo la idea miguelangelesca en un doble sentido: la experiencia creadora como liberación de la materia y como acto de dolor” (Javier Hernando Carrasco: “Agonía interior” en *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 26).

<sup>68</sup> Cfr. Christine Buci-Glucksmann: *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Ed. Gallée, París, 1984.

<sup>69</sup> Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 45.

<sup>70</sup> “Pese a que la obra de Lidó Rico está dentro de los parámetros del arte más actual, también es cierto que comparte propósitos y recursos con el Barroco. En líneas generales, la escultura barroca busca impactar y conmover a través de diversos procedimientos: crear la sensación de movimiento, recargar la obra hasta cotas insospechadas, romper los límites entre el espacio del arte y el del espectador o captar el momento más dramático de la acción. Todos estos recursos pueden constatararse en las obras de Lidó Rico” (David Alpañez: “La perturbación como metáfora” en *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 20).

<sup>71</sup> Mar García Yelo ha puesto en relación, en un texto titulado “La cáscara del gesto”, la obra de Lidó Rico con la tradición que va desde los *tableaux vivants* hasta el arte del gesto.

moverse<sup>72</sup>. Nadie sabe, decía Spinoza, lo que puede un cuerpo: tenemos, como hace Lidó Rico, que aprender a sostenernos ahí aunque la experiencia sea la de llegar casi a la asfixia. El artista, convertido en un *buceador* de su propio cuerpo tiene una actitud perseverante o, mejor, obsesiva, quiere llegar, aunque sea a través de una especie de tortura: está a punto de quedar atrapado para conseguir el “negativo” y luego el positivo de su identidad<sup>73</sup>. Si, por un lado, la obra de este creador es muy física y visceral también tiene un intenso componente reflexivo y, por supuesto, *especular*, desde algunas piezas de comienzo de los años

<sup>72</sup> “En *Las afinidades electivas*, Goethe ofrece una buena descripción de la práctica de los *tableaux vivants* en los círculos aristocráticos del siglo XVIII, un divertimento doméstico que consistía en representar escenas famosas de la historia o de la literatura con la ayuda de personas vivas que permanecían inmóviles sobre el escenario, es decir, resistiendo la tentación de moverse. La práctica de los *tableaux vivants* se inserta dentro de la larga tradición ideológica de concebir una estatua como un cuerpo viviente congelado, inmovilizado, un cuerpo cuyos movimientos han quedado paralizados (habitualmente por efecto de un conjuro maligno). La inmovilidad de la estatua implica, pues, un dolor infinito: el objet petit engendrado por la rigidez del cuerpo vivo, por su fijación en la forma de una estatua, consiste por lo general en una señal milagrosa a través de la cual la estatua logra hacernos llegar su propio dolor, ya sea la gota de sangre de la estatua del jardín en las novelas góticas, o bien las lágrimas milagrosamente vertidas por toda estatua respetable de la Virgen en los países católicos. El último representante de esta serie es el comediante callejero que se viste como una estatua (habitualmente como un caballero con armadura) y permanece inmóvil durante largos periodos de tiempo: solo se mueve (hace una reverencia) cuando alguien le lanza dinero al platillo” (Slavoj Žižek: *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Ed. Destino, Barcelona, 2006, p. 246).

<sup>73</sup> “Mis buceos en escayola suponen una liberación porque degluten la fugacidad del cuerpo, catalizándolo lo consolida y lo perpetúa, siempre he pensado que la crudeza y tortura de su proceso, queda implícito en las propias piezas, incertidumbre, atropello, ignorancia, cólera, pasión, sátira, turbación, demencia... toda esa jauría de aspavientos se concentra y muda en resinas, para obtener al final la conclusión de que el hombre empieza donde acaba la razón, de que lo impulsivo e irracional se convierten en el único vehículo apropiado para avanzar en conocer nuestros adentros, que es en definitiva lo que todos buscamos. ¿Por qué utilizo mi cuerpo?, supongo que por ser un tozudo y perseverante idealista, que tiene como dogma la inflexible y quimérica idea de que el arte ocupa un espacio producido por y para el hombre” (Lidó Rico: texto en *Lidó Rico. Explorer 515-516*, Galería Fernando Latorre, Zaragoza, 2004).

noventa<sup>74</sup> hasta la instalación que presentó en White Box (Nueva York) en el 2006. En la serie de los *Pensavientos* en la que Lidó Rico quiere materializar el proceso de la concepción, catalizar la reflexión, fijar lo turbador<sup>75</sup>.

Hay una peculiar búsqueda de lo inconsciente<sup>76</sup> en la estética corporal de Lidó Rico, unida a una experimentación con el tiempo de las cosas<sup>77</sup>. El artista desciende o, mejor, penetra en el oscuro espacio en el que todo son inquietudes, allí donde es más importante la pregunta que la respuesta: “del secreto –apunta Lidó Rico- vas al enigma y del misterio al rompecabezas”<sup>78</sup>. Desde la *caja blanca* surgen cuerpos desgarrados, en los muros asépticos del Arte aparece el dolor como camino experiencial<sup>79</sup>. En un breve pasaje de la *Poética*, dedicado a las formas de la

---

<sup>74</sup> “De ahí, esa fuga y pasión representativas, ese gesto, delirio, invención de formas infinitas, que, en su conjunto, construyen otro orden de cosas, en el que –como si de una galería de espejos se tratara- se pierde la mirada sin ningún reconocimiento verosímil. Nos queda, bien es cierto, el consuelo de la visión misma, suspendida aquí de la mano oferente que Lidó Rico una y otra vez recrea e instala como alusión a su obra. No acaso todo arte es representación” (Francisco Jarauta: texto en *Lidó Rico*, Galería Espacio Mínimo, ARCO 1994).

<sup>75</sup> “Los “Pensavientos” acortan las distancias respecto al espectador y hacen patente conceptos que inamovibles, siempre me han acompañado, desde hace años trabajo con resinas transparentes, materiales líquidos que son como nosotros: agua, aguas que se catalizan creando universos paralelos, los hombres todos iguales, catalizamos pensamientos para sobrevivir, en un mismo recipiente, diferentes e infinitas historias, turbadores Posos” (Lidó Rico: texto sobre “Pensamientos”, 2005).

<sup>76</sup> “Durante la creación, una extraña fuerza indaga zonas sin explorar, la percepción se espesa y busca sin forzar, de forma inconsciente” (Lidó Rico: texto en *Lidó Rico. Explorer 515-516*, Galería Fernando Latorre, Madrid, 2004).

<sup>77</sup> “Ha habido una constante en la trayectoria artística de Lidó Rico, un concepto o disposición estética que no sólo marca su lenguaje sino que orienta una permanente experimentación. No se trata tan sólo de una distancia visual a la que antes me refería; ni siquiera de aquella ironía que acompaña con frecuencia sus piezas, siempre al límite de un equilibrio tan frágil que pueden en cualquier momento desaparecer; sino más bien, de una idea del tiempo de las cosas y de su visión” (Francisco Jarauta: texto en *Lidó Rico*, Galería Espacio Mínimo, ARCO 1994).

<sup>78</sup> Lidó Rico: texto en *Lidó Rico. Provisionario*, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2003.

dicción artística, Aristóteles define de este modo el enigma: “La forma del enigma consiste, pues, en conectar términos imposibles diciendo cosas existentes”. En lo enigmático hay una particular *densidad de metáforas*, pero también una combinación o conexión imposible, la mezcla de sentidos literales y figurados<sup>80</sup>. Puede suceder que la expectativa del enigma lleve, inevitablemente, a la decepción<sup>81</sup>, aunque también sabemos que, míticamente, la respuesta al enigma, el desmoronamiento de la Esfinge, tiene que ver con la respuesta más obvia: *el hombre*. La verdad es que Lidó Rico vuelve una y otra vez a la misma respuesta, a una frase que es la síntesis de todas sus obsesiones: *Reducirlo todo a un hombre supone aludir a todos los hombres*<sup>82</sup>. “El autorretrato es mi constante creativa, un hombre son todos los hombres, nos diferencia únicamente el contenido no el envase, es inútil intentar comprender el mundo si no poseemos una noción exacta de nosotros mismos”<sup>83</sup>. Si Miguel Ángel sabía que la escul-

---

<sup>79</sup> “Para Lidó Rico el dolor tiene además un aspecto físico al convertir el proceso de elaboración de la obra en una verdadera performance” (Javier Hernando Carrasco: “Agonía interior” en *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 27).

<sup>80</sup> “El sentido enigmático se manifiesta, pues, como un significado formalmente indecible, lo que lleva consigo dos niveles de lo enigmático: de una parte, la copresencia de dos proyectos de comprensión alternantes y reversibles (literal/figurado) que pueden ser aplicados igual pero inversamente sobre las expresiones produce, no ya ambigüedad o ambivalencia del enunciado, sino su incomprendibilidad, la clausura de la comprensión en el acto de constatar unas relaciones de significación indecibles; de otra parte, la constatación de esa indecibilidad semántica queda limitada a la detección de dos posibilidades de comprensión cuya coexistencia formal aboca al sinsentido o al sentido contradictorio” (José M. Cuesta Abad: *Poema y enigma*, Ed. Huerga & Fierro, Madrid, 1999, pp. 34-35).

<sup>81</sup> “El carácter más propio del enigma consiste en que la expectativa de misterio que suscita queda en todo momento defraudada, puesto que la solución consiste precisamente en demostrar que existía sólo la apariencia del enigma” (Giorgio Agamben: *Idea de la prosa*, Ed. Península, 1989, p. 91).

<sup>82</sup> “Mis obras –señala Lidó Rico en una entrevista- son una reflexión sobre el cuerpo humano; el reducirlo todo a un hombre significa ampliarlo a todo el mundo. Es una forma de entender la vida, de entender la existencia. Con mi trabajo, con mi cuerpo, intento buscar respuestas. Las respuestas que no se pueden encontrar en los libros o a través del diálogo, siempre las da el Arte”.

<sup>83</sup> Lidó Rico: “Vivir en el presente” en *La Opinión*, Murcia, 26 de enero del 2001, p. 13.

tura estaba dentro del bloque de piedra, Lidó Rico se mete en la materia para dejar su huella y, en el mismo gesto, tratar de encontrar *al hombre*<sup>84</sup>.

Estamos dominados por la estética de la sobredosis del patetismo, la realidad convertida en show impone, planetariamente, lo banal. “Si, efectivamente, el sujeto ha perdido la capacidad para extender sus pretensiones y retenciones a través de la multiplicidad temporal, y para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, es difícil imaginar de qué modo las producciones culturales de semejante sujeto podrían dar otro resultado que “montones de fragmentos” y la práctica de lo azarosamente heterogéneo y fragmentario y aleatorio. Estos, sin embargo, son precisamente algunos de los términos preferidos en los que se ha analizado (e incluso defendido, por parte de sus apologistas) la producción cultural postmodernista”<sup>85</sup>. La voluntad “victoriana” de *decirlo todo* (acaso por una secreta intención de catalogar lo perverso y, al mismo tiempo, controlar los delirios generalizados), el vértigo de la *realidad convertida en show*, no tienen que ver con la *memoria creativa*, al contrario, son el síntoma de lo que heideggerianamente podríamos llamar la *subjetividad deyecta*. Lidó Rico “refleja” ese mundo desquiciado, por ejemplo, en una instalación tan poderosa como *The Factory* (2002), materializando un mundo absurdo, marcado por un sinsentido casi beckettiano<sup>86</sup>. La conversación está cortocir-

<sup>84</sup> “[...] yo me meto en las esculturas para encontrar al hombre, a ese sujeto que no se dónde vive en este tiempo en el que todo está planteado para su anulación. Quizá elijo un material duro, del mismo material con el que se construyen las tablas de surf, para intentar perpetuar eso que somos: materias blanda. Las resinas son una especie de milagro, agua que se convierte en piedra” (Lidó Rico en Gontzal Diez: “Querella en las paredes del Almudí” en *La Verdad*, Murcia, 17 de Septiembre de 1999, p. 54).

<sup>85</sup> Fredric Jameson: “Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism” en *New Left Review*, n° 146, Julio-Agosto, 1984, p. 71.

<sup>86</sup> “En los últimos cuatro o cinco años, su producción casi exclusiva han sido situaciones o coreografías en las que él mismo, sirviéndose de su propio cuerpo, ha sido el intérprete de una dramaturgia de la aflicción y del tormento, cuando no de un absurdo vecino al mundo sinsentido beckettiano” (Mariano Navarro: “Lidó Rico: alternancia y conjunción” en *Lidó Rico. Atmósferas*, Palacio Aguirre, Cartagena, 2002, p. 3).

cuitada, el sujeto que gesticula tiene, en ocasiones, como objeto del pánico un teléfono<sup>87</sup> aquello que ya no puede ponernos en relación con el *otro*.

Lidó Rico asume el destino *póstumo* del arte, su “venir después” es, en los términos de Hal Foster, el de lo *espectra*<sup>88</sup>. La ausencia del yo o, mejor, la ausencia del mito, llevan a la necesidad de aceptar lo *ruinoso*<sup>89</sup>. En sus obras están entretejidas la crueldad, la violencia y la belleza<sup>90</sup>, encarnadas en una gesticulación muy intensa. Este artista, al que le interesa sobre todo su propia cara transformada,

<sup>87</sup> “[...] lo único cierto es que quién ha provocado toda esta reacción está al otro lado del auricular y seguramente todavía esté esperando una respuesta” (Lidó Rico: texto en *Lidó Rico. Provisionario*, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2003). “Lidó Rico incide en la figura del teléfono, directamente ligada al locutorio, describiéndolo como una prolongación indivisible de nuestro propio cuerpo, una prótesis, una articulación más. El artista considera la comunicación, o en este caso su imposibilidad, como uno de los síntomas más evidentes de la alienación humana” (Javier Hontoria: “El grito ahogado de Lidó Rico”, en *Lidó Rico*, Sala de Exposición del Consistorio de San Marcelo, León, 2004).

<sup>88</sup> Para describir esa persistencia fantasmal en el arte contemporáneo, Foster retoma ciertas consideraciones de Jacques Derrida: “Tras el fin de la historia, el espíritu viene como *reaparecido [revenant]*”, escribe Derrida a propósito de la “fantología”, que él considera “la influencia dominante sobre el discurso hoy en día”; “configura *tanto* a un muerto que regresa *como* a un fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez” (Hal Foster: “Este funeral es por el cadáver equivocado” en *Diseño y delito*, Ed. Akal, Madrid, 2004, p. 135).

<sup>89</sup> “*La ausencia de Dios* es más vasta: es más divina que Dios (ya no soy por ende Yo, sino una *ausencia de Yo*: esperaba ese escamoteo y ahora soy jovial sin medida). [...] los mitos, perdurables o fugaces, se pierden en la *ausencia de mito*, que es su duelo y su verdad. La decisiva ausencia de fe es la fe inquebrantable. El hecho de que un universo sin mito sea un universo en ruinas –reducido a la nada de las cosas– al privarnos de ello equipara la privación con la revelación del universo” (Georges Bataille: “La ausencia de mito” en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001, p. 77).

<sup>90</sup> “Es incuestionable que la obra de Lidó Rico de estos últimos años es eminentemente violenta, pero al mirarla con detenimiento nos damos cuenta que la belleza no ha desaparecido bajo el manto del desasosiego y que el cuidado estético se mantiene latente pese al dramatismo de la temática” (David Alpañez: “La perturbación como metáfora” en *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 22).

comenta que el arte es “simplemente la búsqueda de la vida”. Lidó Rico es un *espectador de la vida*, pero, al mismo tiempo, es alguien que se mete dentro, alguien que crea obras que son, literalmente, *golpes de emoción*<sup>91</sup>. Sus fantasías o procesos oníricos<sup>92</sup> tienen algo de estricto *double bind*, un atolladero en el que las visiones están *impugnadas* y, además, todo ello por medio de cuerpos “familiares”<sup>93</sup>. “Lidó Rico –apunta Francisco Jarauta en un texto de 1994- insiste en al fragilidad interna a la obra y de su representación”<sup>94</sup>. La obra es, evidentemente, un equilibrio entre lo que se ve y lo que se oculta a la mirada, una aparición de fragmentos del cuerpo que nos obliga a completar lo que *sucede*, esto es, a “bucear” en lo inquietante. “Líquidos, somos –apunta Lidó Rico- líquidos, todos líquidos, fluidos que a veces piensan, energía que se encalla en su frágil y endeble vanidad, calor que engolosina y entierra un destino común tan frío como poco enigmático”<sup>95</sup>. Las resinas transparentes engañan al ojo, alegorizan la fragilidad<sup>96</sup>. Esta obra físi-

<sup>91</sup> “Yo me considero un espectador de la vida, de esa sucesión de actos crueles, un espectador y un devorador de mi entorno, no hay creación sin un terrible apetito de todo y por todo” (Lidó Rico en Gontzal Diez: “Querella en las paredes del Almudí” en *La Verdad*, Murcia, 17 de Septiembre de 1999, p. 54).

<sup>92</sup> “El artista nos dirige, en esta letárgica obra [*Vampiro spectrum*], hacia el inconsciente, territorio brumoso al que regresa siempre la mente (cual vampiro buscando una guarida al amanecer) cuando soñamos, fantaseamos e incluso, como ahora, cuando se tienen recuerdos encubridores que atrapan y disfrazan la realidad” (Mara Mira: “El espectro del vampiro. Lidó Rico muestra sus vampiros en Espacio Mínimo” en *La Opinión*, Murcia, 19 de Octubre de 1997, p. 19).

<sup>93</sup> La familia se determina como *double bind*, un término acuñado por Gregory Bateson que se refiere a la emisión de dos órdenes contradictorias que lleven al sujeto a enloquecer en una situación de doble atolladero: “Ahora bien, ¿qué familia no emite *doubles bind*? ¿Qué padre sosteniendo a su chiquillo de una mano no le dice “soy tu mejor amigo” y al mismo tiempo con la otra mano amenaza: “si no eres educado, te abofeteo”? Esa es la definición exacta de *double bind*” (Gilles Deleuze: *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2005, p. 60).

<sup>94</sup> Francisco Jarauta: texto en *Lidó Rico*, Galería Espacio Mínimo, ARCO 1994.

<sup>95</sup> Lidó Rico: texto en *Lidó Rico. Explorer, 515-516*, Galería Fernando Latorre, Madrid, 2004.

<sup>96</sup> “Creo que una de las características principales de estos materiales es la transparencia, la cual me gusta porque se puede llegar a identificar con la

camente *autobiográfica* sedimenta una mirada desgarrada al mundo: sus instalaciones son metáforas de un mundo desquiciado<sup>97</sup>. El artista atrapa instante, tiene la experiencia de sus materiales fluidos que finalmente están muy duros, sabe que la esperanza del cuerpo es perpetuar. “El hombre es –afirma Lidó Rico- un desconocido para sí mismo, mi trabajo busca respuestas, una sola imagen es capaz de contener y expresar tantas cosas, de dar tantas claves sobre nuestra existencia que solo esa fugaz visión es capaz de justificar toda una vida de dedicación”<sup>98</sup>. Hay que contener la respiración para fijar la huella del cuerpo. “Lo bello –señala Lidó Rico- solamente es apariencia, el resto es crueldad. En cada obra hay un agobio interior, una respiración entrecortada”<sup>99</sup>. La inquietud pronuncia el nombre, nuestra sombra y las huellas no nos abandonan jamás: el hombre sigue siendo lo impensado, el enigma.

fragilidad humana” (Lidó Rico en Pedro A. Cruz Sánchez: “Diálogos con el arte Murciano. Lidó Rico: “Todo aquello que no me sirve para crear no existe” en *Diario 16*, Murcia, 6 de Octubre de 1997, p. 29).

<sup>97</sup> “Su obra tiene un compromiso con la universalidad a través de la metáfora. Las escenas de tortura, crueldad, desaparición, muerte y desasosiego son alegorías de una sociedad agónica. Las esculturas de resina se transforman en iconos de los comportamientos humanos; las máscaras, la multiplicidad de rostros o los personajes sin cara son los símbolos de la hipocresía, la complejidad de la mente y la falta de personalidad” (Roberto Castrillo Soto: “Fragmentos de la experiencia” en *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 18).

<sup>98</sup> Lidó Rico: “Vivir en el presente” en *La Opinión*, Murcia, 26 de Enero 2001, p. 13.

<sup>99</sup> Lidó Rico en Gontzal Diez: “Querella en las paredes del Almudí” en *La Verdad*, Murcia, 17 de Septiembre de 1999, p. 54.























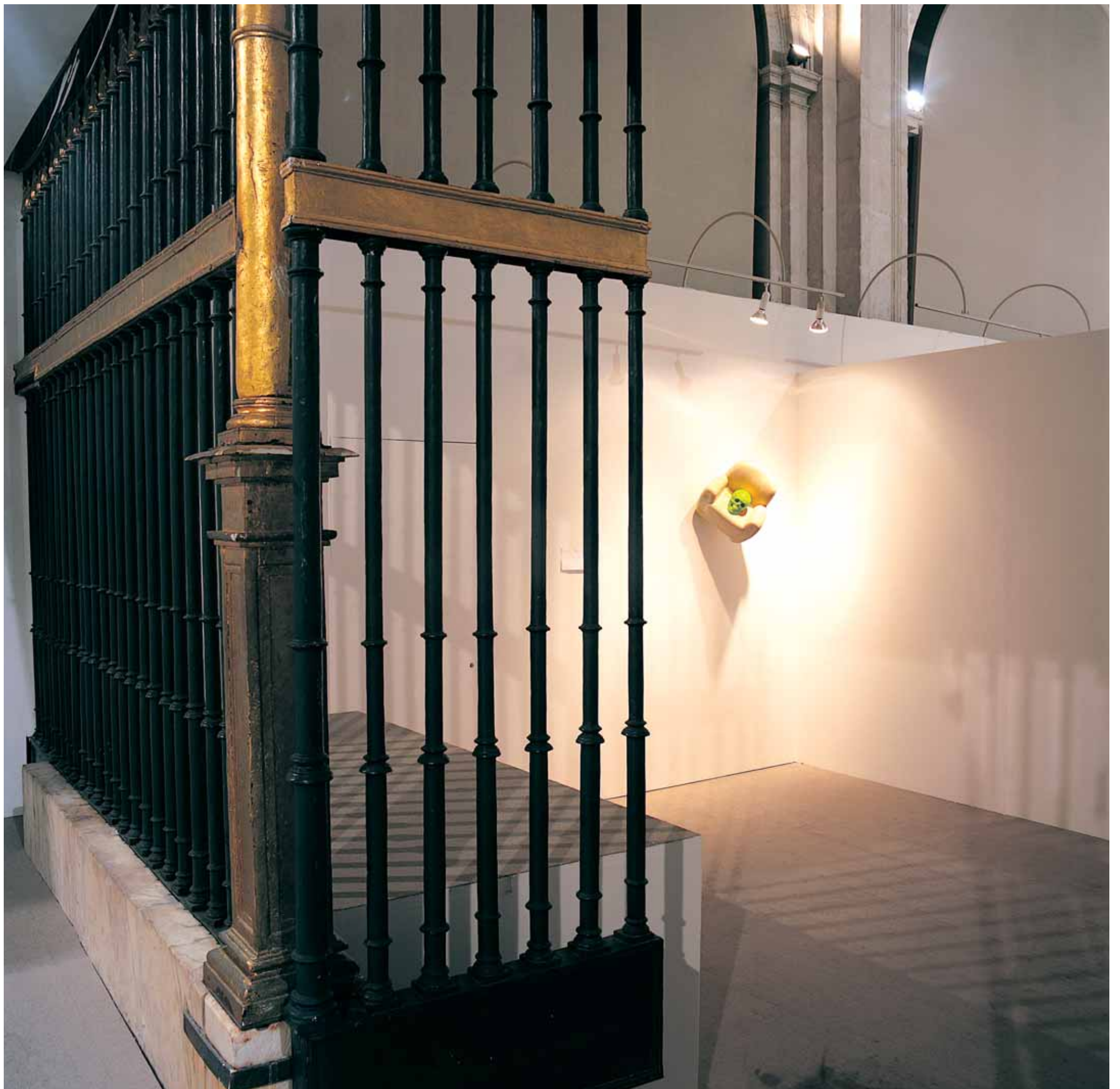




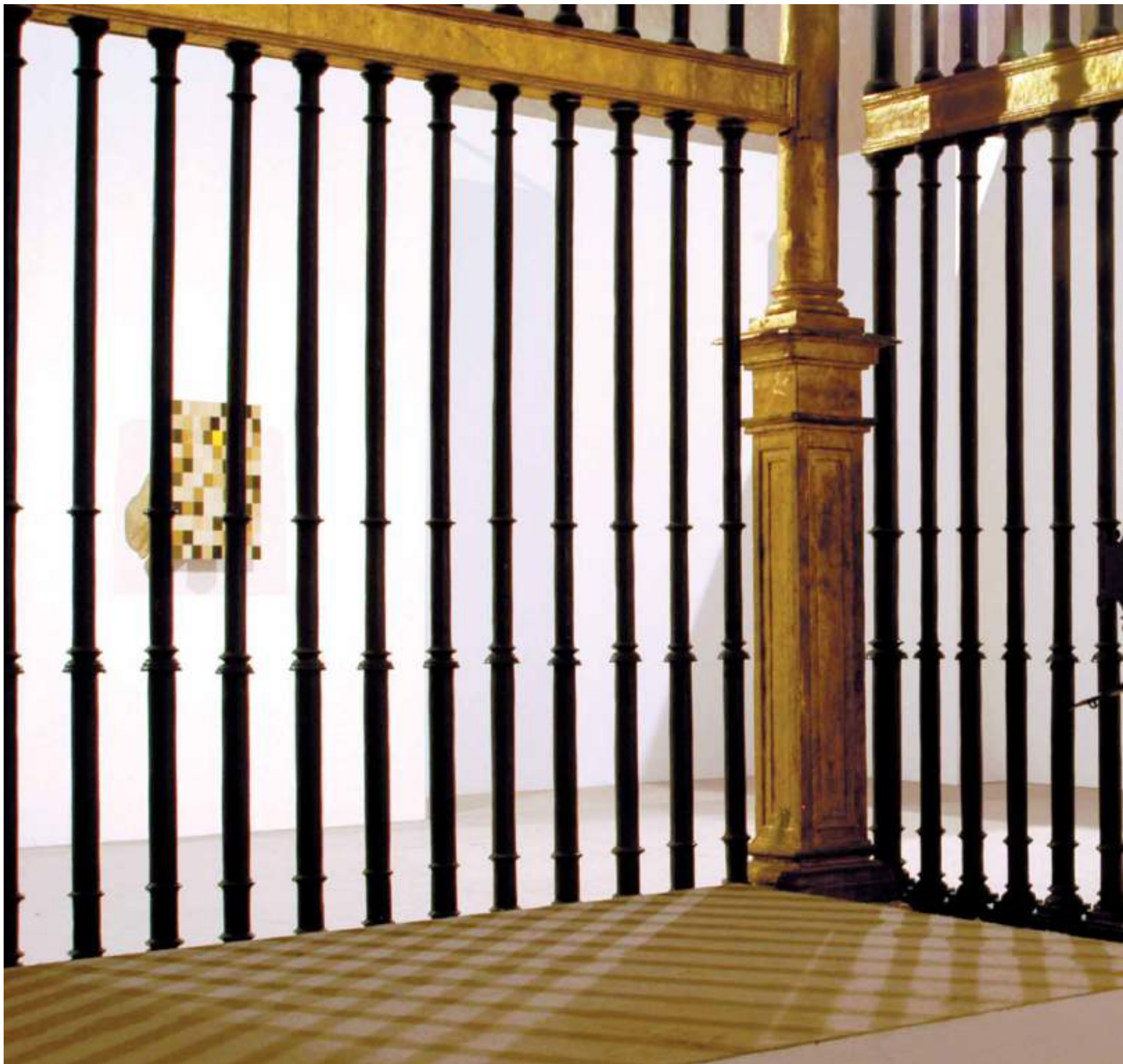




















**PASAJES DE LA TRANSGRESIÓN**  
(*El "Protocolo de Inmersión" de Lidó Rico*)

Pedro A. Cruz Sánchez

“Mi viaje necesita una gran cantidad de protocolos, la mayoría se sufren físicamente hasta cotas imprudentes para el propio cuerpo, pero ese recorrido es por el momento el único que me cautiva, no se trata solamente de sumergir y naufragar, de confinar mi cuerpo en distintas sustancias, sino de mezclar naturalezas, la huella que produce la piel al contacto con la materia desencadena una serie de involuntarias reacciones que por su absurdo me resultan indispensables”<sup>1</sup>. Con estas palabras, nacidas de la experiencia de tantos y tantos años de reiteración en el mismo procedimiento de trabajo, Lidó Rico resume, de un modo preciso y elucidador, las claves que permiten comprender su proceso de producción; un proceso que, como él mismo se encarga de subrayar, posee un marcado sentido “protocolario” –o lo que es igual, se encuentra regulado, pactado de antemano, en lo que a sus líneas maestras y determinantes se refiere-.

El que cabe denominar como *protocolo de inmersión* es el resultado, en efecto, de una serie de hábitos que se han ido codificando con el transcurso del tiempo, a saber: la cuidada preparación de la escayola hasta alcanzar el grado de espesor deseado; la puesta en práctica de un conjunto de medidas de seguridad que –cuando se trata de hundir la cabeza en la materia- pasan tanto por la obstrucción de las fosas nasales y los oídos a fin de que la escayola no pueda penetrar por ellos, como por la cubrición del cabello con un gorro de ducha; y, por último, el propio acto de la inmersión, realizado de tal modo que, en el contacto del cuerpo con la materia, se cuida siempre en dejar parte de la boca “emergida”, para garantizar la respiración del artista durante este complejo y, en ocasiones, arriesgado proceso. La contemplación de este instante en concreto resulta por entero estremecedora, en el sentido de que el éxito de la obra y la seguridad del propio artista dependen de la precisión con la que se preserve el estado de “desequilibrio precario” que

<sup>1</sup> LIDÓ RICO, J. R. *Explorer*, 515 – 516. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Galería Fernando Latorre, 4 marzo – 11 abril 2004, s/p.

preside toda la ejecución. De hecho, la prueba manifiesta que permite constatar la realidad de este “desequilibrio” viene dada por el predominio abrumador de lo compacto –constituido por la unidad “cuerpo – materia”- sobre lo hueco –reducido a esa mínima aunque básica apertura de la boca-; siendo en esta *ausencia de proporción* en donde radica el origen de la condición extrema, violenta, que distingue no sólo el “protocolo de inmersión”, sino, por extensión, el producto resultante de él. Toda vez que el artista “retorna a la superficie”, esta desproporción entre lo compacto y lo hueco, lo lleno y lo vacío, sobre la que había pivotado el intenso momento de la inmersión es invertida, ya que, en el preciso instante en que su cuerpo abandona el contacto con la materia, lo que queda allí es un “aparente” y sobrecogedor vacío, que el artista utilizará para la obtención de moldes –generalmente, en resina de poliéster-. De nuevo, se puede hablar –aunque en sentido contrario- del “desequilibrio precario” como la noción que arroja abundante y esclarecedora luz sobre el sesgo significativo que, desde un principio, adquieren las obras de Lidó Rico. Nada en ellas –ni siquiera la bella y, a simple vista, calma oquedad resultante del acto de inmersión- se rige por el “principio de medida”, de estabilidad, de proporción entre las diferentes partes. Por el contrario, cuando, como sucede en este caso, es el vacío el que domina, el que ha tornado la solidez de la unidad “cuerpo – materia” en penetrabilidad, en abertura, el nuevo panorama que se descubre se revela como el “resto” de una acción violenta que –como se desarrollará más adelante- hace del vacío un *paisaje de destrucción*.

Salta a la vista que lo que esta “regulación protocolaria” implica es una redefinición del proceso de producción de la obra a la luz de lo litúrgico<sup>2</sup>, de lo ritual, de suerte que se podría afirmar, como primera e importante inferencia, que lo que Lidó Rico persigue mediante este tipo de “actuación pactada” es reclamar el concepto y la práctica de la *repetición* como uno de los pilares sobre los que sustentar su trabajo.

<sup>2</sup> *Ibidem*

Ciertamente, señala Gilles Deleuze que “desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, a favor de una realidad más profunda y más artista”<sup>3</sup>. Pese a que, en un principio, una tal vinculación de lo repetitivo con lo transgresor pudiera resultar sorprendente -sobre todo si se tiene en consideración que el modo de pensamiento vanguardista asímilla, por el contrario, este potencial vulnerador al valor de la novedad, de la diferencia-, no ha de obviarse el hecho de que la causa de que Deleuze localice en el hecho de la repetición semejante carga subversiva obedece –según sus propias palabras- a que “la repetición como conducta y como punto de vista concierne a una singularidad no intercambiable, insustituible. Los reflejos, los ecos, los dobles, las almas no pertenecen al campo de la semejanza o de la equivalencia; y así como no hay sustitución posible entre los gemelos, no existe la posibilidad de intercambiar la propia alma”<sup>4</sup>.

Si es cierto, pues, que el “protocolo de inmersión” ejecutado una y otra vez por Lidó Rico se despliega en la forma de un ritual, de una liturgia cuyos elementos y partes se encuentran codificados por la experiencia; y si, igualmente, aquello que subyace en cada reedición de dicho ritual es un acto de repetición que opera mediante la *representación de lo específico*, no cabe otra posibilidad que afirmar que es en la “especificidad de lo protocolario” –o lo que es igual, en la *insobornable diferencia existente en cada repetición*- en donde cabe hallar la clave del poder transgresor de las inmersiones realizadas por Lidó Rico. Pero, como explica Deleuze, “sonsacar a la repetición algo nuevo, sonsacarle la diferencia, tal es el rol de la imaginación o del espíritu que contempla en sus estados múltiples y parcelados. Además, la repetición es, en su esencia, imaginaria, puesto que sólo la imaginación forma aquí el ‘momento’ de la *vis repetitiva* desde el punto de vista de la constitución,

<sup>3</sup> DELEUZE, G. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu. 2002. p. 23.

<sup>4</sup> *Ibíd.* p. 21.

haciendo existir lo que contrae a título de elementos o de casos de repetición (...) La diferencia habita la repetición”<sup>5</sup>.

Ahora bien, si únicamente desde la posición de quien contempla es posible detectar “la diferencia que habita la repetición”, la interrogante que procede abrir es: ¿la especificidad representada en el “protocolo de inmersión” se encuentra tan sólo al alcance del espectador que circunstancialmente asiste a su desarrollo o, por el contrario, es posible para Lidó Rico –que, no se olvide, actúa como “sujeto de la acción”- ser también consciente de ella? Si se atiende a la cadena de argumentos expuesta por Deleuze, no se puede más que adherirse a esta segunda posibilidad, ya que, a su entender, “bajo el yo que actúa, hay pequeños yo que contemplan y que vuelven posibles la acción y el sujeto activo. No decimos ‘yo’ más que por esos mil testigos que contemplan en nosotros; es siempre un tercero que dice yo”<sup>6</sup>. Se puede asegurar, por tanto, que, en lo específico de la repetición, el yo del artista se escinde en dos planos completamente diferentes aunque complementarios: de un lado, el activo de la producción; y, de otro, el pasivo de la contemplación. Mientras que, en el primero, el yo conserva su unidad estructural y –por qué no decirlo- identitaria, en el segundo, el yo estalla en múltiples fragmentos con el fin de observarse, de *objetivarse como lo diferente que nunca más se repetirá en la repetición*. Lo verdaderamente específico de cada inmersión surge, en consecuencia, en la pasividad contemplativa que pulveriza el yo y lo disuelve en una multiplicidad de miradas que experimentan cada protocolo como “la diferencia que habita la repetición”.

Este desdoblamiento del “yo actor” en “yo espectador” es, quizás, la razón por la que, salvo muy contadas excepciones, el “protocolo de inmersión” se realiza en la más estricta intimidad, sin la presencia de público alguno. Y es que como quiera que la tercera persona que éste

<sup>5</sup> *Ibíd.* p. 127.

<sup>6</sup> *Ibíd.* pp. 126 – 127.

podría aportar viene ya dada por el fraccionamiento pasivo del yo, cualquier mirada que no sea la suya propia resulta, por tanto, redundante, innecesaria y turbadora. De ahí que, resuelto dentro de los límites del yo el problema de una mirada que aprehenda la repetición como diferencia, se entiende el porqué la *performance* constituida por cada una de las inmersiones de Lidó Rico en la espesa masa de la escayola no requiere –a diferencia de tantas otras que jalonan la historia del arte contemporáneo- de la presencia cómplice del espectador. Acción y contemplación comparten, en suma, un mismo cuerpo –el del artista-, que, desde un principio, se revela como un circuito cerrado en el que las demandas de mismidad y diferencia quedan satisfechas por el doble y contemporáneo comportamiento del yo. No hay, pues, lugar para el exhibicionismo, para la actuación ante el otro, en definitiva, para una “exteriorización de la mirada” que descargase al yo de la responsabilidad de *diferenciar su acción*.

### 1. La repetición como olvido del origen: la experiencia – límite

Una de las conclusiones más interesantes a las que llega Deleuze en su brillante análisis sobre el fenómeno de la repetición es que ésta siempre actúa “tanto contra la ley moral como contra la ley de la naturaleza”<sup>7</sup>. Tal y como lo expone el filósofo francés, son dos las maneras que se conocen de invertir la ley moral: o bien remontándose hacia los principios, para, a continuación, impugnar el orden de la ley como secundario y “general”; o bien, por el contrario, descendiendo hacia las consecuencias, para, a fuerza de someterse a ella con todo el rigor de la letra, demostrar que cualquiera puede pactar un falso compromiso con la misma para, de este modo, disfrutar de los placeres que se supone debería prohibir. Habida cuenta que el primer procedimiento se sirve de la ironía, y el segundo del humor, Deleuze no tarda en declarar que “la repetición pertenece al humor y la ironía; es, por naturale-

<sup>7</sup> *Ibidem*. p. 26.

za, transgresión, excepción; manifiesta siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, un universal contra las generalidades que hacen ley”<sup>8</sup>.

Dejando para más adelante el estudio de la dimensión irónica y de humor explícita en no pocas obras de Lidó Rico, el asunto que debe reclamar ahora toda la atención es esa capacidad que Deleuze reconoce en la repetición para, mediante la oposición de lo específico a lo general, cuestionar la ley, suspender las diferentes narrativas por ella elaboradas y, finalmente, transgredirla. Bien es cierto que, a tenor de lo hasta ahora expuesto, y dado el carácter protocolario de la inmersión efectuada por el artista, se podría objetar que, en rigor, cada una de estas “repeticiones” constituyen ya de por sí un “microrrelato”, por lo que se plantea el problema de cómo transgredir una narración a través de una estructura performativa fuertemente narrativizada como es el “protocolo de inmersión”. Aunque, en efecto, la puesta de manifiesto de una tal paradoja amenaza con arruinar la viabilidad del presente argumento, lo cierto es que si el ritual efectuado por Lidó Rico resulta tan sumamente significativo no es sólo porque se encuentre en el origen del proceso de producción de la obra artística, sino, además, porque este origen supone, en sí mismo, una ruptura, una subversión de las narrativas fuertes activadas por la moral. Lo específico de cada inmersión –y, consecuentemente, lo diferente de cada microrrelato surgido de la misma- es su capacidad para interrumpir el decurso “natural” de las cosas, para introducir un episodio de discontinuidad allí donde todo coadyuva para prolongar en el tiempo la vigencia de un origen emblemático que hace de cada instante su “tiempo de representación”.

Por lo visto aquí, resulta fácil comprender que la diferencia crucial que aleja el microrrelato elaborado por Lidó Rico en el “protocolo de inmersión” de las narrativas maestras urdidas en el marco general de la moral es que mientras, en el primer caso, la narración se gesta y robus-

<sup>8</sup> *Ibidem*. pp. 26 – 27.

tece en el hecho de la repetición, en el segundo, es la representación la encargada de determinar su estructura. Pero aquello que verdaderamente establece un contenido diferente para cada uno de los modelos narrativos es que, frente al funcionamiento rememorador de la representación –que persigue actualizar, hacer presente *un* origen-, la repetición no busca repetir origen alguno, no se repliega a una imagen o experiencia anterior que exija ser mimetizada en cada uno de sus elementos. Para Lidó Rico, *narrar es repetir el olvido del origen* –o, para expresarlo en otros términos, en su “protocolo de inmersión”, lo específico de la repetición es aquello que “marca la diferencia” con respecto a lo original-. La dimensión transgresora de su microrrelato habría que encontrarla, pues, en que, en el contexto de la representación del “origen general” que impone la moral, la inmersión que éste narra genera un *origen específico*, un origen sin proyección en otros orígenes, un origen condenado a ser olvidado en su ulterior repetición.

El cuerpo, en su contacto con la materia, con la escayola a punto de solidificarse, produce, en este sentido, una especificidad, un instante completamente diferenciado que desgarrar lo general y lo cuestiona en su integridad. Por decirlo de otra manera: el cuerpo *abre una brecha*, y, en esta suspensión de la “memoria original” que provoca, genera un *origen sin origen*, un instante sin memoria que perfectamente se podría identificar con lo que Bataille denominó “*l'expérience – limite*”. En su iluminador análisis sobre las múltiples connotaciones que se agolpan en este concepto, Maurice Blanchot define la “experiencia – límite” como “la respuesta que encuentra el hombre cuando ha decidido cuestionarse radicalmente (*se mettre radicalment en question*). Esta decisión que compromete todo el ser expresa la imposibilidad de detenerse, sin importar el consuelo o la verdad que se trate, ni los intereses o los resultados de la acción, ni las certezas del saber y de la creencia”<sup>9</sup>. Pero, en su pretensión por apurar más si cabe una definición de

<sup>9</sup> BLANCHOT, M. “L'expérience – limite”, en *L'entretien infini*. Paris: Gallimard. 2004. p. 302.

la “experiencia – límite” que arroje luz sobre las diferentes implicaciones de una expresión clave como “*se mettre radicalment en question*”, Blanchot añade que “ella es el deseo del hombre sin deseo, la insatisfacción de aquél que está satisfecho ‘totalmente’ (*en tout*), el puro defecto (*le pur défaut*) allí donde, sin embargo, hay realización del ser (*accomplissement d'être*). La experiencia – límite es la experiencia de lo que hay fuera de todo cuando el todo excluye todo fuera, de lo que resta por esperar cuando todo está esperado, y por conocer cuando todo está conocido: es lo inaccesible, lo desconocido”<sup>10</sup>.

Queda claro, por tanto, que el rasgo fundamental que Blanchot asigna a la “experiencia – límite” es su facultad para reabrir aquello que aparentemente se encuentra ya cerrado, para, en otras palabras, reintroducir la experiencia en una “economía del deseo” que la implique en el juego de las ganancias y las pérdidas. Pareciera que de lo que se trata es de retrasar, de diferir el límite que supuestamente se había alcanzado cuando, en verdad, lo que proporciona la “experiencia – límite” es su transgresión, su desbordamiento. Recurriendo, de nuevo, a Blanchot, se puede afirmar que esta suerte de trance extático “abre en el ser acabado un ínfimo intersticio por donde todo lo que es se deja repentinamente desbordar y deponer (*déposer*) por un acrecentamiento (*surcroît*) que escapa y excede. Extraño sobrante. ¿Qué es este exceso que hace que lo acabado resulte todavía y siempre inacabado? ¿De dónde viene este movimiento excedente cuya medida no es dada por el poder que todo lo puede? ¿Cuál es esta posibilidad que se ofrecía después de la realización de todas las posibilidades como el movimiento capaz de revertirlas o de retirarlas silenciosamente?”<sup>11</sup>. La respuesta a todas estas interrogantes formuladas por Blanchot parece hallarse en el concepto batailliano de lo *impossible*, es decir, en esa dimensión no siempre percibida por el sujeto que pone de manifiesto que lo posible no es

<sup>10</sup> *Ibidem*. pp. 304 – 305.

<sup>11</sup> *Ibidem*. p. 307.

necesariamente el único plano en el que se ha de desenvolver su existencia.

Si, sobre este fondo de contraste conformado por la interpretación de la “experiencia – límite” como un exceso, como un desbordamiento que reinserta al ser en el ámbito de lo (im)posible, se acomete una nueva lectura del “protocolo de inmersión” diseñado por Lidó Rico, no cabrá otra opción que explicar el desgarramiento del “origen general” por lo específico de la repetición como la consecuencia de un *tiempo excedente* que, por consiguiente, se “extralimita” en lo que a su deber prioritario se refiere, a saber: la “representación de lo original” como si de un instante pactado de antemano se tratara. Tanto en los prolegómenos, como –sobre todo- durante el mismo momento de la inmersión en la materia, la impresión que se recibe de la “ceremonia performativa” celebrada por Lidó Rico es que toda ella constituye un microrrelato en el que el tiempo se opaca, se ocluye y pierde, por tanto, su facultad para representar, para transparentar ese “origen general” que exige hacerse visible en cada momento. Como consecuencia de esta *oclusión temporal*, el “protocolo de inmersión” se convierte en un *punto ciego*, atravesado por una “temporalidad opaca”, que no deja pasar la claridad del “primer momento” y que, en consecuencia, interviene en el marco de la experiencia en la forma de ese “tiempo excedente”, sobrante, “imposible”, al que con anterioridad se hacía alusión. El hundimiento del cuerpo del artista en la escayola conlleva, pues, una reapertura de la experiencia, entendida, en esta ocasión, como aquello que excede el *tiempo útil de la representación* y que, por ello mismo, resulta escandaloso, enteramente sancionable desde la exigencia ontológica de la luminosidad cognoscitiva. Y es que cuando la claridad del “tiempo útil” se torna en la oscuridad –y, por inclusión, en la ceguera- del *tiempo excedente de la repetición*, la experiencia se transforma en un evento retórico, exento de dirección o sentido fuerte alguno, en el que el único objetivo que se persigue es repetir el olvido del origen en tanto que *diferencia irrepetible*.

El intersticio, entendido como el escenario en el que acontece la inmersión como “realidad sobrante”, como límite transgredido y disuelto en la posibilidad de lo imposible, se opone frontalmente a la utilidad de la duración, a la continuidad no pautaada que rige el desenvolvimiento del ser en su cotidianeidad. Si, en lo tocante a esto, se habla de una “dimensión intersticial”, es para referirse a ella como un *tiempo que se propasa* en su cometido, que se extralimita en sus funciones y que, en consecuencia, ya no deviene *correctamente* –esto es, no funciona completando cada presente, remitiéndolo a la generalidad del origen, sino, por el contrario, *poniéndolo en precario*, fracturando la unidad temporal mediante el oscurecimiento de las relaciones causales que llevaban a convertir la experiencia en una suerte de memorial, de *acción monumental*-. En efecto, lo que se persigue con la apertura de la referida “dimensión intersticial” es restarle perfección y plenitud al presente, para hacer de él un “instante deficitario”, inacabado, que requiere, por tanto, de un “tiempo excedentario” para completarse y subsanar el estado de indigencia ontológica que le distingue. Abrir una grieta, un intersticio en el tejido temporal supone transformar el “espejismo de la compleción” que caracteriza al “ser moral” en la consciencia de una realidad paupérrima que, reitérrese una vez más, reactiva las diferentes estrategias desiderativas que gobiernan la vida del sujeto. La afirmación de Foucault de que “el deseo es dado como el apetito primordial a partir del cual todas las cosas toman valor, y valor relativo”<sup>12</sup>, resulta, a este respecto, harto esclarecedora, en la medida en que si existe un contenido que impregna cada detalle del “protocolo de inmersión”, éste no es otro que el desiderativo. De hecho, resulta necesario afirmar, de acuerdo con lo expuesto hasta el momento, que la condición intersticial de la liturgia desarrollada por Lidó Rico conduce a considerarla como un movimiento de transgresión, en virtud del cual la realidad sufre una “degradación cualitativa” que la convierte, indefectiblemente,

<sup>12</sup> FOUCAULT, M. “L’homme et ses doubles: l’analytique de la finitud”, en *Philosophie. Antologie*. Paris: Gallimard. 2004. p. 257.

en un escenario de precariedad. Sobre este fondo deficitario, Lidó Rico elabora un microrrelato urdido en el deseo, o lo que es lo mismo, en lo que se podría dar en llamar el *excedente de visión*, que no es sino toda aquella oscuridad generada en el desbordamiento de lo visible, de la claridad aportada por la representación<sup>13</sup>.

Habida cuenta de que la acción desiderativa surge en el marco acausal constituido por el intersticio, no supone problema alguno convenir con que, frente al carácter cartografiado y por entero planificado de la experiencia temporalizada en la utilidad de la representación, la diferencia y especificidad propias de la repetición se gestan, por el contrario, en el accidente. Escribe Paul Virilio que “si la sustancia es *absoluta y necesaria* (para la ciencia) y si el accidente es *relativo y contingente*, se puede ahora identificar la ‘sustancia’ en el *comienzo* del conocimiento, y el ‘accidente’ en el *final* de esta intuición filosófica de la que Aristóteles y otros habrían sido los iniciadores”<sup>14</sup>. Como ya ha sido anotado fugazmente más arriba, todo el “protocolo de inmersión” realizado por Lidó Rico se encuentra atravesado por un impulso violento que obtiene su máxima expresión en la entrada en contacto del cuerpo del artista con la materia. Es en este momento –cuyas diversas connotaciones serán estudiadas, con mayor número de argumentos, en el siguiente epígrafe–, cuando la maniobra transgresora del yo alcanza su punto culminante; circunstancia la cual no supone una advertencia en modo alguno baladí, puesto que, como advierte Foucault, en el acto de transgresión, “el límite abre *violentamente a lo ilimitado*”<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Resulta tentador relacionar esta idea del “excedente de visión” con la interpretación del concepto de lo sublime realizada por Lyotard. De hecho, y como señala Olivier Asselin, para el autor de *La condición posmoderna* “muchos trabajos modernos, particularmente en las así llamadas artes visuales, reflejan aquello que excede la mirada, lo invisible, o más generalmente lo imperceptible, lo inimaginable, lo irrepresentable, de modo que participan, al menos en este sentido, de la estética de sublime”. ASSELIN, O. “The Sublime: The Limits of Vision and the Inflation of Commentary”, en BERLAND, J.; STRAW, W. & TOMAS, D. (eds.) *Theory Rules. Art as Theory. Theory and Art*. Toronto, Buffalo & London: YYZ Books & University of Toronto Press. 1996. p. 254.

<sup>14</sup> VIRILIO, P. *L'accident originel*. Paris: Galilée. 2005. p. 29.

<sup>15</sup> FOUCAULT, M. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós. 2004. p. 128.

El instante en que la piel alcanza la escayola, y la penetra, se sumerge en ella, no se puede considerar más que como un acto de pura violencia, como el más abrupto gesto de desgarrar del terso y continuo tejido constituido por el “tiempo útil de la representación”. Es ahí donde el accidente se apodera del proceso de producción de la obra, donde, paradójicamente, el final de todo –o lo que es igual: la *catástrofe*– se convierte en el principio de todo. Se podría decir que, con el “protocolo de inmersión”, Lidó Rico ha ideado un paradigma experiencial que refleja, con una claridad meridiana, el desenvolvimiento del mundo contemporáneo; un mundo que, como el propio Virilio se encarga de informar, “ha llegado a ser hoy en día un puro azar, un accidente permanente, con sus múltiples retornos al primer plano de la actualidad (*rebondissements*) que las pantallas nos infligen, a cada instante, como espectáculo. De hecho, el accidente ha llegado a ser de repente HABITABLE, en detrimento de la sustancia del mundo común. Es éste, el ‘accidente integral’, el que nos integra globalmente y, en ocasiones incluso, nos desintegra psíquicamente. Así, en un mundo en lo sucesivo prescrito donde todo es explicado por las matemáticas y el psicoanálisis, el accidente es lo que queda de inesperado, de sorprendente, la cantidad desconocida de un hábitat planetario totalmente descubierto, superexpuesto a las miradas de todos, y en el cual lo exótico ha súbitamente desaparecido en beneficio de lo ‘endógeno’ que reclamaba Víctor Hugo (...)”<sup>16</sup>.

Como no podía ser de otra manera, el accidente –que es un “suceso intersticial”, una detención súbita y dramática del “tiempo útil de la representación”- sólo podía acontecer en ese plano oscurecido por el “excedente de visión”, en el que lo conocido se torna en desconocido, y lo completo en incompleto. No hay mayor catástrofe que el no poder “ver” la utilidad de aquello que sucede, que el “tiempo como representación” sea desgarrado y reducido a un paisaje de ruinas en el que lo “original” se muestra asolado y el único recuerdo que es accesible para el ser

<sup>16</sup> VIRILIO, P. *Op. Cit.* pp. 83 – 84.



es el de la “diferencia del olvido”. La inmersión de Lidó Rico en el baño de escayola es, en sí misma, un suceso accidental; y lo es porque aquello que reabre de nuevo la experiencia al intercambio desiderativo es la suplementariedad fatal del accidente. Lo accidental es el exceso que desborda lo que ya se daba por colmado, por crecido; es la evidencia incontestable de lo sobrante, de lo innecesario, de lo que siempre es apartado y evitado por el hombre, pero que, sin embargo, en su desenlace catastrófico, es lo único capaz de arrojar sombras a un mundo iluminado de manera uniforme y absoluta. Paradójicamente, Lidó Rico –que ha hecho de la bombilla uno de los elementos imprescindibles e identificativos en / de sus obras- ha llegado a comprender que, en un mundo consumido por el “espejismo de la compleción”, la experiencia necesita de la oscuridad para reavivarse, para volver a convertirse en potencia desiderativa. Quizás, sea esta una de las razones por las que el vampiro –protagonista de una de sus más logradas e impactantes series- podría señalarse como el representante por excelencia de la “dimensión intersticial del accidente”, en la que se gestan la totalidad de sus trabajos.

## 2. La soberanía del cuerpo

Aunque, como se ha advertido con anterioridad, el “protocolo de inmersión” constituye un ritual que, generalmente, tiende a evitar cualquier concesión al exhibicionismo, no permitiéndose la presencia de un público que perturbaría el ambiente de intimidad en el que acontece el contacto accidentado del cuerpo con la materia, no se puede pasar por alto que son numerosos los documentos fotográficos existentes que se han encargado de registrar los diferentes episodios y procesos de los que consta éste. En ellos, el artista aparece bien con la cabeza o cualquier otra parte de su cuerpo hundida en la escayola, bien mientras se prepara para la inmersión, o, incluso, inmediatamente después de la misma, sacudiéndose o lavándose por medio de gestos que, en cualquiera de los casos, resultan compulsivos, intemperantes, bruscos. Lo cierto es que,

aunque la función primera de estas fotografías no es otra que levantar testimonio del complejo proceso proseguido, una y otra vez, por Lidó Rico, para crear los moldes de sus obras, no es difícil percatarse, cuando se las observa, que tanto por la información como por el discurso por ellas transmitidos sobrepasan, con mucho, el marco de enunciación delimitado por este primer y elemental cometido. De hecho, no resulta forzado establecer una relación de fondo y de forma entre este conjunto de fotografías y aquellas míticas que muestran a Jasón Pollock, mientras ejecutaba sus *drippings* sobre los lienzos extendidos sobre el suelo de su estudio. Para un sector importante de la crítica, tales imágenes del pintor norteamericano marcan un punto de inflexión en el desarrollo del arte contemporáneo, ya que, por vez primera en la narrativa vanguardista, un artista se exhibe abiertamente como un sujeto corporeizado, como una presencia carnal que implica cada músculo de su cuerpo en la realización de la obra. Como bien ha señalado Amelia Jones, “la historia y la crítica de arte modernas, derivadas del discurso estético kantiano, se han basado en la supresión del sujeto desiderativo, corporeizado y particular; el artista y el crítico debían permanecer trascendentes más que inmanentes (corporeizados). Con excepción de las payasadas radicales de la vanguardia histórica (Dada en particular), el cuerpo ha servido durante dos centurias como el ‘objeto fóbico’ de la modernidad artística, amenazando socavar o incluso feminizar el sujeto cartesiano trascendente”<sup>17</sup>.

Las razones que se encontraban detrás de este rechazo de lo corporal en el arte vanguardista parecen iluminarse cuando se desliza una noción como la de “cuerpo pre -existencial” o “cuerpo esencial” que, desde Baudelaire, parece haber sido la encargada de vertebrar el desarrollo de la experiencia artística moderna. No en vano, ha de afirmarse que, mediante esta “condición descorporeizada”, el artista aspiraba a dotar a su obra de un halo o carácter “pre -existencial” que convirtiera

---

<sup>17</sup> JONES, A. “Survey”, en WARR, T. & JONES, A. *The Artist's Body*. London: Phaidon. 2000. p. 20.

la suya en una expresión plástica derivada de una realidad fundamental o fuerte. La experiencia de la que se nutría el arte era, por tanto, una experiencia originaria y fundadora a la que, consecuentemente, correspondía un *cuerpo esencial*, más mental que concreto, más meta –físico que físico. Aquello, en suma, que hacía del “cuerpo del artista” una entidad superior al “cuerpo existencial” del hombre común era su *anterioridad*, o por decirlo de otro modo, su constitución como un *lugar de representación privilegiado*, en el que la realidad originaria y fundamental de la que el arte era subsidiario resultaba reflejada con una fidelidad notablemente mayor a la que podía tener acceso cualquier “cuerpo existencial”<sup>18</sup>.

Habría que esperar a la crisis del discurso vanguardista –patente ya, de un modo insoslayable, en la primera mitad de los sesenta- para asistir a lo que cabría ser calificado como la in –*corporación* del ser. Por la misma, hay que entender no solamente el acto por el cual el ser –de un modo indisoluble y tautológico- “se hace cuerpo”, sino, además, aquel momento de máxima intensidad ontológica en el que, después de tanto tiempo viviendo en una “indigencia existencial”, se levanta, se autoafirma como tal. La *elevación del ser como cuerpo* constituye uno de los instantes de mayor envergadura dentro del arte contemporáneo, en la medida en que supone el tránsito desde la distancia intelectual del “cuerpo esencial” a la inmediatez física del “cuerpo existencial”, o lo que es igual, la aceptación, por parte del sujeto, de su naturaleza más mundana y real<sup>19</sup>.

A partir de este momento todo tiene que ver con el cuerpo: sexo, enfermedad, opresiones, dolor, neurosis, constricciones, torturas, disciplinas, curas, dietas, leyes, tabúes, transgresiones, etc...<sup>20</sup>; hecho éste que, sin duda, ha sabido comprender perfectamente Lidó Rico, cuya obra –como es posible advertir en las referidas fotografías- constituye

<sup>18</sup> CRUZ SÁNCHEZ, P. A. *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia: Tabularium. 2004. pp. 10 – 11.

<sup>19</sup> *Ibidem*. p. 13.

<sup>20</sup> MIGLIETTI, F. A. *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. Milano: Skira. 2003. p. 15.

una comprometida reflexión sobre ese yo surgido en la proximidad del cuerpo con el mundo y, por tanto, sobre la fragilidad y falibilidad de un artista que, ante todo, y en lo que supone un evidente giro fenomenológico, es un cuerpo entre cuerpos. Toda vez que el artista pierde su condición privilegiada ante la realidad, su vulnerabilidad se agrava, se hace cada vez más patente e inevitable y características naturales del cuerpo como, por ejemplo, su composición a base de fluidos o su blandura, se convierten en “materiales de trabajo” indispensables. En palabras del propio Lidó Rico, “carne y pan, pan y carne, hambre – hombre, no color, color de vida, concepto que hipnotiza, se impone, resuena y ensordece hasta la locura. *Somos blandos*”<sup>21</sup>.

Si se realiza una lectura correcta de esta aseveración de Lidó Rico, no será costoso comprobar cómo la blandura que en ella se le atribuye al hombre es la consecuencia del eslabonamiento de una serie de expresiones que subrayan ya no sólo la cercanía, sino la relación de equivalencia que mantienen lo corporal y lo comestible. La importancia de esta equiparación asumida por el artista reside en que, a través de ella, se cuestiona con determinación la jerarquía sensorial que, desde la filosofía platónica y aristotélica, regula los procesos cognitivos en la cultura occidental. Ciertamente, en la escala establecida por ambos pensadores, vista y oído aparecían como los sentidos más evolucionados y capaces de generar y transmitir belleza, mientras que gusto, olfato y tacto eran relegados a un nivel inferior y más degradado, debido a la mínima carga intelectual que poseían las experiencias por ellos alumbradas. La causa que se halla detrás de esta clasificación hay que buscarla en el hecho de que, como indica Carolyn Korsmeyer, “en casi todos los análisis sobre los sentidos de la filosofía occidental la distancia entre el objeto y el sujeto preceptor fue considerada una ventaja cognitiva, moral y estética. Los otros senti-

<sup>21</sup> LIDÓ RICO, J, R. *Provisionario*. Catálogo de la exposición celebrada en Pamplona, Horno de la Ciudadela, 7 noviembre – 8 diciembre 2003, s/p (la cursiva es nuestra).

dos físicos son 'inferiores' en parte debido a la necesaria cercanía con el objeto percibido que requiere su funcionamiento"<sup>22</sup>.

La "in -corporación" del ser que preside la ceremonia entera del "protocolo de inmersión" puede considerarse, a tenor de lo ahora expuesto, como una redención de los sentidos de proximidad, impugnados durante tanto siglos por la moral occidental. La distancia cognitiva proporcionada por la vista y el oído –sentidos que, como se constatará en páginas subsiguientes, son vaciados, en la obra de Lidó Rico, de la autoridad estética y ontológica que venían ejerciendo- queda fulminada por el proceder de un cuerpo que ya no conoce el mundo *pictórica* o *musicalmente*, sino que, desprendiéndose voluntariamente de sus prerrogativas, de sus derechos jerárquicos, se involucra, se ensucia con él, se lo come, lo vomita, es vomitado, escupido. La asimilación de lo corporal con lo comestible supone, a tal respecto, una afirmación extrema de este requerimiento de proximidad, ya que si existe un acto que vulnera claramente la integridad del "yo – cuerpo", éste no es otro que el de comer. Por la comida, lo "otro", lo exterior a mí, aquello que, por su condición amenazante, es mantenido de continuo alejado de los límites dibujados por el yo, penetra en mi cuerpo, transgrede las fronteras establecidas por aquél para perfilar su identidad, y, por último, las convierte en un problema, en una imagen ambigua<sup>23</sup>.

En clara consonancia con esta confusión de lo fronterizo provocada por la experiencia gustativa del comer, el sentido del tacto –denotado antes y ahora por tantos y tantos sistemas de pensamiento que se entreveran en los códigos morales de occidente- conlleva, igualmente, un desarme de lo corporal que, en su desamparo físico y ontológico, es expuesto a situaciones de violencia, capaces, incluso, de poner en peligro

<sup>22</sup> KORSMEYER, C. *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*. Barcelona, Buenos Aires & México: Piados. 2002. p. 28.

<sup>23</sup> No hay que olvidar, en lo concerniente a esto, que la facultad de "indeterminar" los límites, de cuestionar lo fronterizo, ha sido atribuida por Julia Kristeva a lo abyecto. KRISTEVA, J. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press. 1982. p. 9.

su integridad. Es evidente, en lo que a esto respecta, que cuando Lidó Rico sumerge parte de su cuerpo en la densidad de la escayola –sobre todo, cuando se trata de la cabeza, protegida apenas por un gorro de baño que resguarda el cabello y por unos finos papeles que se encargan de obstruir las fosas nasales y los oídos-, se multiplican los riesgos de que algún "accidente" pudiera hacer peligrar la salud del artista. La transformación de la piel en un campo de batalla, en el que cuerpo y materia pugnan intensamente por moldearse el uno al otro, sitúa a Lidó Rico en la línea de actuación de artistas como Chris Burden, Gina Pane, Vito Acconci, Marina Abramovic, Ulay o Catherine Opie, quienes, *mutatis mutandis*, convierten su cuerpo en una presencia vulnerable expuesta a las "inscripciones" que el mundo pudiera realizar sobre él<sup>24</sup>.

¿Qué es –habría que preguntarse- lo que conduce al sujeto a exponerse, de manera tan abierta, a situaciones de elevado riesgo, en las que la blandura y la fragilidad de lo corporal quedan puestas al descubierto en la "demasiada proximidad" del mundo? Para David Le Breton, el individuo, al enfrentarse a este tipo de experiencias extremas, persigue "hallar un límite psíquico, allí donde los límites simbólicos se muestran ausentes; trazarse a sí mismo un continente (*containing*) para sentirse existir, contenido de manera provisional o permanente. El límite es una necesidad antropológica, permite existir situándose activamente en el seno de un sistema simbólico que estructura los intercambios"<sup>25</sup>. Desde esta sugerente perspectiva, el "límite individual" opera como el definidor de yo, como la marca subjetiva que permite a la persona "diferenciarse de los otros, restaurar un valor para su existencia. Y según la intensidad de la prueba que atraviesa para experimentar sus límites, se procura, provisional o permanentemente, una toma más segura de su existencia"<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Vid., por ejemplo, al respecto de esta cuestión: O'DELL, K. *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970s*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press. 1998.

<sup>25</sup> LE BRETON, D. *Pasiones du risque*. Paris: Métailié. 2000. p. 17.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

Si, en el marco de conocimiento configurado por la jerarquía sensorial clásica, la “diferencia” –es decir, *la habitación del límite* que singulariza contrastivamente al sujeto- se realizaba en la lejanía de lo “pictórico” y lo “musical”, ahora, con su subversión, lo “diferente” se origina en el acto de “acercarse al mundo” en lo gustativo, lo táctil y lo olfativo. Y es en esta proximidad extrema, arriesgada, pero fundamentalmente íntima, donde surge el cuerpo; el cuerpo como el límite que establece la diferencia, como la singularidad que hace de la repetición lo irreplicable e inabarcable, en resumen, como la especificidad que permite al yo *saberse en vida*, allí cerca, a la vez confundido y destacado con / del mundo. El cuerpo es la *mínima distancia* del sujeto con la realidad que lo envuelve, la “diferencia” que crece *contiguamente* a lo Otro, a lo ilimitado, a ese fondo gestáltico sobre el que yo dibuja los límites de su singularidad. Sólo en esta proximidad que aturde y aclara al mismo tiempo existe el cuerpo –o, enunciándolo de otro modo, lo corporal se diluye en la distancia de lo “musical” y lo “pictórico”, desaparece en el impulso trascendente del yo inmaterial que todo lo remite a la generalidad de lo invariable-. Por paradójico que pueda resultar, en la enormidad del espacio abierto entre yo y el mundo cuando aquél oye y ve, el cuerpo “no cabe”, no tiene asignado lugar alguno para aparecer como esa “mínima distancia” que limita y diferencia en su extrema vulnerabilidad.

En este “acercarse al mundo” posibilitado por la quiebra de los modelos experienciales de raigambre pictórica y musical, el sujeto recibe no solamente la ganancia de su corporalidad, sino, igualmente, y por inclusión, de su finitud. Afirma, en efecto, Foucault, que, en el fondo de todas las positividades empíricas, y de lo que puede indicarse como limitaciones concretas en la existencia del hombre, se descubre una finitud –que, en cierto sentido, es la misma: está marcada por la espacialidad del cuerpo, por la apertura del deseo, el tiempo y el lenguaje: allí, el límite no se manifiesta como determinación impuesta al hombre desde el exterior (porque hay una naturaleza o una historia), sino como finitud fun-

damental que no descansa más que sobre su propio hecho y se abre sobre la positividad de todo límite concreto”<sup>27</sup>. Desde esta perspectiva dibujada por Foucault, el final de la metafísica, precipitado por el despertar de una tal “experiencia de la finitud”, constituye tan sólo “la cara negativa de un evento mucho más complejo que se ha producido en el pensamiento occidental. Este evento es la aparición del hombre. No habría de creerse, sin embargo, que éste ha surgido repentinamente en nuestro horizonte, imponiendo, de una manera irruptiva y absolutamente desconcertante para nuestra reflexión, el hecho brutal de su cuerpo, de su trabajo, de su lenguaje; no es la miseria positiva del hombre la que ha reducido violentamente la metafísica. Sin duda, en el nivel de las apariencias, la modernidad comienza cuando el ser humano se pone a existir en el interior de su organismo, en la concha de su cabeza, en la armadura de sus miembros, y entre todo el sistema nervioso de su fisiología; cuando se pone a existir en el corazón de un trabajo cuyo principio le domina y cuyo producto se le escapa; cuando aloja su pensamiento en los pliegues de un lenguaje tan viejo que no puede dominar las significaciones reanimadas, sin embargo, por la insistencia de su palabra (...) el hombre moderno –este hombre asignable en su existencia corporal, laboriosa y hablante- no es posible más que a título de figura de la finitud”<sup>28</sup>.

La *epifanía de lo corporal* a la que se asiste durante el “protocolo de inmersión” arrastra ciertamente consigo, y como no podía ser de otro modo, la aparición del hombre entendido como “figura de la finitud”; una finitud que resulta patente no exactamente por la experiencia del límite, sino porque, en verdad, se trata de un *límite contaminado*. En efecto, como ya se ha comentado, el dominio de la existencia del cuerpo es esa “mínima distancia” del sujeto con el mundo, en la que se gesta la “diferencia” que singulariza el ser. Pero, por más que el carácter contrastivo de esta “diferencia” pudiera llevar a una conclusión de tal índole, no hay que pensar en ella como un límite surgido *ex nihilo*,

<sup>27</sup> FOUCAULT, M. “L’homme et ses doubles... p. 258.

<sup>28</sup> *Ibidem*. pp. 262 – 263.

basculado hacia el plano de las abstracciones y de material, por tanto, distinto al de lo mundano. De hecho, es necesario subrayar que *el ser le arranca su diferencia al mundo*, de modo que esa “mínima distancia” –en este caso, el “protocolo de inmersión”- en la que el hombre aparece como cuerpo es el espacio en el que el yo y lo otro, la “diferencia” y el mundo, se contaminan mutuamente, resultando de ello un límite que se destaca sobre lo mundano, pero que, al mismo tiempo, no puede excluirlo, puesto que es parte constitutiva suya. Lo que, para hablar con rigor, se manifiesta en el límite activado por la proximidad del cuerpo al mundo es una *diferencia dependiente* que determina la condición finita del hombre. No en vano, el ser, al llevarse dentro de sus límites el mundo, declara a éste como su máxima aspiración, como la única plenitud posible, como el principio y el final de todo recorrido, en definitiva, como su interior y su exterior. Cuando Foucault declara que la finitud del hombre viene dada, entre otros aspectos, por la espacialidad del cuerpo, se entiende, pues, que los límites encargados de fijar dicha extensión constituyen el mundo y su diferencia, y que, por tanto, la más clara evidencia de esta restricción es su continua dependencia de aquello contra lo que se supone dibuja los contornos de su subjetividad. El cuerpo –y esto Lidó Rico lo parece haber comprendido a la perfección- se revela siempre como la “diferencia impura”, contaminada irremediable y plenamente por el mundo.

El límite, en tanto que marca discriminatoria generada en la “mínima distancia” contaminada que separa y confunde el cuerpo y el mundo, contiene, a su vez, el gesto de su propia transgresión: es, en sí mismo, contención y exceso, medida y desmesura. La razón de este doble comportamiento, causante de equívoco e indeterminación, se debe a la interiorización de lo mundano –ámbito por excelencia de la transgresión- efectuada por el límite a la hora de definir y cerrar la extensión de lo corporal. Como consecuencia de esto, los lindes del cuerpo demarcan un territorio que contiene lo sobrante, lo inútil desde el punto de vista onto-

lógico, lo que ya no se mueve por los criterios de beneficio y efectividad connaturales a la representación. La aparición del cuerpo, tal y como acontece en el ceremonial de la inmersión, revela, por tanto, una presencia gratuita, impura, excesiva, que mantiene con la realidad una relación de *soberanía*. Situaciones de riesgo como las generadas por el hundimiento del cuerpo de Lidó Rico en la densa masa de la escayola no son comprensibles más que desde la óptica de un cuerpo que se hace soberano en su condición excedentaria, residual, y que, por ende, no consiente en someterse a nada ni nadie que no sea su propia voluntad. Asegura, en lo atinente a esto, Le Breton, que “estas *performances* no ponen al hombre bajo la mirada de los dioses, sino de la suya propia, es él mismo quien desafía y quien afronta, quien debe someter a su propia voluntad. El único imperativo es ir hasta el final de la prueba, poder decir: ‘He triunfado, lo he hecho’”<sup>29</sup>. Sólo como “resto”, como exceso de lo mundano, puede, pues, el cuerpo aspirar a ser soberano de sus actos, a lograr el máximo grado de intermediación en sus afirmaciones ante la realidad circundante.

Un análisis más detenido de la noción de soberanía –crucial, por otra parte, para comprender, en su entera dimensión, la “epifanía de lo corporal” sobrevenida durante el transcurso del “protocolo de inmersión”- exige atender a las reflexiones esgrimidas por Bataille al respecto de este asunto. A su juicio, “lo que distingue a la soberanía es el consumo de las riquezas, en oposición al trabajo, a la servidumbre, que producen las riquezas sin consumirlas. El soberano consume y no trabaja, mientras que en las antípodas de la soberanía, el esclavo, el hombre sin recursos, trabajan y reducen su consumo a lo necesario, a los productos sin los cuales no podrían subsistir ni trabajar (...) Digamos que el soberano (o que la vida soberana) comienza cuando, asegurado lo necesario, la posibilidad de la vida se abre sin límite (...) El *más allá* de la utilidad es el dominio de la soberanía”<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> LE BRETON, D. *Op. Cit.* p. 72.

<sup>30</sup> BATAILLE, G. *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Piados. 1996. p. 64.

Huelga decir que un hecho como el de la soberanía no puede resultar, a estas alturas, sorprendente, habida cuenta de que, como previamente se explicaba, la repetición –o, más bien, su especificidad– incorpora el rasgo distintivo por excelencia de la experiencia soberana: la gratuidad de lo excesivo. En este caso, la aparición del cuerpo en ese “*más allá* de la utilidad” en el que se sitúa la totalidad del “protocolo de inmersión” se comprende por la impugnación que, en este acto, se produce del “cuerpo transparente”, es decir, del cuerpo invisibilizado en la funcionalización que distingue su proceder en la cotidianidad del sujeto. Diariamente, el individuo apenas si es consciente de su cuerpo; excepto cuando padece alguna enfermedad, éste constituye una realidad completamente desapercibida para él: no pesa, no siente, no posee significación ni capacidad discursiva alguna. El utilitarismo que habitualmente rige la experiencia cotidiana del individuo condena al cuerpo al más implacable de los anonimatos: si algo se le demanda, es que actúe como un cristal sin mácula que “deje ver” con claridad el mundo y que, por tanto, se retraiga, se inmiscuya lo menos posible en las estrategias cognitivas planteadas por el individuo. La transparencia, en este sentido, supone una efectiva forma de subordinación, de “vasallaje”, que hace del cuerpo una extensión informe, ilimitada y supeditada a la *mise en images* del mundo. De donde se desprende que si existe un sistema de medida que permita cifrar el grado de utilidad del cuerpo, éste, evidentemente, pasa por comprobar la magnitud de su desaparición en el hecho de la mirada –o, más en concreto, su capacidad para inhibirse, para orillarse en la entrega del “mundo visible”-.

No hay cuerpo en el “*más acá* de la utilidad” –es decir, en el “mundo visible”, en el dominio de la percepción–; sólo en el oscurecimiento propiciado por la suspensión del “tiempo útil de la representación”, el cuerpo torna su anterior *status* transparente en otro “opaco”, que conlleva su “formación”, su “limitación” y, en última instancia, su epifanía. El dominio del conocimiento visual ha sido y es tan enorme en

la tradición occidental que, en el momento en que su proyecto sufre alguna merma y el utilitarismo del “dejar ver” es puesto bajo sospecha, la sensación de hallarse ante una maniobra excesiva embarga al individuo. Es más: hasta tal punto es imposible la convivencia de cuerpo y mirada, que lo que para uno supone fijar un límite, para la otra implica un gesto de transgresión que lleva la experiencia al plano escandaloso de lo excendentario. La ausencia de luz es siempre excesiva; de ahí que, si para el cuerpo, “darse un límite” es rebajar la claridad del “mundo visible”, entonces, escasos problemas habrá en reconocer que la existencia de lo corporal destruye la de la mirada, la convierte en una cuestión de imposibilidad.

Los argumentos desgranados hasta el momento permiten colegir que el *exceso corporal es siempre una carencia de luz*, y que, en lógica consecuencia, la soberanía requiere ser comprendida como un “plus experiencial” adquirido *negativamente*, es decir, por sustracción –de visibilidad– más que por adición. Esta “negatividad de lo excesivo” conlleva, en su carencia de luz, no sólo la dificultad para percibir la “actualidad” del mundo, sino, además, la imposibilidad de vivir proyectiva o retroactivamente otro tiempo que no sea el presente. Bataille no duda en mostrarse taxativo a este respecto: “en efecto, lo soberano es gozar del tiempo presente sin tener en cuenta nada más que ese tiempo presente”<sup>31</sup>. Indiscutiblemente, la oclusión del tiempo en el momento soberano de la aparición del cuerpo conlleva un repliegue del ser en un instante de “no –saber”, que supone la quiebra del conocimiento. La afirmación de Lidó Rico de que “el hombre empieza donde acaba la razón, de que lo impulsivo e irracional se convierten en el único vehículo apropiado para avanzar en conocer nuestros adentros, que es en definitiva lo que todo buscamos”<sup>32</sup>, concuerda perfectamente con la idea sostenida por Bataille de que “solamente aniquilando, al menos neutralizando en nosotros mismos

<sup>31</sup> *Ibidem.* p. 65.

<sup>32</sup> LIDÓ RICO, J. R. *Explorer*, 515 – 516..., s/p.

toda operación de conocimiento, estamos en el instante sin rehuirlo. Esto es posible bajo la impresión de emociones fuertes que quiebran, interrumpen o dejan en un segundo plano el desarrollo continuo del pensamiento”<sup>33</sup>.

Ahora bien, lo verdaderamente crucial de esta “falla” abierta en la continuidad del pensamiento en la que surge el cuerpo soberano es que, a resultas de la suspensión de toda experiencia proyectiva que pudiera visualizar el “ser futuro” como un ser en peligro, la muerte desaparece como amenaza. Arguye Bataille que “morir humanamente es tener del ser futuro, del que cuenta para nosotros, la idea insensata de que no es. Si vivimos soberanamente, la representación de la muerte es imposible, pues el presente ya no está sometido a la exigencia del futuro. Por eso, de una manera fundamental, vivir soberanamente es escapar, si no de la muerte, al menos de la angustia de la muerte. No es que morir sea odioso –pero vivir servilmente es odioso. El hombre soberano escapa de la muerte en este sentido: no puede morir *humanamente* (...) No puede consentir que la amenaza de la muerte le entregue al horror de una loca huida –no obstante imposible-. Así, en este sentido, en tanto que vive en el instante, escapa de la muerte”<sup>34</sup>.

Son varias las ideas que confluyen, se superponen y, en ocasiones, pueden llegar a confundirse en esta declaración de Bataille ahora intercalada, que, naturalmente, requiere de un análisis pormenorizado, so pena de dar por firmes cuestiones que bien podrían contradecir afirmaciones realizadas con anterioridad. Ante todo, lo que conviene aclarar es que Bataille diferencia –aunque casi sin detenerse en ello- entre dos tipos de muerte: *la muerte como representación*, vivida en la espera angustiosa pero evitable de la anticipación; y *la muerte como accidente*, vivida en la finitud inesperada e inevitable de la instantaneidad del ser. Abundando, en este sentido, en la primera de ambas posibilidades, hay que decir que la angustia por la muerte venidera sobrecoge al yo atrapado en el relato configurado por el “tiempo útil de la representa-

ción”: valorada la existencia en términos de eficacia, lo peor que le puede pasar al sujeto es que su “eficiencia narrativa” se vea amenazada por la espera de la muerte. Es, entonces, cuando –como expresa Derrida- “el estremecimiento puede ciertamente manifestar el miedo, la angustia, la aprehensión de la muerte, cuando nos estremecemos de antemano ante el anuncio de lo que va a venir (...) Con mucha frecuencia no sabemos ni vemos el origen –secreto, pues- de lo que se nos viene encima. Tenemos miedo del miedo, estamos angustiados por la angustia –y temblamos. Temblamos en esta extraña repetición que vincula un pasado irrecusable (ha tenido lugar un golpe, un trauma nos ha afectado ya) con un futuro inanticipable, anticipado pero inanticipable, *aprehendido* pero justamente, y por eso hay porvenir, aprehendido *como* imprevisible, al que nos aproximamos como algo inaproximable”<sup>35</sup>. La razón, pues, que hace crecer en el individuo este incontenible sentimiento de angustia es su incapacidad para saber y ver ese “origen secreto” que convierte lo previsto en imprevisible y lo esperado en inesperable; o por decirlo con otras palabras, la imposibilidad para acceder a la *claridad de la muerte*. En un marco fundamentalmente narrativo como el delimitado por la “existencia servil”, por el “utilitarismo de la luz” –todo aquello que no es o no puede ser “puesto en claro” supone un riesgo para la “eficiencia narrativa” del yo y debe ser, en consecuencia, apartado-, la resistencia a la claridad es vivida angustiosamente, en la forma de un oscurecimiento del futuro que, a causa de ello, ya no puede ser vivido como una proyección natural del “ser presente”. Habida cuenta de que la principal baza de la que se sirve el utilitarismo de la representación para seducir al sujeto es la *tenencia de tiempo* –se trata siempre de una *experiencia extensiva* basada en la posesión de un porvenir-, la imposibilidad para asegurar el futuro de éste constituye un serio motivo de consternación y drama.

<sup>33</sup> BATAILLE, G. *Op. cit.* p. 70.

<sup>34</sup> *Ibidem.* p. 83.

<sup>35</sup> DERRIDA, J. *Dar la muerte*. Barcelona & Buenos Aires: Piados. 2000. p. 57.

El panorama, en cambio, varía cuando se analiza el caso contrario de la “existencia soberana”, que, como es sabido, caracteriza el proceder del cuerpo durante todo el “protocolo de inmersión”. Cuando Bataille sentencia que “el mundo soberano es el mundo donde el límite de la muerte es suprimido”<sup>36</sup>, no pretende afirmar, en modo alguno, que en el instante generado por la *experiencia intensiva* la muerte ha sido “aclarada”, comprendida y, por tanto, superada. En todo momento, el pensador francés es consciente de que “la muerte está allí presente, su presencia define ese punto de violencia, pero si la muerte está allí presente, es siempre para ser negada, sólo está allí para eso. El soberano es el que es, como si la muerte no fuera”<sup>37</sup>. La cuestión, entonces, que necesariamente ha de plantearse a raíz de esta última matización de Bataille pasa por interrogar acerca del significado encerrado en la “negación de la muerte” atribuida por él al comportamiento soberano. Y, a tenor de lo expuesto previamente, no se puede sino afirmar que la aparente ignorancia que el yo soberano demuestra ante la presencia de la muerte obedece a la aceptación, por parte de éste, de su naturaleza inextricable, de su irreversible oscuridad. En realidad, quien se desenvuelve en la admisión de la muerte como un ineluctable punto ciego que excede cualquier estrategia de visualización convierte la aceptación de su impenetrabilidad en el único modo posible de encararla, de vivirla. Su negación es, de hecho, la evidencia de su existencia, de su inevitable presencia en cada uno de los instantes que conforman la vida del yo. Es más, aceptar la presencia impenetrable de la muerte en el “instante soberano” abierto por el yo es aceptar el instante como *fatalidad*, esto es, como lo inevitable que “accidenta” cualquier momento, como lo sombrío que desborda toda claridad. La muerte, en efecto, es lo inabarcable por el sujeto; y, en esta certeza de lo que se da sin darse, de lo que se presenta huyendo, aparece el cuerpo: limitado en la oscuridad de

<sup>36</sup> BATAILLE, G. *Op. cit.* p. 86.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

la finitud, de lo indiscernible, de lo que se muestra “fatalmente” como un accidente. Cuando Lidó Rico sumerge su cuerpo en la escayola, resulta evidente su aceptación como “lo limitado en la muerte”, ya que de otro modo no se podría comprender la temeraria puesta en peligro de su integridad. Ocluido el tiempo en la densidad del instante, eliminado cualquier horizonte temporal que no sea el intersticial e intransitivo “ahora”, el cuerpo pasa –empleando el esquema argumental de Bataille– de la afirmación a la negación de la muerte en unos términos que, en verdad, invierten el sentido más epidémico de estas acciones: si afirmar es vivir *contra* la muerte, negarla es vivir *en* ella. Ahí, pues, está el auténtico y paradójico sentido de aquello a lo que Bataille se refiere cuando habla de la supresión del límite de la muerte: no que el yo soberano la trascienda, sino que, por el contrario, se abre a ella, a su “*i*–limitación”, de modo que lo “*i*–limitado” termina por ser interiorizado como lo propio e inintercambiable, como lo contenido en sus límites.

El “instante soberano”, entendido como el tiempo de la experiencia en el que la “representación *contra* la muerte” queda en suspenso, se confirma, por tanto, como lo puramente accidental, como lo fatal que lleva a la vida a su plenitud –esto es, a su acotación en el “darse en fuga” de la muerte–. Pero es que, además, si se trabaja en el convencimiento de que no es que el cuerpo aparezca “en” el instante, sino que el cuerpo es el instante, la interpretación de su epifanía como un acontecimiento enraizado en la propia experiencia de la muerte queda si cabe más reforzada. No se olvide, de hecho, que, para Bachelard, “*el tiempo sólo tiene una realidad, la del Instante*”. En otras palabras, el tiempo es una realidad ceñida al instante y suspendida entre dos nada. El tiempo podrá sin duda renacer, pero en principio deberá morir. No podrá trasladar su ser de un instante al otro para lograr una duración. El instante es ya la soledad... Es soledad en su valor metafísico más despojado. Pero una soledad de un orden más sentimental confirma el trágico aislamiento del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo



limitado al instante nos aísla no solamente de otros sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro pasado más querido”<sup>38</sup>.

El instante, abierto y sometido por la violencia de la *ontología de la intransitividad*, supone el nacimiento y la muerte de la corporal, la posibilidad de existir y la imposibilidad para durar, a no ser como *huella de la muerte*. Como se desarrollará a continuación, la incapacidad para llevar el cuerpo más allá del límite violento y excesivo del instante conduce a Lidó Rico a querer perpetuar, mediante el molde realizado a partir de la escayola, el *(des)aparecerse* del cuerpo. Toda la obra de este artista se construye sobre la experiencia de la muerte, sobre la huella impresa por el cuerpo en la materia, toda vez que éste ha desaparecido en la intrascendencia del instante soberano. Contemplando cualquiera de sus piezas, es posible oír resonar aquellas palabras de Maurice Blanchot, en las que se asegura que “la obra misma es una experiencia de la muerte, y que hay que disponer previamente de esa experiencia para poder llegar a la obra, y por la obra, a la muerte (...) *Escribir para poder morir*. Morir para poder escribir, palabras que nos encierran en su exigencia circular, que nos obligan a partir de lo que queremos encontrar, a no buscar sino el punto de partida y hacer así de ese punto un punto hacia el que sólo nos aproximamos alejándonos, pero que autorizan también esta esperanza: la de asir, la de hacer surgir el término donde se anuncia lo interminable”<sup>39</sup>.

### 3. El índice de lo invisible

Hasta la creación, por parte de Picasso y Braque, de los primeros *collages*; hasta el uso, en manos del siempre inagotable Duchamp, de los primeros materiales blandos –*Pliant de voyage...* (1918) o *Prier de toucher* (1946) serían, a este respecto, formidables ejemplos-, nada –o casi nada-

<sup>38</sup> BACHELARD, G. *La intuición del instante*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI. 1973. p. 21.

<sup>39</sup> BLANCHOT, M. *El espacio literario*. Barcelona & Buenos Aires: Paidós. 2000. p. 85.

había “para tocar” en la historia del arte. Como ya ha sido expuesto, la pervivencia, en la tradición cristiana y occidental, de la jerarquía sensorial establecida por Platón y Aristóteles, relegó al tacto a un lugar marginal y casi prohibido dentro de los procesos cognitivos acometidos en diferentes contextos históricos y culturales. En palabras de Elizabeth D. Harvey, “el subsecuente y relativo eclipse del tacto como un sentido importante o como un asunto de interés se puede relacionar con el predominio creciente de lo visual, que, iniciado con Platón y consolidado, con posterioridad, como régimen con el advenimiento de la ciencia moderna, ha sido privilegiado como el más elevado y puro de los sentidos. Mientras que la intrincada reciprocidad entre visualidad y tacto que caracteriza la representación de los sentidos desde Platón en adelante todavía permanece, el tacto, imaginado en el interior de un discurso y una tradición iconográfica, tiende a ser subsumido en la cultura ocular dominante”<sup>40</sup>.

Debido a la fuerte represión a la que el ocularcentrismo imperante en la cultura occidental ha sometido al resto de los sentidos –y, entre ellos, el del tacto–, la dimensión háptica de la experiencia ha sido sólo objeto de atención cuando se la ha abordado como una consecuencia lógica del acto de mirar. Como indica Jacqueline Lichtenstein, “*la vue fait naître le désir de toucher*” (“la vista hace nacer el deseo de tocar”)<sup>41</sup>; aseveración ésta que reviste una enorme importancia, en la medida en que supone reconocer que el sentido del tacto interviene no para mermar la acción y el poder de la mirada, sino para refrendar su perfeccionamiento, su capacidad para engañar el entendimiento y sumergirlo en la profundidad insondable del ojo. La idea de que la experiencia óptica exige ser prolongada en la háptica<sup>42</sup> ha disfrutado de

<sup>40</sup> HARVEY, E. D. “Introduction: The ‘Sense of All Senses’”, en HARVEY, E. D. (ed.) *Sensible Flesh. On Touch in Early Modern Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 2002. p. 2.

<sup>41</sup> LICHTENSTEIN, J. *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l’âge moderne*. Paris: Gallimard. 2003. p. 74.

<sup>42</sup> DIDI – HUBERMAN, G. *Phasmes. Essais sur l’apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit. 1998. p. 109.

tanto éxito en algunos de los marcos de reflexión instaurados por la teoría artística que no es de extrañar que las cualidades del tacto hayan sido transformadas en recomendaciones para el mejor desempeño del arte visual por excelencia: la pintura. Recuerda Lichtenstein que “la verdadera pintura, es decir, la de un colorista como Chardin, no excita solamente el sentido de la vista: ella despierta el apetito y llama a la mano al mismo tiempo que detiene la mirada (...) Ver es desear tocar. Pero el placer de ver demanda que este deseo sea refrenado. Ver es desear aproximarse. Pero el placer de ver obliga a mantener una distancia. Sobre todo a no tocar. O tocar delicadamente, tocar con tacto, es decir, desde la extremidad de los ojos solamente, sin entrar jamás en contacto”<sup>43</sup>.

Subordinado a la visión, reducido a un mero efecto óptico destinado a *tromper l'oeil*, el tacto se convierte en una ficción, en una virtualidad carente de contenido propio, cuya función no es otra que la de actuar como *reguladora de la distancia encargada de asegurar el placer de la mirada*. Habría que esperar a los *collages* cubistas y a algunos de los más célebres *ready – mades* duchampianos para que el material empleado por los artistas adquiriese una valoración táctil independiente de las estrategias de representación urdidas por la mirada: lo tangible ya no era una ilusión óptica, sino una realidad háptica que, aunque subordinada todavía a un sistema expresivo fundamentalmente escopofílico, comenzaba a disfrutar de un protagonismo significativo dentro del marco discursivo constituido por cada obra. Pero, sin duda alguna, es con la aparición de las primeras experiencias dentro del campo del arte corporal, que se asiste a una definitiva *dialectización del tacto*, por la cual éste pasa a funcionar, según los casos, como una alternativa antitética a la mirada. La temprana acción de Carolee Schneemann, *Meat Joy* (1964), constituye un formidable ejemplo en este sentido, ya que el grupo de hombres y mujeres que en ella participan, además de promover el continuo contacto entre sí, restriegan sobre sus cuerpos desnudos

<sup>43</sup> LICHSTENTEIN, J. *Op. Cit.* . pp. 74 – 75.

carne y pescado crudos. En un sistema dominado por los procesos cognitivos de la mirada, el mundo hubiera sido objeto de una violenta jerarquización, que hubiera llevado a diferenciar entre lo “aproximable” y lo que, por el contrario, y debido a sus “especiales” características, requería ser mantenido a una distancia prudencial del cuerpo. En cambio, en la referida y emblemática *performance* de Scheemann, el menoscabo que se produce de la función cognitiva –y, por ende, “calificadora”- de la mirada, conlleva que el mundo sea experimentado “en bruto”, *indiscriminadamente*, sin atender a grados o diferencias que pudieran hacer sobresalir unos elementos sobre otros –condenados a la “marginalidad sensorial”-.

Esta sustitución del *conocimiento categorial* de la mirada por el *conocimiento indiscriminado* del tacto a la que se asiste en la obra de Schneemann resulta perfectamente extrapolable a buena parte de los trabajos artísticos que, a lo largo de las épocas posteriores, se han encargado de abrir el cuerpo al “mundo tangible” relegado, durante tanto tiempo, por la mirada, a una “marginalidad sensorial”. Ni que decir tiene que el caso de Lidó Rico no es esquivo a esta nueva situación, ya que, en el contexto del “protocolo de inmersión”, el contacto de su cuerpo con la materia no se puede interpretar sino como una *redención del mundo invisibilizado en la visibilidad discriminada por la mirada*. Si se recuerda, en efecto, una vez más, el instante en que el artista hunde su cabeza en la masa de escayola, no costará esfuerzo inferir que, al menos en dos sentidos, es posible hablar de un *punto ciego de la experiencia*: en primer lugar, porque, literalmente, Lidó Rico cierra los ojos al adentrarse en la espesura de la materia, de modo que se produce aquella circunstancia apuntada por Didi – Huberman a propósito de las “*images – contacts*”, en virtud de la cual se procede a “*tocar para no ver*” (“*toucher pour ne plus voir*”)<sup>44</sup>; y, en segundo lugar, porque, en la *apertura indiscriminada al mundo* facilitada por la “mínima distancia” con-

<sup>44</sup> DIDI – HUBERMAN, G. *Op. cit.* p. 28.

quistada por el cuerpo, lo que se “recupera” es todo aquello que la mirada –por su imperfección, por su carácter innoble y “contaminante”, por su falta de belleza, en suma, por su monstruosidad- había relegado al dominio de lo invisible. Pero –entiéndase correctamente- este mundo expulsado del ámbito de lo sensible no se “recupera” para devolverlo a la luz, a un estado de claridad que lo igualase a esa otra parte favorecida por los procesos de discriminación de la mirada; lo invisible, por el contrario, se recupera como invisible, como oscuridad, como “experiencia marginal”. Se podría decir que todo el “protocolo de inmersión” se realiza en un espacio repelido por la claridad de la visión que valdría nombrar como el *envés de la mirada*, esto es, una “geografía invisible” desarrollada en las zonas en sombra creadas por la iluminación discriminatoria del mundo a cargo de la mirada.

La dificultad, empero, que plantea esta interpretación de la obra de Lidó Rico a través del tamiz constituido por el “punto ciego de la experiencia” viene dada por el hecho de que, pese a la importancia decisiva revestida por el susodicho “protocolo de inmersión”, el proceso de producción de cada trabajo no se detiene en este punto, sino que prosigue hasta la obtención de un objeto, de una pieza que, no se olvide, actúa como soporte de una imagen. He aquí, pues, la enunciación de una paradoja cuyo contenido problemático tensa –hasta el extremo de casi desgarrarla- la obra entera de Lidó Rico, a saber: que la imagen se construye sobre su ausencia, sobre su imposibilidad, y que, consiguientemente, *lo visible no pasa de ser la positivación de lo invisible*. Aunque un adentramiento en las diversas connotaciones presentes en esta última afirmación requiere abordar cuestiones que serán tratadas, con el detalle requerido, en el siguiente epígrafe, sí que se puede adelantar que, cuando se habla de “positivar lo invisible”, no se pretende expresar un cambio de categoría de lo “marginal” que contradijese su recuperación como lo oscuro que escapa a la mirada. Por el contrario, la imagen, en el caso de Lidó Rico, señala no tanto una “elevación” –desde

lo invisible hasta lo visible, desde la oscuridad hasta la luz- cuanto un *desplazamiento en el tiempo* –desde el pasado hasta el presente-; lo que, traducido a diferentes términos, equivale a decir que, en esta sustitución del “modelo vertical de iluminación” por el “modelo horizontal de rememoración”, *lo visible se convierte en el recuerdo de lo invisible*. Toda la potencia expresiva, toda la densidad discursiva que demuestran tener cada una de las piezas realizadas por Lidó Rico, brotan, sin duda alguna, de su aparición, ante el espectador, como *huellas* de lo invisible, como *índices del punto ciego de la experiencia*. De ahí que –y en lo que supone otra vuelta más de tuerca a esta extraordinaria paradoja sobre la que pivota la producción de dicho artista-, *por imagen no se deba entender tanto un acto de revelación cuanto el recuerdo de la resistencia a este acto de revelación*. La imagen, de hecho, no es luz, sino tiempo, y la “positivación de lo invisible” que conlleva es la huella madurada en el recuerdo de una tal ausencia de claridad: lo que ves –podría apostillarse- no es lo que ves, sino lo que nunca se ha visto.

Que la verdadera cuestión sobre la que se preocupa la obra de Lidó Rico es el tiempo y no lo visible, queda definitivamente probada cuando declara: “siempre he pensado que la obra comienza cuando se termina de observar, en ese instante invisible está realmente la sublevación, el verdadero espacio que la pieza debe ocupar es más mental que físico, ese viaje es lo único que me interesa y tiene valor, la obra debe compartir la capacidad de viajar y hacer viajar. Abierta, visible pero invisible”<sup>45</sup>. A tenor de esta última apreciación del artista, resulta obligado recapitular cuanto acaba de ser expuesto, distinguiendo tres estadios en el proceso conformado por la producción y recepción de la obra:

1. *Tocar es no ver*: Tal y como ha sido expuesto, la inmersión del cuerpo del artista en la escayola, el contacto brutal y violento de su piel con la materia pastosa, conduce a la experiencia a un “punto ciego” en el

<sup>45</sup> LIDÓ RICO, J. R. *Op. cit.* s/p.

que el tacto recupera esa dimensión marginada e invisibilizada por la mirada. La oscuridad es recuperada y vivida en tanto que tal, en la forma de esa “mínima distancia” que arroja al cuerpo indiscriminadamente sobre el mundo.

2. *Ver es recordar (lo no -visto)*: El objeto surgido del “protocolo de inmersión” se revela, evidentemente, como soporte de una imagen encargada de “positivar lo invisible”, y que actúa como “índice del punto ciego de la experiencia”. Lo característico de estas imágenes construidas por Lidó Rico es que “*apenas*” poseen *actualidad*: al funcionar como huellas físicas, como índices de lo invisible, privilegian el elemento temporal sobre el visual, de modo que acaban por convertirse en memoriales. Debido a ello, lo *anacrónico* –es decir, lo “no -visto” en otro tiempo- prima sobre lo “actual” –lo visto, lo aclarado, en el tiempo presente de la contemplación-, por lo que se puede afirmar que las imágenes muestran una presencia real muy disminuida que, por ende, les impide acometer cualquier “proyección vertical”.

3. *Recordar es no ver (lo visto)*: Tal y como afirma Lidó Rico, en una de sus reflexiones más ajustadas y reveladoras de su ideario artístico, la obra comienza en el momento preciso en que se abandona su observación. De nuevo, pues, la idea del recuerdo y, con ella, la del índice, adquieren un protagonismo que, llegados a este punto, ya no puede ser casual. Pero, en este tercer estadio, los tres elementos hasta ahora combinados –lo visible, lo invisible y la huella- se conjugan en una fórmula si cabe más complicada que convierte lo invisible en la “huella mental” de la huella física constituida por el objeto visible. Huelga decir que lo que se pierde en el tránsito desde el segundo al tercer estadio es esa escuálida “actualidad de lo visto” representada por el objeto, y a la que el artista renuncia cuando convierte el abandono de su contemplación en el final del proceso iniciado en el acto de inmersión. Lo cierto es que si, en la fase anterior, se asistía a una “objetivación del recuerdo de lo invisible” en la forma de una pieza, de un

soporte material que permitía la circulación de la memoria del “punto ciego de la experiencia”, ahora, con la pérdida voluntaria de esta dimensión material, el espectador entra verdaderamente en el juego de la construcción significativa mediante la subjetivación de dicho recuerdo. En realidad, parece como si, para Lidó Rico, el acto mismo de la mirada constituyese una suerte de ruido, de peligrosa tentación que requiere ser superada por medio del desmantelamiento de la materialidad de la obra artística. El objeto artístico, lo visto, es, en este sentido, el gozne encargado de conectar las dos dimensiones de lo invisible: la abierta por el yo del artista y la posibilitada por el yo del espectador. Además, a través de este abandono de la mirada, el observador cierra una estructura circular que se inició con la renuncia, por parte de Lidó Rico, a la claridad aportada por la visión, y rememora, de este modo, la brutalidad del contacto con el mundo en el “punto ciego de la experiencia”.

### 3.1. *La devastación del cuerpo*

Hasta el momento, han sido varias las ocasiones en las que se ha hecho referencia al “punto ciego” originado por el contacto del cuerpo con la materia como una zona de extrema violencia, que torna la distancia, la medida, requeridas para la visión en proximidad y exceso. Y, efectivamente, a poco que se indague sobre las consecuencias derivadas de la inmersión de Lidó Rico en el baño de escayola, se llegará a la conclusión de que el mencionado “punto ciego de la experiencia” es un lugar de destrucción, y no de creación, en el que la unidad del cuerpo estalla en mil pedazos, y en el que se confirma que la experiencia de muerte que encierra el instante no se detiene en lo abstracto o metafórico de la enunciación. Javier Hernando ha escrito con gran acierto que los fragmentos corporales que pueblan cada una de las muestras de Lidó Rico “son el resultado de un proceso, de una verdadera performance, mediante la cual el artista va desarticulando su unidad corporal, va quebrando aquella identidad, haciéndola estallar literalmente: el cuerpo se

hace añicos. De ese modo los trozos resultantes metaforizan el desgarramiento del sujeto, acentuado por las fisonomías atormentadas de cada uno de sus miembros. El autorretrato se convierte por tanto en soporte metafórico de la fragmentación interior. El sujeto actual persigue su identidad, pero lograrlo parece una tarea cada vez más complicada<sup>46</sup>.

Parece, pues, imponerse la certeza de que *lo invisible desata la multiplicidad*, de que, en la "mínima distancia" del yo con el mundo, las arquitecturas –en este caso, la corporal- caen a tierra a causa de la violenta sacudida motivada por la poderosa presencia de las cosas, para convertirse en ruinas. En efecto, el "cuerpo anarquitectónico" surgido de la inmersión no es un cuerpo victorioso y fortalecido, sino un *resto*, "lo que queda de", en suma, la evidencia de una derrota, de una pérdida. La cuestión es: ¿qué es lo que se pierde para que el cuerpo convierta el contacto con el mundo en el instante mismo de su derrumbamiento, de su transformación en "escombros"? En primer lugar, y como ya se ha expuesto, lo que el cuerpo pierde es su unidad; una unidad que, aunque fracturada fatal y fundamentalmente en el plano ontológico, comienza a resentirse en la esfera sensorial, toda vez que la ceguera del tacto ha sustituido a la claridad de la visión. Mirar el mundo es, ciertamente, ponerlo a distancia y ordenarlo mediante una construcción perspectiva que hace de él un cuadro unitario y conceptualmente transparente. Como es fácil entender, no es que el mundo sea en sí mismo indivisible, sino que es la centralidad de la mirada la que torna su dispersión en *concentración*, y ésta, a su vez, en la orientación de todas las partes hacia un único sentido.

Todo cambia, sin embargo, cuando se examina el modo en que se efectúa la aprehensión del mundo a través del tacto. Como indica Susana Millar, "el tacto no es un 'sentido' sencillo (*"a single 'sense'"*). La configuración de la percepción por contacto activo depende crucial-

<sup>46</sup> HERNANDO, J. "*Terribilità*", El Mundo, Madrid, 6-II-2001, p. 64.

mente de la combinación de aportaciones de la piel, aportaciones de los movimientos de los dedos, de la mano y del brazo mientras escudriñan, y de las aportaciones de las posturas del cuerpo y sus distintos miembros que permiten el anclaje y las indicaciones para la localización en una coyuntura de ausencia de visión (...) La descripción teórica propuesta aquí incluye, por consiguiente, la convergencia y el solapamiento parcial de la información procedente de diferentes fuentes, en lugar de asumirse ya fueran módulos completamente separados o un tipo de sistema simple y unitario...<sup>47</sup>. Como se puede comprobar, el sujeto que "toca" el mundo hace de su piel no tanto una superficie homogénea, centrada en un único punto que todo lo ordena y llena de sentido, cuanto una topografía fragmentada, que multiplica sus centros de producción de significado. La inmersión –que es el instante del contacto violento con el mundo- supone el tránsito del cuerpo desde la unidad a la multiplicidad, o lo que es igual, desde su vivencia como una generalidad abstracta que no distingue entre sus diferentes partes a su experimentación como una particularidad que reduce el cuerpo a lo concreto del fragmento: la cabeza, una mano, un brazo, el pene... Analizando la disposición de las piezas de Lidó Rico sobre los muros de la sala de exposiciones, Javier San Martín ha hablado de un "*efecto de multiplicidad y dispersión, de identidad y diversidad de cada una de ellas*"<sup>48</sup>; observación ésta de indudable importancia, habida cuenta de que la ocupación del espacio realizada por estas obras constituye una traducción literal de la pérdida de unidad y consiguiente dispersión de la arquitectura corporal, una vez que ésta se sumerge en el recipiente colmado de escayola.

<sup>47</sup> MILLAR, S. "Modality and mind: convergent active processing in interrelated networks as a model of development and perception by touch", en SÉLLER, M. A. (ed.). *Touch, Representation and Blindness*. Oxford: Oxford University Press. 2000. p. 99.

<sup>48</sup> SAN MARTÍN, J. "La mano, la luz, fragmentos entrevistados", en *Lidó Rico*. Catálogo de la exposición celebrada en Pamplona, Universidad Pública de Navarra, Sala Carlos III, 5 febrero – 3 marzo 1996, p. 5.

De manera acertada, Francisco Jarauta ha relacionado esta desmembración de lo unitario y “orgánico”<sup>49</sup> con el sistema de representación alegórica que, como es conocido, encuentra su mejor definición en el estudio efectuado por Benjamín sobre el *trauerspiel alemán*<sup>50</sup>. Para este autor, lo alegórico, nutrido de todo lo que de doloroso y fallido existe en la historia, convierte a ésta en un *relato de decadencia* que, como era de esperar, sólo puede resolverse en el paisaje de ruinas generado por su disolución: “la historia –no duda en afirmar– no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable (...) Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas”<sup>51</sup>. De ahí, pues, que la “imagen alegórica” –y cada muro ocupado por la dispersión de los fragmentos corporales de Lidó Rico constituye, sin duda alguna, una– sea la imagen de una escombrera, de una arquitectura abatida y reducida a simples “pedazos” que desafían la unidad física y ontológica del yo.

### 3.2. La piel como superficie del yo

Cuando Lidó Rico se sumerge en la densidad de la escayola, no sólo está comprometiendo su cuerpo en el contacto violento con el mundo, con la materia, sino la totalidad de su ser. En efecto, al igual que sucede con la mayor parte de los artistas que jalonan la historia del *body*

<sup>49</sup> Conviene matizar que la idea de lo “orgánico” se emplea aquí en el sentido de ese “cuerpo sin órganos” analizado por Deleuze y Guattari, en el que “el enemigo es el organismo. El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo (...) *El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no tiene necesidad de órganos. El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo.* El CsO no se opone a los órganos, sino que, con sus ‘órganos verdaderos’ que deben ser compuestos y situados, se opone a organismo, a la organización orgánica de los órganos. *El juicio de Dios*, el sistema del juicio de Dios, el sistema teológico es precisamente la operación de Aquél que hace un organismo, una organización de órganos que llamamos órgano”. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre – Textos. 2002. pp. 163 – 164.

<sup>50</sup> JARAUTA, F. *Lidó Rico*. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Arco 94, Stand de la Galería Espacio Mínimo, s/p.

<sup>51</sup> BENJAMÍN, W. *El origen del drama barroco alemán*. Barcelona. Taurus. 1990. p. 171.

*art*, para Lidó Rico el cuerpo no supone un mero y pasivo recubrimiento de un interior que, en pureza, le es ajeno. Lejos de ello, hay que especificar que, en su caso, cuerpo y yo constituyen las dos caras de una misma moneda que se manifiestan inseparable y expresivamente en la superficie de la piel. La noción de “*moi – peau*” acuñada por Anzieu resulta, a tal respecto, esclarecedora de esta *unidimensionalidad* del ser<sup>52</sup>, puesto que se encarga de subrayar el funcionamiento de la piel como “*surface du moi*”<sup>53</sup>. Desde esta perspectiva, toda la profundidad del ser, toda la inabarcabilidad del yo se encuentran emplazadas en esta zona “superficial” en la que cuerpo y yo se confunden en una relación que sólo cabe calificar como tautológica. Este *aplanamiento del ser* conlleva, entre otras consecuencias a resaltar, que la *profundidad de la piel* actúe como el elemento diferencial del sujeto con respecto al mundo, como un “marcador de identidad” que produce contraste y que, por ende, determina los límites del yo. La piel es únicamente en su función diferenciadora –o formulado con diferentes palabras, para ser necesita del fondo de contraste conformado por lo otro, por el mundo frente al cual se recorta–. Es esta la causa por la que, más que en cualquier otro momento, el artista se hace consciente de su piel –y, por extensión, de todo su ser– en el momento del contacto con la materia, en el preciso instante en que la colisión con lo otro tensa al máximo los límites corporales. Hundida en la escayola, la piel se muestra más profunda y cargada de significado que nunca; no en vano, violentada, excitada por el mundo, toda ella se hace diferencia, se torna identidad, despierta, en suma, en la forma de límite.

<sup>52</sup> Elisabeth D. Harvey recuerda que esta redefinición “unidimensional” del cuerpo, en virtud de la cual la periferia –que es la piel– pasa a funcionar como un espacio central, aparece ya intuida tanto en Vesalio como en Spencer, quien, en su descripción del Castillo del Alma, se refiere al cuerpo como compuesto de limo, un material que convierte a la carne y la piel en zonas especialmente sensibles y vulnerables a cualquier tipo de sensación, que termina por afectar a todo el ser. HARVEY, E. D. “The Touching Organ: Allegory, Anatomy, and the Renaissance Skin Envelope”, en HARVEY, E. D. *Sensible Flesh...* pp. 86 – 87.

<sup>53</sup> Citado por ANDRIEU, B. *La nouvelle philosophie du corps*. Ramonville Saint – Agne: ÉRES. 2002. p.111.

La inmersión debe, pues, contemplarse como un momento de plenitud ontológica, en el que el yo aflora todo él como superficie, como membrana, expresando de este modo la intensidad y fuerza de su finitud.

#### 4. La memoria del vacío

Toda vez que Lidó Rico retira su cuerpo de la escayola ya solidificada, la concavidad, el hueco, preside el proceso de producción de la obra. La cabeza, la mano o cualquier otra parte hundida en la materia dibujan un vacío que, a diferencia de ese “vacío sin cualidades” descrito por Jean – Pierre Cometti<sup>54</sup>, sí tiene forma y, por tanto, no constituye ese no –lugar, esa realidad ausente que en un principio se pudiera pensar. Tras contemplarlo durante unos segundos, resulta evidente que este vacío no se encuentra tan vacío, que la forma que contiene delata una presencia que, aunque difícil de apreciar a simple vista, se revela como absolutamente determinante. Pero, ¿qué es lo que se hace presente en el vacío, que le impide aparecerse al observador como una nada absoluta, como una realidad desalojada de toda realidad? Ciertamente, *aquello que se presenta en el vacío es la misma imposibilidad de la presencia*; o por enunciarlo de un modo menos abstracto, lo que se perpetúa y “llena” el vacío es la *huella*, el resto de un “tiempo de realidad” que se agotó, quedó destruido con la evaporación del instante.

Escribe Georges Didi – Huberman que “la huella procede de la traza: exige ser pensada más allá de toda metafísica, de toda absolutización de la ausencia. Nos obliga a pensar la destrucción con su resto, a renunciar a las purezas de la nada. Las cenizas de Auschwitz o de Hiroshima forman este resto inmenso, este mundo gris –transmitido fotográficamente en los libros de historia- ante el cual ya no podemos decir que ‘no hay nada’”<sup>55</sup>. Después de la destrucción, no aparece la nada –estado que, bien entendido, sería consolador, ya que implicaría la lim-

pieza de todos aquellos fantasmas, imágenes y obsesiones que mantienen el yo aherrojado al pasado-, sino las ruinas, el recuerdo de una realidad que sólo puede perpetuarse como imposibilidad, como pérdida. La huella impide la ausencia, pero, a su vez, determina la condición imposible de la presencia: su funcionamiento, pues, sólo cabe ser caracterizado como quiásmico, como sostenido en una irresoluble indefinición que lo tensa y dota de significado.

Si se atiende a lo hasta el momento expuesto, es posible advertir, con cierta incomodidad, una curiosa paradoja que, de no aclararse, podría tornarse pronto en una fatal contradicción: habida cuenta de que la oquedad revelada tras la retirada del cuerpo del artista de la escayola constituye un *vacío formado*, ¿cómo es posible que este “vacío con forma” se halle colmado por las ruinas, que precisamente son el resultado del paso de lo forme a lo informe? Responder, con la precisión requerida, a una tal interrogante requiere abundar en la idea de “destrucción”, que se encuentra en el origen del referido “vacío formado” y que, en consecuencia, determina la producción de cada una de las obras alumbradas por Lidó Rico. No en vano, conviene recordar que si la única realidad posible para el yo es la del instante, y ésta, lógicamente, se distingue por su limitación, por su finitud y por su carácter intrascendible, la sola manera que habrá de sobrepasar la barrera infranqueable de este instante será como resto, como *realidad a destiempo*. Con anterioridad, se ha anotado que, durante la inmersión en la materia, la piel se hace diferencia, identidad, y arrastra así al yo a una plenitud ontológica, fundamentada en la radicalidad de su carácter contrastivo. Pues bien, razonable es inferir que, con la destrucción provocada por el final del instante, lo que se pierde es el límite, la diferencia, pero no la forma. ¿Cómo es esto posible?

Un análisis en profundidad de los procesos materiales y de significación que convergen en el instante de la inmersión arrojan, como primera y más interesante conclusión, que, *a priori*, aquello que crea la

<sup>54</sup> COMETTI, J – P. *L'Art sans qualités*. Paris: Farrago. 1999. pp. 15 –26.

<sup>55</sup> DIDI – HUBERMAN, G. *Génie du non – lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Les Éditions de Minuit. 2001. p. 55.

diferencia es la forma; forma por la cual el sujeto contrasta con el mundo y se distingue plenamente de él. Sin embargo, el estado de ruina constituye una pérdida de la forma y, por consiguiente, un retorno al plano indiferenciado del mundo, con el que ya no se hace contraste. Cuando Lidó Rico se sumerge en la escayola, su piel se recorta contra el mundo y dibuja el espacio de la diferencia, que es el del yo. Pero –y he aquí el aspecto a resaltar– la imposibilidad de mantener el límite de la diferencia más allá de la breve duración del instante conlleva que el yo deba recurrir a la estrategia para garantizar la *supervivencia* de ese instante más allá de sí mismo. Y, a fin de que esto sea posible, Lidó Rico efectúa lo que se podría denominar como una *transferencia del cuerpo al mundo*, esto es, la transformación de la plenitud ontológica aportada por la diferencia en un momento de desposesión en la *indiferencia del mundo*.

En uno de los pasajes más citados de *El malestar en la cultura*, indica Freud que “originalmente el yo lo incluye todo; luego, desprende sí un mundo exterior. Nuestro actual sentido yoico no es, por consiguiente, más que el residuo atrofiado de un sentimiento más amplio, aun de envergadura universal, que correspondía a una comunicación más íntima entre el yo y el mundo circundante”<sup>56</sup>. La importancia de esta afirmación de Freud reside en que, en ese instante crucial en el que Lidó Rico realiza la inmersión en la materia, el yo efectúa dos movimientos violentos: de un lado, un “movimiento de contracción”, en virtud del cual el mundo es excluido por el comportamiento contrastivo de la piel; y, de otro, un “movimiento de dilatación”, por el que el cuerpo se transfiere a la indiferencia del mundo como huella, como “lo que resta de” su diferencia. Naturalmente, la secuencia de los hechos narrados conduce de modo indefectible a considerar la inmersión como una suerte de retorno a ese “yo inclusivo” descrito por Freud, sólo que, en este caso, es el mundo el que aparece como el residuo atrofiado del yo, como el

<sup>56</sup> FREUD, S. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial. 2003. p. 11

depositario de la huella de un cuerpo que no ha podido trascender el instante de su diferenciación. *El mundo, pues, acoge el cuerpo*, recibe su forma pero no su diferencia; circunstancia la cual parece haber sido intuida por Javier Hernando cuando declara que el autorretrato, en la obra de Lidó Rico, “no es soporte del individualismo, sino del hombre genérico, del sujeto de nuestros días”<sup>57</sup>. Pese a que, en efecto, todos los moldes por él empleados hayan sido extraídos de su propio cuerpo, todos los rasgos diferenciadores que podrían adscribir tal rostro o mano a un sujeto en concreto se difuminan en el momento de la “transferencia”, en el punto exacto en que lo corporal pasa a ser una *forma indiferenciada en el mundo*.

La “transferencia” determina, en este sentido, el instante de la *catástrofe*, es decir, el extremo en el que el cuerpo transforma su particularidad en generalidad, y en el que, por lógica derivación, la presencia deviene en *índice*. Lo extraordinario de este proceso es que, a diferencia de lo expuesto por Rosalind Krauss, el índice, aquí, ya no supone la huella de una causa particular<sup>58</sup>, sino que permanece como el testimonio de una generalidad, de un cuerpo que ha perdido sus marcas diferenciadoras. Se produce de este modo la circunstancia de que *la huella es, al mismo tiempo, recuerdo de una forma y olvido de una diferencia*, por lo que, en cierta manera, constituye una sutil pero efectiva subversión de la idea de “*image – matrice*” utilizada Didi – Huberman para localizar lo esencial de retrato romano. Para este autor, en efecto, “lejos de nuestra tradición vasariana en la que el retrato se define como una imitación óptica (a distancia) del individuo retratado, y, en el mejor de los casos, una *ilusión fáctica* de su presencia visible, la noción romana de imago supone una duplicación por contacto del rostro, un proceso de huella (“*un processus d’empreinte*”) (el molde de escayola ‘tomado’ del mismo rostro), y, después, una ‘expresión’ física de la forma obtenida (la

<sup>57</sup> HERNANDO, J. *Op. cit.*

<sup>58</sup> KRAUSS, R. “Notas sobre el índice. Parte 1”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza editorial. 2002. p. 212



tirada positiva en cera realizada a partir del molde). La *imago* no es pues una imitación en el sentido clásico del término; no es fáctica y no requiere ninguna *idea*, ningún talento, ninguna magia artísticas. Se trata, al contrario, de una *imagen – matriz* producida por adherencia, por contacto directo de la materia (la escayola) con la materia (del rostro)<sup>59</sup>.

Pese a la evidente proximidad que existe, a simple vista, entre el método utilizado por Lidó Rico y el ahora descrito del retrato romano republicano, resulta obvio, a tenor de lo dicho, que, en el caso de este autor, no se persigue tanto la obtención de un “parecido extremo” (“*ressemblance extrême*”)<sup>60</sup> entre la obra y el modelo cuanto la transferencia de un cuerpo que, paradójicamente, convierte la memoria de su forma en un olvido de sus límites, de su diferencia. La huella surgida del contacto de la piel con la escayola no da lugar a un retrato: esa posibilidad es precisamente la que sucumbe, la que es destruida en el proceso de inmersión. El límite se torna en ruina, en una negación de la identidad y, por tanto, del yo; de donde se desprende que la principal disimilitud entre el molde extraído por Lidó Rico y el empleado en el retrato romano es que mientras que, en el primero, la forma se perpetúa como una *ruina de lo particular*, en el segundo, es justamente esta particularidad, esta especificidad la que se persigue salvaguardar como un tesoro. El “yo inclusivo” o “ilimitado en el mundo” que resulta del proceso de inmersión conlleva, por consiguiente, que el molde –que, en rigor, constituye la base, el origen de cada pieza– haga del resto, del residuo, el fundamento o principio de la obra.

Cuando, en referencia a la obra de Lidó Rico, se desliza una tesis como la del *carácter residual del origen*, no puede más que recordarse la aseveración de Marc Auge de que “el propio arte, en sus diversas formas, es una ruina o una promesa de ruina”<sup>61</sup>. Tomar la huella –o lo que es igual, la *corporeización del mundo*– como punto de partida es equivalente a edi-

ficar a partir de los escombros, del instante de destrucción que arruina los límites de la identidad. Lidó Rico parece haber comprendido perfectamente que en todo inicio –y la creación artística no escapa a este principio– existe una pérdida, una realidad que se desvanece y que, por más que se la invoque, resulta imposible de recuperar. *Todo lo que es aconteció antes del arte*; circunstancia la cual establece una relación de anterioridad de lo real con la obra artística, que es siempre lo que viene después, tardíamente. Ahora bien, esta “condición anterior” de lo real resulta todavía más compleja y radical que la que distingue a la estrategia de la representación, pues si, como afirma Clement Rosset, “la representación de lo real (...) es generalmente tardía”<sup>62</sup>, aquí tal idea de retraso, de lentitud, implica al menos un “otro tiempo” diferente, posterior al acontecimiento de lo real, mientras que, en el caso de Lidó Rico, el “después de” que determina la huella, la ruina, es un *después del tiempo* que conlleva no ya que lo real venga tarde, sino que nunca termine de llegar. Este vacío imposible de vaciar, lleno de ruinas, que queda después de que el artista retire su cuerpo de la escayola, no es el elemento dinámico y de comunicación entre contrarios que tan gran importancia adquiere en la filosofía y el arte taoístas<sup>63</sup>; por el contrario, lo que distingue este paisaje de huellas es su quietud, su inmovilismo, la expresividad de un *ensimismamiento* en el que lo real se ocluye y olvida.

Indica Étienne Klein que “desde el momento en que ‘algo’ está ahí, hay tiempo necesariamente, incluso si en ese ‘algo’ no se observa ninguna dinámica: es un universo estático, de hielo o de muerte, el tiempo permanece como la renovación del presente sin que nada cambie”<sup>64</sup>. Si se atiende a esta esclarecedora aseveración de Klein, el “después del tiempo” al que con anterioridad se hacía referencia constituye, en verdad, un tiempo “atado” a un solo presente, incapaz de causar trans-

<sup>59</sup> DIDI – HUBERMAN, G. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit. 2000. p. 69

<sup>60</sup> *Ibidem*. p. 68

<sup>61</sup> AUGÉ, M. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa. 2003. p. 28.

<sup>62</sup> ROSSET, C. *Lo real. Tratado de la idiotez*. Valencia: Pre –Textos. 2004. p. 169.

<sup>63</sup> Vid. CHENG, F. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela. 1993. pp. 43 – 58.

<sup>64</sup> KLEIN, E. *Las tácticas de cronos*. Madrid: Siruela. 2005. p. 45.

formación alguna en el *status quo* de las cosas y carente, en consecuencia, tanto de futuro como de pasado. El “ahora” ha dejado de ser la causa o el efecto de cualquier otro tiempo que no sea el de un “presente retórico” que siempre se señala a sí mismo y que no posee más profundidad que la de la pausa adensada en la huella /ruina.

Curiosamente, es en este “después del tiempo”, en la temporalidad retórica determinada por la huella, en donde –como se ha apuntado con anterioridad- cabe hallar lo *original*, esto es, el principio y base de la obra artística. Ahora bien, no ha de olvidarse que, en el contexto actual, lo “original” no se puede interpretar más que como un olvido del origen, puesto que no hay principio en el principio, no hay fundación en el gesto fundacional cuando el tiempo de la creación ha quedado reducido a un presente ensimismado. El origen es lo que viene después de la destrucción, es un retraso, es lo que acontece cuando el tiempo ha quedado detenido, cuando la ruina impide cualquier maniobra para recordar *el* origen. Para ilustrar lo más claramente posible lo que se pretende comunicar con esto, merece la pena detenerse en la idea de “*l'origine comme tourbillon*” -“el origen como remolino”-, estudiada por Didi – Huberman a partir de los argumentos desarrollados por Benjamín en *El origen del drama barroco alemán*<sup>65</sup>. En este texto, en efecto, se hace alusión al origen como una categoría histórica que, en consecuencia, no tiene nada que ver con la génesis de las cosas. Desde este prisma, el origen no designaría tanto el devenir de lo que ha nacido cuanto lo que está naciendo en el propio proceso de devenir y declinar; hecho éste el cual conduce a Didi – Huberman a sentenciar que “el origen en este sentido cristaliza dialécticamente la novedad y la repetición, la supervivencia y la ruptura: es ante todo anacronismo. Por este motivo, sobreviene en la narración histórica en la forma de una falla, de un accidente, de una enfermedad o formación de un síntoma. Una historia del arte capaz de inventar –en el doble sentido del verbo: imagi-

<sup>65</sup> DIDI – HUBERMAN, G. *Op. cit.* pp. 82 – 83.

nativo y arqueológico- ‘nuevos objetos originarios’ será pues una historia capaz de crear nuevos remolinos, fracturas y desgarros en el mismo saber que se ha propuesto como objetivo producir”<sup>66</sup>.

Si se traslada el núcleo de esta idea al caso de Lidó Rico, sólo se puede concluir que, en su obra, la novedad surge en el *origen de lo crepuscular*; y surge –y con esto se conecta con el razonamiento expuesto mucho más adelante- a resultas de un acto desiderativo connatural al hecho mismo de la huella. Como bien señala Barbara Le Maître, “el deseo es, ante todo, una huella. Luego se trata de un movimiento susceptible de actualizar el devenir – imagen de la huella por la intermediación de su remodelado (...) el movimiento del deseo es activado por una fuerza singular, llámese a ésta ausencia”<sup>67</sup>. *La originalidad de la huella*, el carácter inicial de la ruina, encuentra, por tanto, su explicación en el comportamiento dinamizador del deseo, que transforma la quietud del “después del tiempo” en la concreción de la imagen.

<sup>66</sup> *Ibidem.* p. 83.

<sup>67</sup> LE MAÎTRE, B. *Entre film et photographie. Essai sur l’empreinte.* Saint – Denis: Presses Universitaires de Vicennes. 2004. p. 33

NI IMAGINAR PUEDES LO FELIZ QUE ME HACE SENTIRTE A MI LADO. 2005-2006 >  
Resina de poliéster 380 x 310 x 45 cm





















SECADERO DE PENSAMIENTOS. 2005-2006 >

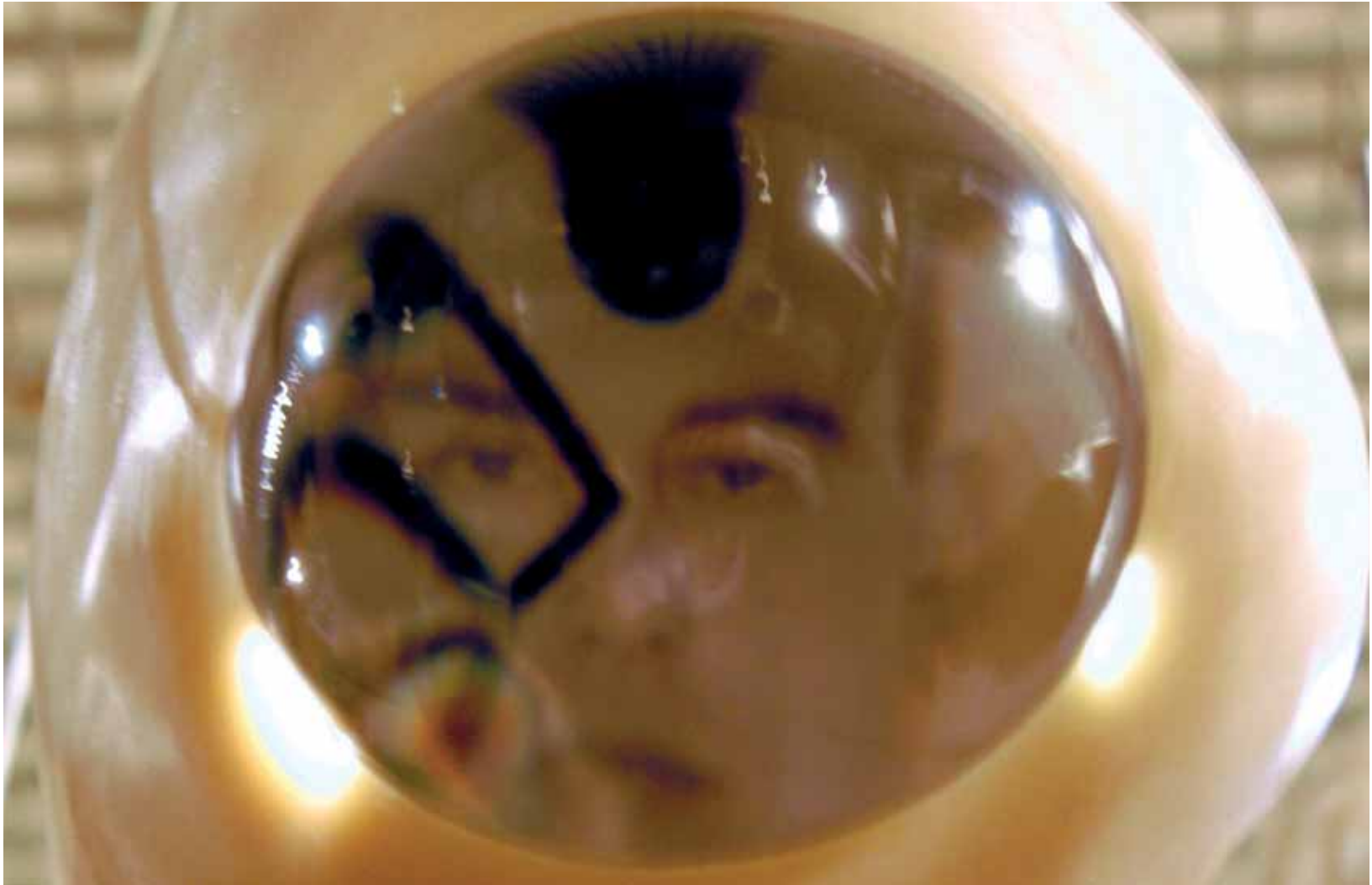
Resina de poliéster, collage, cristal y metal 600 x 450 x 330 cm







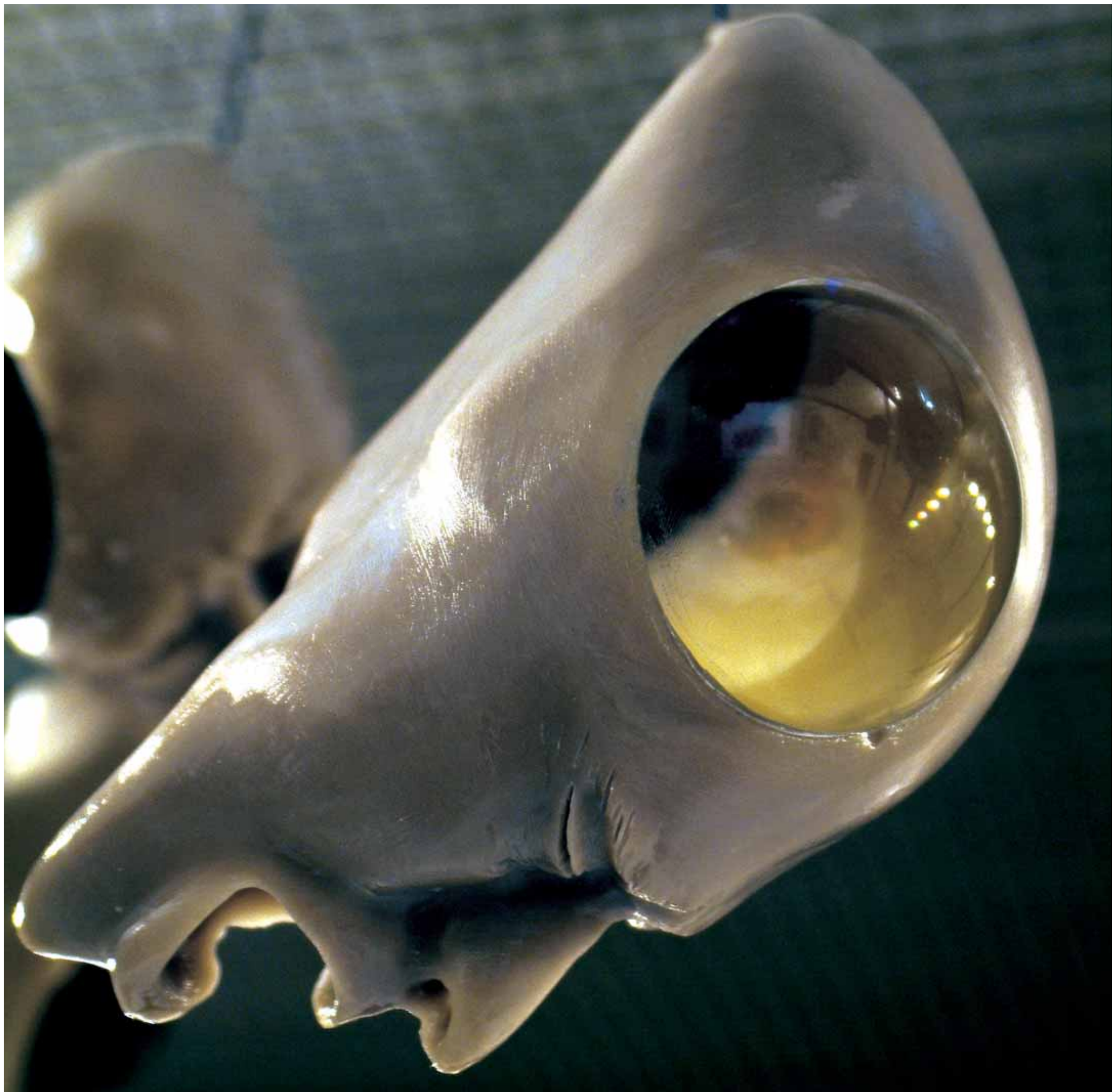


























## LIDÓ RICO (José Ramón)

Born in Spain, 1968

Yecla (Murcia), 1968

- 1990 > Escuela Superior de Bellas Artes de París
- 1991 > Licenciado en Bellas Artes. Universidad de Valencia
- 1992 > Seleccionado por la Comunidad Autónoma de Murcia para realizar la escultura exterior del Pabellón de Murcia, *"El Martirio de San Miguel"*. Exposición Universal de Sevilla. EXPO'92
- 2001 > Honorable Mention, VI International Biennial of Drawing and Graphic Arts, Győr. Hungría.
- 2004 > *"Peregrino"*. Fachada del Consistorio de San Marcelo. León.
- 2005 > Seleccionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores para representar a España en la XXIII Bienal de Alejandría. Galardonado con el Gran Premio XXIII Bienal de Alejandría

#### Exposiciones individuales (selección):

##### One person shows (selection):

- 1989 > Spazio Viola. Brecia (Italia)
- 1991 > Galería Rita García. Valencia\*  
Galerie Hensel & Reifferscheidt. Colonia (Alemania)
- 1992 > Club Diario Levante. Valencia\*  
*"Silencio Nepal"* Galería Espacio Mínimo. Murcia
- 1993 > Galería Mácula. Alicante.  
Galería Fúcares. Almagro (Ciudad Real)
- 1994 > Galería Delpasaje. Valladolid  
Galería Emilio Navarro. Madrid
- 1995 > Galería Espacio Mínimo. Murcia  
Galería Ferrán Cano. Palma de Mallorca  
Galería Ad Hoc. Vigo (Pontevedra)  
Galería Ferrán Cano. Barcelona
- 1996 > Cohen/Berkowitz Gallery, Kansas City (USA)

- Galería Tabea Lamgenkamp. Dusseldorf(Alemania)
- Sala Carlos III. Universidad Pública de Pamplona\*
- Galería Espacio Mínimo. Murcia
- Galería DV. San Sebastián
- 1997 > Galería Palma Dotze. Villafranca del Penedés (Barcelona)
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE CIUDAD DE MEDELLÍN 1997
- Salón Internacional de Artes Plásticas: bienal Internacional. Medellín (Colombia)\*  
*"Vampirium Spectrum"*. Galería Espacio Mínimo. Murcia
- 1998 > Palacio de Abrantes. Universidad de Salamanca
- 1999 > Tránsito 1999. Stand Galería Espacio Mínimo. Toledo  
*"The showerfighters"*. Palacio Almudí. Murcia\*  
Galería Caracol. Valladolid
- 2000 > Galería Magda Bellotti. Algeciras
- 2001 > *"Vertidos"*. Galería Tráfico de Arte. León\*
- 2002 > *"Revisões"* Galería Minimal Arte Contemporánea. Oporto (Portugal)  
*"Sumergidos"* Museo de la Universidad de Alicante\*  
*"Con-texto"* Galería Fernando Latorre. Zaragoza.\*  
*"No Lugares"*. Fundación La Caixa. Tarragona  
*"Atmosferas"*.Palacio Aguirre.Cartagena\*.  
*"Fillites"*.Galería Vértice. Oviedo.
- 2003 > *"Ambiências"*. Galería Minimal Arte Contemporánea. Oporto (Portugal)  
*"Apegos"*. Galería Maria Ilanos. Cáceres  
*"Provisionario"*Horno de la ciudadela. Pamplona\*
- 2004 > *"Explorer 515-516"*. Galería Fernando Latorre. Madrid\*  
*"Locutorios"*. Sala de exposiciones Consistorio de San Marcelo. León\*  
Galería Fernando Silió. Santander

- "Envirospheres"*. Galería Mssokhan. Kobe (Japón).
- 2005 > Galería Mixed Media. Shizuoka. (Japón).  
Galería Christopher Cutts. Toronto. (Canadá).  
*"Pensavientos"*. XXIII Bienal de Alejandría. Museo de Arte Moderno de Alejandría.(Egipto).\*
- 2006 > *"Glups"*. Galería Fernando Latorre. Madrid.  
*"La mirada plural"*.Real Academia de España. Roma.(Italia).\*  
*"Secadero de Pensamientos"*. Iglesia de San Esteban. Murcia.\*  
*"Glup de Aéreos"*.Sala Robayera. Ayuntamiento de Miengo, Cantabria.\*

#### Exposiciones colectivas (selección).

##### Group Shows (selection):

- 1989 > Murcia joven. Comunidad autónoma de Murcia. (Primer premio de pintura)\*.  
*"Lo que hay que ver"* Galería Espai Lucas. Gandia.\*
- 1990 > *Jóvenes Creadores de Artes Plásticas*.  
Sala de Exposiciones de San Esteban. Murcia\*  
*Muestra de Arte Joven*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.\*  
*III Bienal de Escultura de Murcia*. (Premio Adquisición). Murcia  
*Cero en Conducta*. Galería Xerea. Valencia.
- 1991 > *Artistas Murcianos en Barcelona*. Casa Elizalde. Barcelona\*.
- 1992 > *Dibujar en Murcia*. Pabellón de Murcia.  
Exposición Universal de Sevilla. EXPO'92\*.  
*Tres propuestas plásticas para el próximo milenio*. Pabellón de Murcia. EXPO'92. Sevilla\*.  
*XX. Un Siglo de Arte en Murcia*. Salas del Arenal. Sevilla\*.

- Art Import*. Rheinauhafen, Agripinawert 6. Colonia. (Alemania)
- 1993 > *Etade des lieux*. Espace Flon. Lausanne (Suiza)
- 1994 > ARCO'94. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid\*.  
ARTÍSSIMA 1994. Stand Galería Espacio Mínimo. Turin (Italia)\*.  
ART COLOGNE 1994. Stand Galería Espacio Mínimo. Colonia (Alemania)\*.
- 1995 > *"Paper view"* Cohen/Berkowitz Gallery.Kansas City (USA)  
ARCO'95. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid\*.  
ART CHICAGO 1995. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago (USA)\*.  
ART COLOGNE 1995. Stand Galería Espacio Mínimo y Galería Tabea Lamgenkamp Colonia (Alemania)\*.  
*Mostra Contemporary Art*. 1995.Novo Aviz Trade Center. Oporto (Portugal)\*.  
Artistas jóvenes en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Centro Wilfredo Lam. La Habana (Cuba)\*.
- 1996 > *"Caos em expansao"* Galería Por Amor á Arte. Oporto (Portugal)\*.  
ARCO'96. Stand Galería Espacio Mínimo y galería Tabea Lamgenkamp. Madrid\*.  
ART CHICAGO 1996. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago (USA)\*  
LISTE 96-THE YOUNG ART FAIR in Basel. Stand Galería Espacio Mínimo. Basilea (Suiza)  
RIPARTE 96. Stand Galería Espacio Mínimo. Roma (Italia)\*  
EXPOARTE GUADALAJARA 96.  
Stand Galería Espacio Mínimo. Guadalajara (Méjico)\*.

- Arte Primitivo/Arte Contemporáneo*. Gobierno de Cantabria (Itinerante)\*  
 THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR. Stand Galería Espacio Mínimo. Los Angeles (USA)
- 1997 > THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR. Stand Galería Espacio Mínimo. Miami (USA)  
 ARCO'97. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid\*  
 THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR. Stand Galería Espacio Mínimo. New York (USA)  
 EXPOARTE GUADALAJARA 97. Stand Galería Espacio Mínimo. Guadalajara (Méjico)\*.  
 FIAC 97. Stand Galería Espacio Mínimo. Paris (Francia)\*  
 THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR. Stand Galería Espacio Mínimo. Los Ángeles (USA).
- 1998 > THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR. Stand Galería Espacio Mínimo. Miami (USA)  
 ARCO'98. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid\*  
 ART BRUSSELS 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Bruselas (Bélgica)\*  
 ART CHICAGO 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago (USA)  
 THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR. Stand Galería Espacio Mínimo. New York (USA)  
 ART FORUM BERLIN 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Berlín (Alemania)\*
- HOTEL Y ARTE 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Sevilla\*  
 THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR. Stand Galería Espacio Mínimo. Los Angeles (USA).
- 1999 > ARCO'99. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid\*  
 SAN FRANCISCO INTERNATIONAL ART EXPOSITION 1999. Stand Galería Espacio Mínimo. San Francisco (USA)\*  
 HOTEL Y ARTE 1999. Stand Galería Espacio Mínimo. Sevilla\*  
 RIPARTE 1999. Stand Galería Espacio Mínimo. Roma (Italia)\*
- 2000 > "Clones" Galería Espacio Mínimo. Murcia  
 ARCO'00. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid\*  
 M.A.F. Maastricht Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. Maastricht (Holanda)  
 ART CHICAGO 2000. . Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago (USA)
- 2001 > <<Confluencias>> "El desafío de la mirada" Galería Fernando Latorre. Zaragoza\*.  
 "Art A L'HOTEL 2001" Stand galería Fernando Latorre. Valencia  
 VI INTERNATIONAL BIENNIAL OF DRAWING AND GRAPHIC ARTS. Györ, Hungría. \*  
 HOTEL Y ARTE 2001, Stand Galería Fernando Latorre. Sevilla  
 Certamen de artes plásticas "Ciudad de Palencia" Fundación Díaz Caneja. Palencia. \*  
 Certamen Caja España de escultura 2001. Itinerante. Castilla Leon  
 ARTE LISBOA 2001, Stand Galería Minimal. Lisboa, Portugal.
- 2002 > ARCO'02. Stand Museo de la Universidad de Alicante. Stand Galería Minimal Arte contemporánea. Madrid. \*  
 "Objetos de Autor". Bienal de Cerveira. Vila Nova de Cerveira. Portugal.

- ARTESANTANDER 2002. Stand Galería Fernando Latorre. Santander.
- ARTE LISBOA 2002, Stand Galería Minimal. Stand Galería Maria Llanos. Lisboa, Portugal. \*
- HOTEL Y ARTE 2002,Stand Galería Fernando Latorre. Stand Galería Maria Llanos. Sevilla.
- Galería Vértice. Oviedo. Galería Minimal. Oporto, Portugal.
- 2003 > *"La Piedra de Toque"*. Galería Fernando Latorre . Madrid. \*  
ARCO'03. Stand Galería Vértice. Madrid \*
- Adquisiciones Recientes (2001-2002)*. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium. Vitoria.
- "Historia de la fotografía en la Región de Murcia 1863-2003"*. Sala de Verónicas. Murcia.\*
- "Fronteras"*. Caja Vital Kutxa. Vitoria.\*
- FORO SUR. Feria Iberoamericana de arte contemporáneo. Stand Galería Maria Llanos. Cáceres.
- "Pequeño Formato"*.Galería Fernando Latorre. Zaragoza
- 2004 > *"Era uma vez...numa rua do Porto"*. Fórum cultural de Cerveira. Vila Nova de Cerveira. Portugal.\*
- Galería Vértice. Oviedo.
- CONTEMPORÁNEA-ARTE. Colección Pilar Citoler. Sala Amos Salvador, Cultural Rioja. Logroño.\*
- "El collage, un encuentro"*. Antigua lonja. Ayuntamiento. Elche.\*
- ARTESANTANDER 2004. Stand Galería Fernando Silió. Santander
- ART SCENE WAREHOUSE. Shanghai. China.
- 2005 > CIGE .CHINA INTERNATIONAL GALLERY EXPOSITION. Galería Mssohkan
- China World Trade Center. Beijing. China.\*

- "Mensajes cruzados. Parlamentar con lo Real en el Tiempo"*. Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Artium. Vitoria.\*
- "Diez años de adquisiciones en arco"*. Sala de Armas de la Ciudadela. Pamplona.\*
- Galería Vértice. Oviedo.
- TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR.2005. Stand Galería Fernando Latorre. Toronto, Canadá.\*
- "Robatoris"* 8º Bienal Martínez Guerricabeitia. Museu de la Ciutat. Valencia.\*
- 2006 > *"Peripheries of the body"*. New art from Spain". White Box. New York. USA.\*
- "Peripheries of the body"*. Museo de Bellas Artes. Murcia. \*  
Galería Vértice.Oviedo.
- TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR.2006. Stand Galería Fernando Latorre. Toronto, Canadá.\*

\*Catálogo/ Catalogue

#### Colecciones/Collections:

- > Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid
- > Museo de Bellas Artes de Álava Artium.Vitoria.
- > Colección Banco de España. Madrid
- > Municipal Museum of Art. Győr, Hungría.
- > Colección Testimoni. La Caixa. Barcelona
- > Museo de la Universidad de Alicante. Alicante
- > Instituto de la Juventud. Madrid
- > Colección Pública Ayuntamiento de Pamplona
- > Universidad de Salamanca
- > Colección Ayuntamiento de Murcia



- > Colección Club Diario Levante. Valencia
- > Museo de Bellas Artes de Murcia
- > Comunidad Autónoma de Murcia
- > Colección Ayuntamiento de Yecla
- > Colección Ayuntamiento de Belleguard
- > Colección Caja de Ahorros de Murcia
- > Tesorería General de la Seguridad Social. Murcia.
- > Museo Regional de Arte Moderno. Cartagena
- > Colección CIRCA XXI, Pilar Citoler.Madrid.
- > Colección Ernesto Ventós Omenes.
- > Colección Ayuntamiento de León.
- > Fundación Mssohkan . Japón.
- > Museo de Arte Moderno. Alejandria. Egipto.
- > Colección Municipal del Ayuntamiento de Miengo.Cantabria.
- > Real Academia de España..Roma.

## CATÁLOGOS PERSONALES

### **Exposición. “Secadero de Pensamientos”. Iglesia de San Esteban. Murcia.**

Texto: “Homo (El disputado nombre de eso que la inquietud modeló)”.

Fernando Castro Flórez

“La cáscara de un gesto “.María García Yelo.

“Pasajes de la transgresión”. Pedro Alberto Cruz Sánchez.

“El grito ahogado de Lidó Rico”.Javier Hontoria .

Idioma: Castellano, Inglés .

Año. 2006.

Producción: Comunidad Autónoma de Murcia. Presidencia.

### **Exposición “La Mirada Plural”.Real Academia de España. Roma**

Texto: Manuel Romero.

Idioma. Castellano, Italiano, Inglés

Año: 2006.

Producción. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid .

### **Exposición. “Glup de Aéreos”.Sala Robayera**

Texto. Oscar Alonso Molina

Idioma. Castellano

Año. 2006

Producción: Ayuntamiento de Miengo. Cantabria

### **Exposición . “Pensamientos”. XXIII Bienal de Alejandría. Museo de Arte Moderno. Alejandría. Egipto**

Texto. “ Lidó Rico : La inmersión hechizante”. Manuel Romero

Idioma. Castellano, Inglés y Árabe

Año. 2005

Producción. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid.

### **Exposición : “ Provisionario”. Horno de la Ciudadela. Pamplona.**

Texto : Sin título. Lidó Rico.

Idioma : Castellano.

Año : Noviembre 2003.

Producción: Ayuntamiento de Pamplona.

### **Exposición: “ Explorer 515,516· “. Galería Fernando Latorre.**

Texto : Sin título.Lidó Rico

Idioma: Castellano.

Año : 2004.

Producción : Galería Fernando Latorre.

### **Conferencia ciclo Miradas Cercanas.**

Título: “Cuando los hombres estallan las paredes”

Autor: Mara Mira.

Año: 2005

Lugar: Cendeac. Murcia

### **Exposición : “Sumergidos”. Museo de la Universidad de Alicante**

Textos: “Agonía interior” Javier Hernando Carrasco

“Abriendo las ventanas” Fernando Francés García

“La perturbación como metáfora” David Alpañez Serrano

“Fragmentos de la Experiencia” Roberto Castrillo Soto

Idioma : Castellano, inglés, Valenciano

Año : Marzo – Mayo 2002

Producción : Museo de la universidad de Alicante

### **Exposición : “Atmosferas” Palacio Aguirre. Cartagena**

Texto :“Lidó Rico. Alternancia y conjunción” Mariano Navarro

Idioma : Castellano

Año : Noviembre – Diciembre 2002

Producción : Comunidad Autonoma de la Región de Murcia.Presidencia

**Exposición : “The Showerfighters”. Centro de Arte Palacio Almuñ**

Texto : Gloria Moure

Idioma : Castellano, inglés

Año : Septiembre – Octubre 1999

Producción : Ayuntamiento de Murcia

**Exposición: Sala Carlos III**

Texto : Francisco Javier San Martín

Idioma : Castellano

Año : Febrero – Marzo 1996

Producción : Universidad Publica de Navarra

**Exposición : Arco 94**

Texto : Francisco Jarauta

Idioma : Castellano, inglés

Año : Febrero 1994

**Exposición :Diario Levante**

Texto : Lidó Rico: “Comme les doigts de la main!.Cristine Fontaine

Idioma : Francés, castellano.

Año : Marzo – Abril 1992

Producción : Institut Valencia de la Juventud, Club Diario Levante

**Exposición : Galería Rita García.**

Texto : J M Calvo.

Idioma : Castellano, inglés

Año : Abril - Mayo 1991

**CATALOGOS COLECTIVOS**

**Exposición : “XX Un siglo de Arte en Murcia” Salas de Arenal, Sevilla**

Texto : J M Calvo

Idioma : Castellano, inglés

Año : 1992

Producción: Comunidad Autónoma de Murcia

**Exposición : “Cero en conducta”. Galería Xerea. Valencia**

Texto : Manel Clot

Idioma : Valenciano, Castellano

Año : 1990

**Exposición : “Lo que hay que ver”**

Texto : Juan Angel Blasco Carrascosa

Idioma : Castellano, Valenciano

Año: 1990

Producción : Ayuntamiento de Belleguard. Valencia

**Exposición : Muestra de arte Joven 1990 Museo Español de Arte Contemporáneo**

Texto : Felix Guisasola, Jose Miguel García Cortés

Idioma : Castellano, i

Fecha : 1990

Producción : Ministerio de Cultura,

**Exposición : “Artistas jóvenes en los fondos de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía”.**

Centro Wilfredo Lam. La Habana. Cuba

Texto : José Guirao Cabrera

Idioma : Castellano,

Año : 1995

Producción : Ministerio de Cultura

**Exposición : “Arte Primitivo- Arte Contemporáneo”. Itinerante**

Cantabria

Texto : Fernando Francés García

Idioma : Castellano

Año : 1996

Producción : Gobierno de Cantabria

**Exposición : “International Bienal of Drawing Graphic Art”**

Texto : Elaine A. King

Idioma : Ingles, Húngaro

Año : 2001

Producción : Municipal Museum of Art. Györ Hungría

**Exposición : “Piedra de Toque” Galería Fernando Latorre. Madrid**

Texto : Oscar Alonso Molina

Idioma : Castellano

Año : 2003

Producción : Galería Fernando Latorre

**Exposición : “Historia de la fotografía en la Región de Murcia 1863-2003”. Sala de Verónicas. Murcia**

Texto : Isabel Tejada, Pedro Medina

Idioma : Castellano,

Año : 2003

Producción : Comunidad Autónoma de Murcia. Presidencia

**Exposición: “El collage, un encuentro”. Museo de arte Contemporáneo de Elche.**

Texto: “El rostro de nuestro tiempo”. Mariano Navarro

Idioma: Castellano.

Año: 2004.

Producción: Museo de Arte Contemporáneo de Elche.

**Exposición: “Peripheries of the body” New art from Spain. White Box Gallery, Nueva York**

Textos: Pedro A. Cruz Sánchez, Miguel Ángel Hernández Navarro

Idioma: Castellano, Inglés.

Año: 2006

Producción : Comunidad Autónoma de Murcia.

**BIBLIOGRAFÍA: LIDÓ RICO**

- › ABC, de las Artes y las Letras, portada 11.03.06
- › JAVIER RUBIO NOMBLOT. ABC, de las Artes y las Letras 11-03-06 pág 42
- › ARCO, ANTONIO “Lidó Rico, en cuerpo y alma” ABABOL, DIARIO LA VERDAD. Murcia. 2 mayo Pg. 1,4,5. 2005
- › GONTZAL DÍEZ. La Verdad. Murcia. 28.10.05. Pág. 54 y 55
- › TOMÁS GARCÍA YEBRA. La Verdad. Murcia. 28.10.05. Pág. 54 y 55
- › La Opinión, Murcia. 26.10.05, Pág. 51
- › ANA LUCAS, La Opinión, Murcia. 26.10.05, Pag.51
- › R.C. La Razón. 26.10.05. pág. 35
- › MAKI NIBAYASHI “Envirospheres” Kansai Scene Tokio. Octubre 2004
- › MORTEIRA ARIAS, INÉS. “Lidó Rico” REVISTA LÁPIZ Madrid, nº202. Pg 88. 2004.
- › GARCIA YELO, MARIA “Lidó Rico. Explorer 515-516.” ABC CULTURAL. Madrid 27 de marzo. Pg 30. 2004
- › ABEL H. POZUELO “Lidó Rico” EL CULTURAL, DIARIO EL MUNDO.

Madrid. 18 de marzo. Pg32. 2004.

- › ALVAREZ ENJUTO, JOSE MANUEL "Lidó Rico" REVISTA LAPIZ Madrid. nº 182 Pg 73. 2002
- › LIDÓ RICO "obras referenciales" REVISTA SUBLIME Madrid. 6 de noviembre. 2002
- › FERNÁNDEZ, GEORGINA "Miedo encarnado en resina de poliéster" LA VOZ DE ASTURIAS Oviedo. 15 de noviembre. Pg 20. 2002
- › SOLANILLA, JOSE LUIS "La explosión de vida en las obras de Lidó Rico" HERALDO DE ARAGON Zaragoza. 26 de abril. Pg 40. 2002
- › OTERO, ELOISA "El instante congelado" EL MUNDO. LA CRONICA DE LEON León. 28 de enero. Pg 78. 2001
- › MARCELINO CUEVAS "Traspassando la indiferencia" DIARIO DE LEON León. 28 de enero. Pg 85. 2001
- › LIDÓ RICO "Vivir el presente" DIARIO LA OPINIÓN. Murcia. 26 de enero. Pg 13. 2001
- › PLAZA, JOSE CARLOS "El paraísos donde los sueños son posibles" EL MUNDO Madrid, 11 de febrero. Pg 59. 2000
- › M.M "Lidó Rico, en contacto físico con la materia" EL PAIS. BABELIA Madrid. 1 de abril. Pg 20. 2000
- › HIDALGO, URBANO "De dentro afuera" Revista Joyce Madrid. nº 64 Pg 86-89. 2000
- › LOPEZ, FRANCISCO "Iconoclastas el medio del otoño" EL MUNDO Castilla-león, 6 de noviembre. 1999
- › FERNÁNDEZ, CRISTINA "El autorretrato universal de Lidó Rico explota en el Almudí" DIARIO LA OPINIÓN Murcia. 13 de septiembre. Pg 35. 1999
- › MONTERO, JOSE ANTONIO "Los relieves escultóricos de Lidó Rico" LA GACETA Salamanca. 25 de septiembre. Pg 12. 1998
- › OTERO, GLORIA "Arco En veinte obras" LA ESFERA Madrid. 14 de febrero. Pg 10-11. 1998
- › DIEZ, Gontzal "Arte de vanguardia" DIARIO LA VERDAD. EVASIÓN

Murcia. 28 de febrero. Pg 12-13. 1998

- › MONTERO, P "Lidó Rico se escapa de las paredes de Abrantes" TRIBUNA DE SALAMANCA. Salamanca. 25 de septiembre. Pg 16. 1998
- › CRUZ SÁNCHEZ, PEDRO ALBERTO "Lidó Rico, diálogos con el arte murciano" DIARIO 16 Murcia. 6 de octubre. Pg 29. 1997
- › MIRA, MARA "El espectro del vampiro" DIARIO LA OPINIÓN. LA GACETA DE ARTE Murcia. 10 de octubre. Pg 19. 1997
- › DIEZ, Gontzal "Las resinas del miedo" "Los resortes de la luz y lo turbador" DIARIO LA VERDAD, ABABOL Murcia. 17 de octubre. Pg 1-5. 1997
- › DANVILA, JOSE RAMON "Mano tras mano" EL MUNDO Madrid. 12 de abril. 1996
- › FERNÁNDEZ, ALICIA "La historia imposible de Lidó Rico" ABC CULTURAL Madrid. 21 de junio. Pg 37. 1996
- › SAN MARTÍN, FRANCISCO JAVIER "Paisaje tras la huella de Marcel Duchamp" REVISTA DE ARTE RNA, nº 8 Pamplona. 8 de febrero. Pg 18. 1996
- › MEAURIO, JAVIER "Las manos de Lidó Rico" DIARIO VASCO San Sebastián. 8 de junio. Pg.71. 1996
- › SERRALLER, FRANCISCO CALVO "Un marcado acento local e institucional" EL PAIS Madrid. 8 de febrero. Pg 37. 1996
- › HUICI, FERNANDO "Imágenes ceremoniales" EL PAIS. BABELIA Madrid. 2 de julio. Pg 23. 1994
- › HUICI, FERNANDO "Un siglo de Arte español" EL PAIS Madrid. 10 de febrero. Pg 30. 1994
- › SÁNCHEZ, ANTONIO "Lidó Rico, la importancia de poder expresarse" DIARIO LEVANTE Valencia. 4 de marzo. Pg 63. 1992
- › JAUNIN, FRANÇOISE "Icaro sous la loupe" 24 HEURES Vaud. 24 de septiembre. 1991
- › PRATS RIVELLES, RAFAEL "La parafina como soporte" DE LEVANTE Valencia. nº 20. 12 de abril 1991



ENGLISH TRASLATION

## THE SHELLNUT OF A GESTURE María García Yelo

It is so difficult to interpret a plastic creation just with words! That old translation from emotions to objects! Besides, when the work of art is a hybrid of several artistic categories, finding a concise and profound definition becomes a difficult challenge.

From the moment he started his creative career, more than a decade ago, Lidó Rico's work has been articulated in two axes, on the one hand, using the different aspects of architecture: relief, performance and installation; and on the other hand, showing the consecutive production phases. Experimenting on the artist's body as an instrument of plastic creation dates back to the *tableaux vivants* from the 17<sup>th</sup> century, and this tendency went on until the 20<sup>th</sup> century, with different developments of art in action. As an ephemeral act, the first stage of Lidó Rico's work is evidently related to his first experiences with performances; however, he uses his own anatomy as a model, there are no spectators, he uses synthetic materials and the final presence of an object as a testimony of the activity carried out. All these features are more related to recent art –for example, Matthew Barney's or Gilbert & George's work-, than to *happenings* and *body-art* from the last century – whether they are provocative futurist, dada actions or Marina Abramovic, Vito Acconci or Yves Klein's controversial works-. In any case, and despite others' opinions, the result of Lidó Rico's faultless method is sculptural. The artist buries several parts of his body into containers full of liquid plaster and when it solidifies, he gets casts; then, he fills them with polyester resin, obtaining anthropomorphic pieces that he paints with bright pigments (bright yellow, "fillite" grey, electric green, red, white...). Lidó Rico touches up his works manually to avoid or to underline a bumpy texture, stressing the expressive material of the character; finally, he applies an oil layer to make them look bright. Together with this works that reproduce the most dramatic gestures in the precise instant of Barthes' *punctum*, we must take into

account his plaster casts, which represent everyday objects in his work, such as skulls, telephones... Hanging from the walls, sculptures project on the spectator's space, as if they would painfully emerge from them. Works are located in diagonal (*Reo*, 2004), in the corners of the room (*Comunicados*, 2004) or in display cabinets (*Monocabinas*, 2004), so they get to be shocking installations (*La estela deliciosa de una mujer con distinción*, 2004; *Un mundo perfecto*, 2004). In his most recent works, Rico introduced geometrical shapes, with references coming from suprematism and conceptualism that contrast with natural elements, as it happens in the series *Testigos; con identidad, que aseguran haberlo visto en el parque* (2004) or *Flash* (2004). There are also new labyrinthine silhouettes, puzzles... in the surface of the sculptures (*Diecinueve mil seiscientos*, 2004) and light beams that expand their operational range temporally and spatially (*Revientacajas*, 2004). In some way, the way he has chosen is related to the most controversial sculptural tendencies of the last decades, from Robert Gober's critical compromise, to Kiki Smith's horrible expressionism or Mark Quinn and hyperrealism of the most distinguished representatives of the *sensation* generation. Together with such disturbing images, we find pieces of work such as the poetic *suite Oníricos* (2004) or the group of spheres (*Atmósferas*, 2003), made of resin, the artist's digital fingerprint and the photographic collage, relieving his eyesight and his soul.

When we look at these works of art, we find again and again the concept of "hybrid": a mysterious conjunction of words and shapes, thoughts and images that invades the spectator's mind. It is the vain (and human) attempt to combine language and feelings. That is why Lidó Rico's narrative character has been underlined: each of his sculptures seems to tell a little and dramatic story (*Mis cinco pequeños*, 2004). But these are just words and they inevitably loss their fight against the emotion for capturing so much beauty and intensity.



## LIDÓ RICO'S STIFLED CRY Javier Hontoria

In Lidó Rico's pieces there are a great number of questions which locate his work on an uncertain level, a state that in most of the cases becomes suspicious. There is something disturbing that makes us be on tenterhooks when we see the frontal crash that the artist suggests, because the frontal point of view and the apparent immediacy of his work are just traps spectators fall in inevitably. His work is a very special interpretation of everyday life, but always under the shadow of intense and disturbing feelings. We witness a progressive alienation of the human being that materializes in shapes taken from daily life hiding unequivocal signs of a dramatic presence. But Lidó uses humour and irony to build the middle spaces where everything takes place, because his language is full of double senses and metaphors about the future of our existence.

A great part of Lidó Rico's artistic universe is based in the creative process, where we can find the essence and germ of his conceptual intention. Lidó uses polyester resins to build his faces and masks. In order to do that he buries his face into liquid plaster to create casts. I like to imagine the artist holding his breath to carry out this performative act, because it has a high content of performance, of a greatly expressive experience. This act implies a high level of tension and the result is the evident translation of a marked physical effort that distorts features and adds disturbing nuances. Thus, the artist shows his link with traditional materials and strategies, because in his work, Lidó reveals some degree of nostalgia. He does not want to forget tradition as an artistic creation or as it refers to our relationship with a constantly changing environment, an environment that favours a more noticeable isolation, a devastating secretiveness.

Part of the last works the artist exhibited in the Consistorio de León under the title *Locutorios* and that we can see now in the Palacio de San Esteban reach an important dramatic level. Previous Lidó's works

were interpreted as little emergent protuberances, signs that subtly stack out from the wall, almost as bas-reliefs. These new pieces jump out of the wall trying to meet the spectator in diagonal trajectories and fragile directions with a highly three-dimensional sense. It seems that Lidó subverts in his own way the Renaissance canon of contemplation that avant-gardes destroyed, and, as I referred at the beginning of this analysis, to the frontal point of view, the one that forces us to stand in front of the work of art, as if it was an Albertian window. That makes us feel threatened by those shining beings that seem to be thrown out of the wall. This is Lidó Rico's trap that strikes and disturbs us, surprises and frightens us. He uses a stage resource with a high dramatic reliability. I remember that recent canoe, *Explorer 515-516*, that walls spitted violently. Behind that normal appearance of the reason, the banality of the subject, a canoeist making a great effort to advance violently, there is a tormenting plot, something that we can notice in the character's face.

*Telephone booths.* Cold and gloomy places that arose together with the phenomenon of immigration, telephone booths are spaces to contact with relatives or friends in home countries at very reasonable prices. Lots of these premises have become a meeting point for different communities, but at the same time lots of them are a desperate option, the urgency, the need to talk to somebody. Telephone booths soon become a synonym for loneliness and in many cases they imply violent connotations, because they take the subject to a limit experience. Lidó Rico stresses the figure of the telephone, directly related to telephone booths, and he describes it as an indivisible extension of our own body, a prosthesis, another joint. For the artist communication, or in this case the lack of communication, is one of the most evident symptoms of human alienation. Talking on the phone is one of the most logical everyday experiences. In this sense, the telephone is a basic tool in Lidó's vocabulary, an accurate and precise weapon.

In some pieces of telephone boxes or glass cabinets of *Locutorios* there is a preference for the uniformity of the human group, for an objective and neutral landscape, an ambiguous being that does not call our attention excessively. Some of the artist's pieces are made up of skulls, a recurrent element in his last production. Skulls imply an interpretation of the human being from the most sinister point of view, especially in one of them, *Mis cinco pequeños*, a group of skulls, five of them painted in colours, inside a glass cabinet, in front of the evasive and frightened look of the mask. For Lidó Rico this piece exhibits a progressive dissolution of identity, the gradual loss of subjectivity when the subject is terrified. Skulls, in a negligible scale, are shown as a series of absolutely irrelevant dumb beings. They are silently lined in a clear allusion to the first minimalist strategy: the denial of styles. It is a group that refers to a lack of distinction, to the disappearance of the subject in favour of some sort of inform collective group. Definitively, we observe how man gets away from himself. And we check the anxiety it generates, because loneliness may have the most unexpected consequences.

In parallel with this progressive dissolution of subjectivity, we can appreciate the importance that some objects have acquired. Many of these objects, such as the already mentioned telephones, act as a mask that hides a real face. In the same way, faces are covered by a group of geometric shapes that seem to superimpose and accumulate hiding the landscape. This is the case in pieces of the series *Testigo protegido*, where we can appreciate the absolute denial of the subject. Is this the final stage of the artist's characters? Is this the end of that pathetic and heartbreaking process? The dramatic feeling that many of these pieces transmit does not hide irony as a basic instrument of Lidó Rico's creative process. Irony allows him to play with concealments and surprises, creating those spaces where corrosive, but always accurate metaphors and poetic plots are invisibly developed

## HOMO. [THE DISPUTED NAME OF WHAT INTEREST MODELLED]

(An approximation to Lidó Rico's work) Fernando Castro Flórez.

"I don't know- Bataille asserts- anything in this world which seemed adorable at any moment, which didn't exceed the need to use, which didn't devastate and didn't shock enchantment, in a word, which couldn't be stood anymore."<sup>1</sup>

"Our aim has to be clear in our heads before starting the process. I'm interested in the limits, the void, and the edge. A man is all men; a gesture of pain is all men's pain."<sup>2</sup>

Ambiguity is evident in contemporary artistic attitudes, so that it is difficult to know if they are forms of semiotic resistance, poses of true revolutionary decadence or cynical gestures where dramatization has substituted any other critical strategy. Radicalisms finally show their *parodic structure*, abstraction derives to a self-satisfied ornamentation and conceptualism reveals, in a lot of cases, the extreme ideological impotence. Every religion starts as a worship crisis, as the ghostly dancing of a traumatized society and, then, we find ourselves in a situation where the *dissolution of all the experiences that create a community* leads to a museum ritualism of everything that served as some kind of "escape" (precisely, the dancing, reduced by some artists to something that needs to be accepted or introduced into the canonizing and cleaning institution of collectors or as the turbulence

<sup>1</sup> Georges Bataille: "Carta a René Char sobre las incompatibilidades del escritor" in *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001, p. 141.

<sup>2</sup> Lidó Rico in Gontzal Díez: "Querrela en las paredes del Almudí" in *La Verdad*, Murcia, 17<sup>th</sup> September 1999, p. 54.

of desire, the abyss of sex turned into standards or slogans, the everyday opened to a surprising obscenity), assuming the silence of the aesthetic contemplation (equivalent to “do not touch”) as a *prayer*: we take communion with the greatest astonishment. As a last resort, the problem of contemporary plots is not *amnesia*, because there is nothing worthy of memory, but *disconnection*. The spectacle society has taken art and even critics to the field of carpentry, so the material that has to be created, the “work of art”, is a mixture of *souvenirs that point out to a pathetic end*.<sup>3</sup>

There is no doubt that Lidó Rico establishes a resistance line against the hegemonic aesthetic of trans-banality, spreading out *choreography of the body* with extreme gestures and poses. He comes out of the wall as if it was a prison, offering the spectator a spectacle of intense disruption. In creator has an evident obsessive component, both in his radicalization of portrait and in his fidelity to some materials such as resin that allow to create, from the “negative” of plaster (the place where immersion has taken place) the *double anomalous of the subject*. “I don’t remember –Lidó Rico writes- the moment I started to use transparent resins, the miracle they contain; if water is a elemental form of organic life, these materials give me all the necessary elements to feed my parallel world.”<sup>4</sup> It is a material that sometimes looks like meat, and sometimes resembles bread<sup>5</sup>, something that calls for the other’s touch. Precisely the hands were Lidó Rico’s first *symbo-*

<sup>3</sup> “For the first time, the arts of all civilizations and all periods can be known and admitted as a group. It is a “souvenir collection” of art history that also implies *the end of the world of art*. In this time of museums, when there isn’t any artistic communication, all the old moments of art can also be accepted, because none of them suffers the loss of their specific communication capacities in the current *general loss of the conditions for communication*” (Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, Ed. La Marca, Buenos Aires, 1995, fragment 189).

<sup>4</sup> Lidó Rico: text from *Lidó Rico. Provisionario*, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2003.

*lic fixations*; he used them to embody a specific questioning of painting<sup>6</sup>, as he pointed out, the hand was a fundamental motif for self-reflection.<sup>7</sup> As Elías Canetti pointed out, before creating anything, primitive men fingers and hands must represent something (for example, both hands intertwined fingers representing the first basket). “We can imagine those objects, in our sense of the word, have no value, because they were created by ourselves, they firstly appeared as *signs of the hands*.”<sup>8</sup> The hand is the *limit of thought*, what turns us into “human beings”. That crucial extremity, amputated and fossilized has some *other senses*<sup>9</sup> in Lidó Rico’s subtle, and at the

<sup>5</sup> “Meat and bread, bread and meat, hunger-man, no colour, life colour, a concept that hypnotizes, imposes, resounds and muffles up to madness. We are soft” (Lidó Rico: text from *Lidó Rico. Provisionario*, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2003)

<sup>6</sup> And Lidó Rico’s closed hands can be translated into signs that the artist offers about his work. He gives up the gesture of painting and expresses it unconsciously, separating the fingers which are no longer joined by the hand; now they all live in an autonomous and obsessive presence” (Christine Fontaine: “Lidó Rico: “¡Como los dedos de la mano!” in *Lidó Rico*, Sala de Exposiciones del Club Diario Levante, Valencia, 1992). José Martínez Calvo already noticed that urgency to liberate works of the beginning of the nineties from painting: “Irreverent in his technique and a quite iconoclastic, Lidó Rico does not doubt when he has to free his pictures from the slavery imposed by the traditional two dimensions, as he also eliminates from them the classical canvas or any of the traditional elements of painting” (José Martínez Calvo: texto in *Lidó Rico*, Galería Rita García, Valencia, 1991).

<sup>7</sup> “The motif of the hand is for me some kind of punishment, of self-reflection, because anytime I represent that motif I start from an original cast, I don’t use a mass production machine. Each hand has a position, different from the thousands existing, and these positions represent a precise creative moment, that is to say, a different instant of conscience” (Lidó Rico in Pedro A. Cruz Sánchez: “Diálogos con el arte murciano. Lidó Rico: “Todo aquello que no me sirve para crear, no existe” in *Diario 16*, Murcia, 6<sup>th</sup> october 1997, p. 29).

<sup>8</sup> Elías Canetti: *Masa y poder*, vol. 1, Ed. Alianza, Madrid, 1983, p. 213.

<sup>9</sup> “If we relate the vision of a hand with other images, we are giving to each image, to each concept the character of a hand, a lacerated and persistent remembering, almost as a fetish, so that we may think that we are looking at the artist’s physical and psychic amputations. Merleau-Ponty, in his *Phenomenology of Perception* warns us that in amputations ‘the ghost limb keeps the same position as the arm had in the moment it was wounded: the war wounded still feels in his ghost arm the shrapnel that lacerated his real arm’” (Mara Mirá: “El jardín de Lidó” in *La Opinión*, Murcia, 12<sup>th</sup> April 1996, p. 18).

same time convincing, aesthetics. Those hands are signs that make a reference to the human presence, gestures that claim or mark our impotence.<sup>10</sup>

In reality, those hands are the beginning of a deep plastic mediation Lidó Rico will develop on the self-portrait. This self-reference must be described as *authentic*<sup>11</sup>; the elements that emerge from the hygienic limits of Art are *man's* prints. Javier Hernando Carrasco suggested that the universalizing and suffering self-portrait is, in this artist's work, the metaphoric support of the interior fragmentation.<sup>12</sup> Those self-portraits immersed in dramatic soliloquies can take us up to the funerary bottom of the "representation of the ego", to that finitude which, paradoxically, stands in front of our eyes as something *definitive*. "The absence is assumed as the occasion for the figuration act, as the portrait reason. The scenery that gives life to the invention is a sentimental device: the image represents the absent, the one who is going to go "abroad".<sup>13</sup> The face, an element impossible to capture in any portrait, is an *epiphany* impossible to embrace. Variations and small differences refer to a repetition of the *lack of bottom*, where a potency of simulation can be found, that is, together with the

<sup>10</sup> "(...) they are gestures for lack of communication, inefficiency or mistakes" (José Ramón Danvila: "Mano tras mano. Lidó Rico expone su obra en el Espacio Mínimo de Murcia" in *El Mundo*, Madrid, 12<sup>th</sup> April 1996).

<sup>11</sup> "(...) they are all self-portraits. My job is a continuous self-reference to my biological form. (...) The gestures that can be found in my works are authentic. That feeling of panic, the fear which reflects, is my own fear". (Lidó Rico in Mara Mira: "Mi obra es una continua autorreferencia" in *La Opinión*, Murcia, 4<sup>th</sup> September 1998, p. 9).

<sup>12</sup> "That universal individual, that human archetype of the late modernity that the artist represents through corporal remains, seems to escape from the reclusion it is submitted to behind the mass of the wall. His huge efforts to get it emphasize his suffering even more" (Javier Hernando: "Terribilitá. Lidó Rico "Vertidos" in Tráfico de Arte" in *El Mundo/La Crónica de León*, 6<sup>th</sup> February 2001, p. 64).

<sup>13</sup> Jean-Cristophe Bailly: *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 106.

efficiency of the displacement and the weakening of the appearance in a costume.<sup>14</sup>

It may happen that the face will just be the curtain of a scene that can only be seen in intervals; it is something that suffers a continuous metamorphosis, but changing its face isn't easy at all<sup>15</sup>; Deleuze reminds us that it can drive us mad. It is not a coincidence that the schizophrenic losses, at the same time, the sense of the face, even of his own and other's faces, the sense of the landscape, of language and its dominant meanings. "Changing the face –as it is pointed out in *Mil mesetas*– is the same as going through the wall of the signifier, getting out of the dark hole of subjectivity".<sup>16</sup> We also know that fantasy governs reality and it is impossible to wear a mask without paying a high price for it. The Other may have the same features as an abyss, as the symbolic order is hidden by the fascinating presence of the ghostly object. "We experience it each time we look of other person's eyes and we feel the depth of his/her look".<sup>17</sup> It's better to take into account that in the moment when the subject is too close to fantasy, the (self)-erasing takes place. The only thing that remains is art as *aphanisis*.<sup>18</sup> The look of a Gorgon links together, defi-

<sup>14</sup> Cfr. Gilles Deleuze. *Diferencia y repetición*, Ed. Jucar, Madrid, 1988, pp. 460-461.

<sup>15</sup> Lidó Rico talks about one of his own figures without face, and how *irritating* it is: "a subject without a face because he tore it off and now he is transforming and modelling it with its own hands" (Lidó Rico: text in *Lidó Rico. Provisionario*, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2003).

<sup>16</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, p. 191.

<sup>17</sup> Slavoj Zizek: "La sublimación y la caída del objeto" in *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1994, p. 145.

<sup>18</sup> "There is a breach that will eternally keep apart the ghostly core of the being from the subject of the most "superficial" forms of its symbolic and/or imaginary identifications – I can't assume completely (in the sense of symbolic integration) the ghostly core of myself: when I'm too close to it, the aphanisis of the subject takes place: the subject losses his symbolic consistency and disintegrates. And, maybe, the forced acting in the real society of the ghostly core of myself is the most humiliating form of violence, a violence that undermines the base of my own identity (my "image of myself")" (Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 197).

nitively, sleep and death.<sup>19</sup> In Explorer 215-516 (2004) we see how a suffering rower drives a canoe full of skulls, a peculiar Caronte that materializes “the restless worry of the artist”.<sup>20</sup> Worry is, as Heidegger thought, a way to understand our own existence, but mythically, it is also the print of the body, the image that, crossing to the kingdom of death, wants to stay alive.<sup>21</sup> Lidó Rico can be located in distress; his obsessive imagination catches the look cathartically.<sup>22</sup> “Wishing to get an aim, the subject

<sup>19</sup> “So the image of the dream elevates when we sleep. It is Hipnos’ hypnosis. And if the intermittent sleep produces a dream, what is the “great dream” which won’t produce the eternal dream of death? What is the image that won’t live in the tomb? Fragment 3 about Alcman is even more precise about the similar effects of these three powers so difficult to distinguish: “Through desire (*póthos*) that breaks the limbs (*lysimeles*) the woman has a look that turns crazy (*takerós*) more people than Hipnos and Tanatos”. That erotic, hypnotic and “tanatic” look is the one of the Gorgons” (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, p. 77).

<sup>20</sup> Manuel Romero: “Lidó Rico: la inmersión hechizante” in *XXIII Biennial of Alexandria*, Spanish Pavilion, Alexandria, 2005.

<sup>21</sup> “The fable (of Hyginus, incorporated by Heidegger to *Being and Time*) turns worry into an allegoric figure and he tells us that, once she was crossing a river, she distinguished some kind of clayey mud and she took some to model it. As she was thinking about what she had created, Jupiter arrived. The worry asked him to give a spirit to her image of clay and Jupiter did so. She also wanted to give her own name to her work, but Jupiter banned her saying that it was his name the one that the work should have. While both of them were arguing, Tellus, the earth, woke up and claimed that the work had to be called with her name, because it was made with a part of her own body. They asked Saturn to be the arbitrator and his opinion was: “You, Jupiter, have to recover the spirit after death, because you gave the spirit to the work; you, Tellus have offered part of your body, so you will receive its body again; the worry, however, as she was the image creator, will be its owner during its life. But about its name, it will be called *homo*, because it was created from *humus*. (Hans Blumenberg: *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*, Ed. Península, Barcelona, 1992, pp. 165-166). We can think of this fable as a synthesis of Lidó Rico’s work, with his obsession for materializing men, with that print that makes us wonder ourselves, and of course, with the intense meditation about finitude.

<sup>22</sup> “There are disconcerting pieces that can obsess us. Aggressiveness, sense of unease and distress get to the spectator: once he gets to this state, he really feels the strength of the cultures. Visitors walk around the maze of the exhibition hypnotized by the mermaids’ chants. The attraction Lidó Rico’s work takes the new Ulysses to the rocks of disturbance” (David Alpañez: “La perturbación como metáfora” in *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 23).

–Lacan warns- considers the world as a spectacle that possesses him. He is the victim of a trap, that is why what comes out and confronts him isn’t the truth *a*, but its complement, the spectacular image *i (a)*. He seems to come from it. The spectacle captures the subject, who cheers up, rejoices. (...) The trial is what happens in the phenomenon of the *unheimlich*. Each time that, suddenly, in any accident caused by the Other, the Other’s image has no look for the subject, all kinds of ploys disappear from the situation where the subject is captive of his wish for an aim, and it means turning back to the most basic distress”.<sup>23</sup> Without any doubt, Lidó Rico uses his body to express states of pain, “of distress, that doesn’t refer to himself, but to a generic object: the current man”<sup>24</sup> Lidó Rico’s works of art have a disturbing character, they are fascinating and repellent<sup>25</sup> at the same time, an ambivalent experience as it happened with the corpses that were thrown from the north wall of Athens, as Plato told, which were some kind of transgression of the primitive taboo of looking at the dead, up to *personification*, the central figure of allegory.<sup>26</sup> All the painful gestures of the face<sup>27</sup> are the result of the radical determination Lidó Rico needs to bury

<sup>23</sup> Jacques Lacan: *De los Nombres del Padre*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 81.

<sup>24</sup> Javier Hernando Carrasco: “Agonía interior” in *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 25.

<sup>25</sup> “Lidó Rico’s last works are a search in the reins of the disturbing, of that thing which attracts and repel us, that magnetizes and frightens.” (Gonzal Diez: “Los resortes de la luz y de lo turbador” in *La Verdad*, Murcia, 17<sup>th</sup> October 1997).

<sup>26</sup> “When a human being has a taboo idea or desire and he can’t help that creature in his imagination, “the immediate consequence (Freud points out) will surely be a partial paralysis of his will and the incapacity to make a decision on any of the actions where love is the motor force”. The paralysis is clearly evident in the story of the ambivalent emotion by Plato, based in the “taboo of the dead”, in the primitive tradition of looking at the dead: “The story (we read in *The Republic* by Plato) tells that Leoncius, Aglaion’s son, coming from the Piraeus, saw several bodies on the floor, next to the north wall, in the place executions took place. He doubted for some minutes and he covered his eyes, but in the end his desire won and opening his eyes, he ran to the corpses, saying: “Look, unhappy, get fed up with this wonderful image”. In the moment when the paralysis state disappeared, there was a splitting of the conscience. Leoncius splits his body actions from the actions of his authentic ego; he blames them using a central figure of the allegory, the personification”. (Angus Fletcher: *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Ed. Akal, Madrid, 2002, p. 220).

himself in plaster in order to get the *self-portrait*.<sup>28</sup> The artist, literally, finds his print, although lately he turns the void result into a mask he wants to get rid of. "But also –Nietzsche writes in some meditations about Heraclites- men of sensible hearts avoid having a similar mask, as melted in bronze". Maybe, the only thing we can do is *whispering* the essential, drawing and erasing what we desire.<sup>29</sup> The obscure enigma we are trying to discover has to do with what we would call the "hiding of eroticism". Bataille considers that the dialectic of transgression and prohibition is the condition and the essence of eroticism. But what happens to eroticism is that it dissolves, it destroys the closed being that is a participant's normal state in this game. Nakedness is a way of extreme violence and Lidó Rico assumes it with no problem, because it is a paradoxical state of communication or even better, the being's heartbreak, a pathetic ceremony where humanity gives place to savagery.<sup>30</sup> Bataille also experiments a sacred feeling which mixes fascination and fright; it is equivalent to the act of killing: sacrifice arises

<sup>27</sup> "Distorted gestures of the faces of Lidó Rico's figures, immerse us in contemporary man's pain; physical pain as comparison with spiritual pain, the facial deformation as spontaneous sign of the uncontrolled interior impulses." (Javier Hernando Carrasco: "Agonía interior" in *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 27).

<sup>28</sup> "I remember the first immersions, the terrible heat in the studio turned baths in plaster into some kind of balm for that suffocating temperature" (Lidó Rico: text in *Lidó Rico. Provisionario*, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2003).

<sup>29</sup> "(...) the word 'mystery', that is to say, silence, hasn't been clearly explained until now. If it is true that in its original form the centre of experience wasn't *knowledge*, but *suffering* (...) and if that *pathema* was excluded from language, it was a not-being-able-to-say, a whisper, then, that experience was also close to the experience of man's childhood." (Giorgio Agamben: *Infancia e historia*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003, p. 89).

<sup>30</sup> "The decisive action is to undress. Nakedness opposes to the closed state, that is to say, to the state of discontinuous existence. It is a state of communication, which reveals the search of a possible continuity in the other world. Obscenity is a disorder that disrupts the state of the bodies, depending on what it possesses, on the individual and lasting individuality." (Georges Bataille: *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1985, p. 31. Cfr. Mario Perniola: "Entre vestido y desnudo" in *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte segunda, Ed. Taurus, Madrid, 1991, pp. 245-246).

there (vertiginous horror and drunkenness).<sup>31</sup> Passion commits us with suffering and it is, as the last resort, the search for the impossible. What describes passion is a halo of death which manifests the beings' continuity: "Images that excite or provoke the final spasm are shady, wrong: if they seem to perceive horror or death, they do it surreptitiously."<sup>32</sup> The field of eroticism is destined to astuteness; death is deviated by the other field.

As a last resort, *desire is fear*. Although there is no doubt that we would like to live *wonderfully*.<sup>33</sup> *The real* catches us and, besides, it escapes from all symbolization, it is ineffable.<sup>34</sup> Lidó Rico works of art are reluctant to "verbalization", from their excess of gestures; through those different faces which are always *the same*, we access to an

<sup>31</sup> Cfr. Georges Bataille: *Las lágrimas de Eros*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1997, p. 244.

<sup>32</sup> Georges Bataille: *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1985, p. 370. We also have to take into account the completely ambiguous character, in Lacan's theory, of the horrible, depending on the image of fantasy: "Horror isn't plainly and simply the intolerable Real hidden behind a curtain of fantasy –the way he draws our attention, imposing as something unknown, and that is why it is even more essential for the reference point. The Horrible can, in itself, work as a screen, as fascinating effects which hide something "more horrible than horror", the fundamental void or antagonism." (Slavoj Žizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 16).

<sup>33</sup> "Maybe in this context there is a different view of the need of *living wonderfully*, instead of *living fantastically*. Normally we live in an environment where our life belongs to fear. It controls our everyday life filling it with mediocrity, a mediocrity that can adopt the apparent form of pleasure. The terrible return to the unrepeatable of our existence is sustained by the wonder of living. But terror of living is, at the same time, joy and happiness of doing it. It isn't fear for everyday life happenings, but plain terror to the wonder of existing. That is why the modernity is for Hegel the performance of a different way of the wonder silence and at the same time, the shout for a need of liberty." (Ángel Gabilondo: *Mortal de necesidad. La filosofía, la salud y la muerte*, Ed. Abada, Madrid, 2003, pp. 160-161).

<sup>34</sup> "The roman *taedium* extended until the 1<sup>st</sup> century. The Christian *acedia* appeared in the 3<sup>rd</sup> century. It reappeared as melancholy in the 15<sup>th</sup> century. It came back in the 19<sup>th</sup> century called *spleen*. And in the 20<sup>th</sup> century it was called depression. They are just words. A painful secret inhabits them. It is ineffable. The ineffable is the "real". The real is just language. And everything that isn't language is real." (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, pp. 171-172).

inhospitable dimension. We must bear in mind that for Freud, the “most shocking” example of the *unheimlich* experience is the *(re)appearance* (*Spuk*) of the dead.<sup>35</sup> In Lidó Rico’s experiences, what we see is the violent touch of corporality<sup>36</sup>; it is evident that this artist needs the corporal print; he wants to immerse, to mix with his materials.<sup>37</sup> Derrida warns that what he calls “body” isn’t a presence: “The body is an experience in the sense of the most mobile word (*voyageur*). It is an experience of context, dissociation and dislocations.”<sup>38</sup> As Michaux pointed out, the artist is the one who resists to not leaving trails, leaving the materials in a territorial situation similar to the scene of a crime<sup>39</sup>; the trail is the evidence that doesn’t disappear. It is never pre-

<sup>35</sup> “Derrida has made some extraordinary considerations about that *(re)appearance*, which has a lot to do with the *head*. *Spuk* has to do with the disturbing surprise, it is that repetition that terrorizes us: “We said that we must receive someone as we apprehend him with the distress and desire of excluding the stranger, invite him without accepting him, domestic hospitality that welcomes without welcoming the stranger, but a stranger who is inside (*das Heimliche-Unheimliche*), more intimate for himself, absolute proximity is a stranger whose power is singular and anonymous (it’s *spuk*), an unmentionable and neuter power, that is to say, unspeakable, nor active, nor passive, a non-identity which occupies invisibly and doing nothing places that, finally, are not ours, not theirs.” (Jacques Derrida: *Espectros de Marx*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 192).

<sup>36</sup> “I must confess in any case that I have been shocked by the anthropomorphic and violent change Lidó Rico configures in his recent work. Death, ecstasy, guilt, self-injuring and even decomposition and laceration fill with surgical coldness the dense conjunction of metaphors which active the expositive space.” (Gloria Moure: text in *Lidó Rico. Los duchadores*, Palacio Almodí, Murcia, 1999).

<sup>37</sup> “My journey needs a great quantity of protocols. I suffer most of them physically, up to imprudent levels for the body, but that trip is, for the time being, the only one that captivates me. It is not just a matter of sinking and being shipwrecked, of mixing my body with different substances, but a mixture of natures; the skin print coming into contact with any substance, triggers a series of absurd and involuntary reactions which are essential for me” (Lidó Rico: text in *Lidó Rico. Explorer, 515-516*, Galería Fernando Latorre, Madrid, 2004).

<sup>38</sup> Jacques Derrida: “Dispersión de voces” in *No escribo nunca sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 159.

sent in a definitive way. In a period when we have assumed, maybe too calmly, what Derrida calls *destinerrance*, opposite to the virtual idea of the “world”, there are many hidden situations, different trails, indications which take us to the creative drift: “we leave prints everywhere –virus, *lapsus*, germs, catastrophes-, imperfection signs which are as man’s signature in the heart of an artificial world.”<sup>40</sup> Art can be an obsession, but also a viral process, as the figures that multiply in Lidó Rico disarticulate “normal” communication.<sup>41</sup> The barred subject Lacan refers to<sup>42</sup> takes us close to desire that can open from indecisiveness, from the impossibility to speak or even from *destinerrance*. “Thus –Derrida writes- I think death, impossibility to speak or what he called “destinerrance”, the gesture possibility of not getting to its destination, is the condition of the desire movement that, in some other way, will die beforehand.”<sup>43</sup> Desire is a mixture of joy and dissatisfaction that can’t be solved as an “essential absence”; maybe, if we abandon the different suffering, we will renounce to ourselves and, of course, to the difficulty of establishing an encounter with the other. Lyotard spoke about the postmodernist formula, in a conflictive imaginary, as leaving the answer in a pause, without excluding that there is something of the Other, “a bit of lack and a bit of desi-

<sup>39</sup> Cfr. Ralf Rugoff: “More than Meets the Eye” en *Scene of the Crime*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1997, p. 62.

<sup>40</sup> Jean Baudrillard: “La escritura automática del mundo” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 85.

<sup>41</sup> “The virus is the parasite which destroys and introduces disorder within communication. Even from the biological point of view, the virus derails a communicative mechanism, its codification.” (Jacques Derrida: “Dispersión de voces” in *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 153).

<sup>42</sup> “Lacan’s ‘barred subject’ isn’t empty in the sense of a psychological-existential ‘void experience’, but in the sense of a dimension of negative self-reference that avoids the domain of the vécu, of the already lived experience.” (Slavoj Žižek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 276).

<sup>43</sup> Jacques Derrida: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 42.

re"<sup>44</sup>. Lidó Rico suffers and, as in his paradoxical imaginary, he enjoys *building his own body*, his process has a little bit of performance or *action painting*.<sup>45</sup> What we have isn't the remaining, and nor the process is something unessential, on the contrary, immersion and the final sculptural body, the act of getting into plaster and the figure coming out of the wall *are, in all senses, the same work of art*.<sup>46</sup>

In Lidó Rico's work, there is some kind of initial transfiguration through the dip *in the body*.<sup>47</sup> This human twister of gesturing bodies<sup>48</sup> is brilliantly located in the exhibition place to raise the voyeuristic impulse. In some way, this artist gives a voice to what cannot be

<sup>44</sup> Jean-Francois Lyotard: "El imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura" in *Pensar-Componer/Construir-Habitar*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1994, p. 38.

<sup>45</sup> "As in *Action Painting*, where the gesture of painting is considered as an integrating and fundamental part of the work, Lidó Rico's immersion in plaster is a piece of art because it is an act full of effort, expressivity and emotion." (David Alpañez: "La perturbación como metáfora" in *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 19).

<sup>46</sup> "The conception and execution process of the pieces isn't for Lidó Rico a phase before the final piece, because in his work both moments identify." (Roberto Castrillo Soto: "Fragmentos de la experiencia" in *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 16) "All the genesis process in Lidó Rico's work is dominated by what can be called the immersion protocol, is the result of a series of habits that have been codifying as time has gone by. Those habits are: the careful preparation of plaster until it gets the thickness the artist wants; the implementation of some safety measures so that when he buries his head in plaster, it can't get into his nostrils and ears (that is why he covers his head with a shower cap); and finally, the act of immersion. When the artist puts his head into any material he always makes sure that his mouth is out of it, so that he can breathe during that complex and sometimes risky process." (Pedro A. Cruz Sánchez & Miguel Á. Hernández-Navarro: "Las periferias del cuerpo. Antagonismo, invisibilidad y tautología" in *Peripheries of the body*, White Box, New York, 2006, p. 36).

<sup>47</sup> Cfr. Manuel Romero: "Lidó Rico: la inmersión hechizante" in *XXIII Biennale of Alexandria*, Spanish Pavilion, Alexandria, 2005.

<sup>48</sup> "The trip goes on, the human twister disintegrates in a glossary of insurrections that eat, devastate, expurgate, reveal, melt, interpret, terrify, explode, implant, draw, detonate, wrap, doubt, swipe, disturb each other, irritate, overcome and fall, mention and omit, submit and retain, harden and manufacture, they manufacture inexhaustibly. Provisions." (Lidó Rico: text in *Lidó Rico. Provisionario*, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2003).

thought.<sup>49</sup> His plastic shade starts from the maximum harshness of the enigmatic and subtle, so if he uncovers his feelings, he also protects what we call intimacy. "A guideline –Lidó Rico writes– that I have always maintained in my life is the shelter in the strictest intimacy that for me is as necessary as breathing."<sup>50</sup> He is sure that from intimacy, he can get wherever he wants.<sup>51</sup> From contemporary ruins, a *strange intimacy* emerges: "Intimacy is what remains of the community broken by the city. Remains. Residues. Fragments. Rags. Pieces. Dispersed."<sup>52</sup> It is the *familiarity with the fallen*, in a period when we all trace an insurmountable barrier with the *excluded*. When we talk about intimacy, a fortified subjectivity or a conservative ideology of property mustn't appear: "Intimacy isn't the new prison. Its need for bonds will create, later on, another politic. Nowadays, psychic life knows that it will just be salvaged if there is time and space for uprisings: breaking, remembering, doing. From prayers to dialogues passing through art and analysis, the capital event is always the great and infinitesimal liberation that has to start again."<sup>53</sup> The rebel spirit, frequent in the artistic experience, impulses us to go beyond normal flatness to propose *other situations*, to escape from a logic of equivalence in order to pay attention to the discreet, that is, to that pleasure which is a gift and a detail at the same time.

<sup>49</sup> "All these pieces were created in the territory of the inexpressible, in the border of the things that can be said, where we feel without thinking, but materially. Now we are at the other side of the world, where the "voyeur" can't enter, maybe because harsh violence destroys the signs." (Gloria Moure: text in *Lidó Rico. Los duchadores*, Palacio Almudí, Murcia, 1999).

<sup>50</sup> Lidó Rico: text in *Lidó Rico. Explorer, 515-516*, Galería Fernando Latorre, Madrid, 2004.

<sup>51</sup> "Between my work of art and what I am, there is no distance, because from intimacy we can get wherever we want." (Lidó Rico in Josefina López: "Siempre tiene que existir la sorpresa, si no la muerte está cerca y ésta es la rutina" in *Diario 16*, Madrid, 12<sup>th</sup> December 1994, p. 40).

<sup>52</sup> José Luis Pardo: *La intimidación*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1996, p. 291.

<sup>53</sup> Julia Kristeva: *El porvenir de una revuelta*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 2000, p. 98.



In the plastic scenarios, the predominant element is an *upset everydayness*. It seems as if banality would be idolized, in this suspension time that, parodying Barthes, could be called the *xerox degree of culture*. Baudrillard spoke about some kind of *trans-aesthetic of the banality*, the kingdom of insignificance or nullity can take to the strictest indifference. Art is destined to a pseudo-rituality of the suicide, a sometimes embarrassing simulation, where the banal increases its *scale*. The world has fractalized and each part offers a different image, depending on how *takes* or *leaves* it. There is no drama, so we *enjoy ourselves* with the *perversion of sense*; after the sublime and the heroic, and after the orthodoxy of the trauma, we can find the gravedigger's ecstasy or, in other words, a *third grade simulation*. Contemporary art duplicity appears in his will for nullity, insignificance, nonsense, "hoping to nullity when everything is already. Hoping to nonsense when it is not enough. Wanting to get to the surface in superficial terms. However, nullity is a secret quality that not everybody can claim. Insignificance -the victorious defy of sense, the art of sense disappearance - is an exceptional quality some strange works of art have and they never hope to be insignificant."<sup>54</sup> In that *time of removal*, we suffer a convulse *zapping* rhythm that hypnotizes us and takes us to *impotence*.

The domestic scenario is, in a sense, sinister and produces subjective and evident worry. The sinister takes place when the limits between fantasy and reality disappear. For Freud it is the "intimate-domestic" which has been repressed and turns back to the *uncomfortable* (familiar, but hidden at a time). Every effect of an emotional impulse, whatever its nature is, turns into repression of distress: "the sinister isn't anything new, but something that has always been familiar to psychic life and that became strange through the repression

<sup>54</sup> Jean Baudrillard: "El complot del arte" in *Pantalla total*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 211-212.

process."<sup>55</sup> Lidó Rico's aesthetics express a sinister and even cruel corporality<sup>56</sup> without getting into hegemonic obscenity, always trying to locate the compass of *art as an experience*; "his pieces –Roberto Castrillo Soto explains- don't adapt to the environment, they tense it violently taking it out of any kind of neutrality, from the passivity of the routine related to everyday life. Thus, it is not an approximation from the conceptual to the real, but from its reverse."<sup>57</sup> Maybe an art that makes us see reality<sup>58</sup> has to turn to the *trompe-l'oeil* which takes to the scatological, to waste<sup>59</sup>, or in Lidó Rico's case, to the fragmentary fixation of the body. Plaster works as another kind of mirror. According to Lacan, what the subject finds in his body altered image is a paradigm of all the similar forms that will apply to the world of objects a hostile overtone that projects the future of the narcissistic image. This image, thanks to the jubilant effect of its encounter with

<sup>55</sup> Sigmund Freud: "Lo siniestro" precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 28.

<sup>56</sup> "The usual gets a sinister and strange face, an almost unrecognizable identity where there are still fragments." (Roberto Castrillo Soto: "Fragmentos de la experiencia" in *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 15).

<sup>57</sup> Roberto Castrillo Soto: "Fragmentos desde la experiencia" in *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 15.

<sup>58</sup> "Idea, thus, of an art out of visual that shows the "authentic reality", a visible heart. Two functions: *allow looking* and *pointing out to the real*, which condense in: *an art that allows us to see the real*." (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 199).

<sup>59</sup> "The *trompe l'oeil* creates a natural alliance with all kinds of wastes: leftovers, peels, shells, the use and bleaching of a paper, or some other objects that we take and use occasionally –documents, letters, pens, combs, watches, cups, books, coins. In this eclipse of the human attention, the objects reveal their own autonomy: it's as if they were the ones that configure the world, and the unconscious stored strength in apparently simple forms, no their human users. (...) The hyperrealist *trompe l'oeil* imitates and parodies in such a way that we feel that the real raises questions about the subject's place in the world, and if the subject has a place in the world. During the fraction of second when the *trompe l'oeil* frees its effect, it provokes vertigo or a shock: is as we were looking at the world before the appearance of man, or once it was abandoned." (Norman Bryson: *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Ed. Alianza, Madrid, 2005, p. 149).

the mirror, turns into confrontation with the fellow, venting the strictest intimacy. Sometimes, we stand still as a *transitional object*: “a piece of the object we love that we can’t separate from our lip or from our hand.”<sup>60</sup> Let’s pick up the thread of the idea that freedom and castration are part of the subject’s emergency. “Castration means joy has to be rejected so that it can be caught up in the inverted scale of the Law of Pleasure.”<sup>61</sup> The body cut into pieces, cut and offering hands; convulsed faces in Lidó Rico’s pieces take us to the dimension of the castrating mirror, and even to the idea that beauty doesn’t protect us, but frightens us because it makes a reference to death.<sup>62</sup> We must understand reference to death as an ontological derailment, a gesture of non-investiture which takes us to the dissolution of libido: what drives the individual crazy (in his constitutive process) is the traumatic meeting with pleasure. Around ego, constituted as a mirror, there is just a plot full of rubble, and that is *why it strengthens*<sup>63</sup>; when it sees itself as a unitary subject, a form of visual repression is implied. If desire always takes to the impossibility to get satisfaction, the reference finds satisfaction in the movement that represses the same satisfaction. “While the subject

<sup>60</sup> Jacques Lacan: “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” in *Escritos*, vol. 2, Ed. Siglo XXI, México, 1989, p. 794.

<sup>61</sup> Jacques Lacan: “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” in *Escritos*, vol. 2, Ed. Siglo XXI, México, 1989, p. 807.

<sup>62</sup> “We can look to something beautiful and think that it can be dangerous. We look at it with no joy. By definition, the word “admiration” isn’t adequate: we venerate something that turns attractive into aversion. In the word “venerate” we find Venus. We also find the word Plato uses to reject the distinction between beauty and horror. So we get close to the French verb *méduser*: it’s something that prevents us from escaping and takes us to venerate our own fear, forcing us to prefer fear to ourselves, despite the risk of dying.” (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, p. 73).

<sup>63</sup> “The formation of the me (*je*) is symbolized by a fortified field or a stadium divided into two different fields where the subject wants to find the high and far interior castle, with a shape that symbolizes it in a shocking way.” (Jacques Lacan: “El estadio del espejo como formador de la función del yo [*je*] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” in *Escritos*, vol. 1, Ed. Siglo XXI, México, 1989, p. 90)

of desire is based on the constitutive *error*, the subject is based on a constitutive surplus: in the excessive presence of something intrinsically “impossible” which mustn’t be in our present reality: that thing is, in the final, the *own subject*.<sup>64</sup>

During the Middle Ages the only accepted presentation of the body was as waste, “fragmented, dismantled or also ‘stuck again’ or reassembled according to unbelievable procedures”<sup>65</sup>, however in the Baroque, corporality is excessive, “the soul was regulated through the image of the body.”<sup>66</sup> Javier Hernando Carrasco has lucidly underlined the (neo)baroque dimension in Lidó Rico’s work, close to Michelangelo’s *terribilità*.<sup>67</sup> Christine Buci-Glucksmann points out that the baroque dramatizes existence; it is the logic of ambivalence that takes reason to the Other’s reason, who is continuously overwhelmed.<sup>68</sup> The baroque is chaos, excess and the dark dimension of the modern. It personifies the division: the shadow of the Enlightenment wants to exclude. The baroque world is distinction, even dualism, a difference that fiddles with infinitude: “It is a difference that doesn’t stop unfolding and folding in each one of the sides, and it doesn’t fold one side without unfolding the other one, in a development of the Being’s disclosure and concealment, of its presence and disappearance.”<sup>69</sup> The body appears and disappears from the wall; Lidó Rico’s works of art

<sup>64</sup> Slavoj Žižek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 329.

<sup>65</sup> Jean Clair: *Elogio de lo visible*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 211.

<sup>66</sup> Jacques Lacan: *Aun. El Seminario 20*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1981, p. 140.

<sup>67</sup> « But the neobaroque identity in Lidó Rico’s works embraces Michelangelo’s idea in a double sense: the creative experience as liberation of matter and as a painful act.” (Javier Hernando Carrasco: “Agonía interior” en *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 26).

<sup>68</sup> Christine Buci-Glucksmann: *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Ed. Galilée, París, 1984.

<sup>69</sup> Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 45.

generate a real baroque shock.<sup>70</sup> Those *tableaux vivants*<sup>71</sup> captivate and worry us: we don't know if the living body has stopped or if it is a statue that will start moving.<sup>72</sup> Spinoza said nobody knows what a body is capable of: as Lidó Rico does, we must learn to stay there, although we sometimes can start suffocating. The artist, turned into a diver inside his own body has a perseverant or even obsessive attitude; he wants to get there, although it can be a torture: he is nearly going to be caught in order to get a "negative" and positive identity.<sup>73</sup> If, on the one hand,

---

<sup>70</sup> "Despite Lidó Rico's work is within the parameters of the most current art, it is also true that it shares aims and resources with the Baroque. In general, baroque sculpture wants to impact and move using different procedures: creating the sensation of movement, ornate the piece excessively, breaking the limits between the space of art and the spectator or getting the most dramatic moment of the action. All these resources can be perceived in Lidó Rico's works of art." (David Alpañez: "La perturbación como metáfora" in *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 20).

<sup>71</sup> Mar García Yelo has related, in a text called "La cáscara del gesto", Lidó Rico's work with tradition from the *tableaux vivants* to the art of gesture.

<sup>72</sup> "In *Elective Affinities*, Goethe offers a good description of the creation of *tableaux vivants* in the aristocratic circles of the 18<sup>th</sup> century, a domestic entertainment that represented famous historic or literary scenes with the help of still people on an scenario, that is to say, resisting the temptation to move. The *tableaux vivants* are part of an old ideological tradition which considered statues as frozen or still living bodies, with no movement (normally because of an evil spell). Immobility of the statue means an infinite pain: *the object petit*, created thanks to the rigidity of a living body as a statue, is a miraculous signal the statue uses to make us perceive its own pain: a drop of blood in the garden statue of the gothic novels or the tears of a virgin from a catholic country. The last representative of this series is the street actor who dresses as a statue (normally as a knight with his armour) and stands still for a long time: he moves (makes a reverence) just when somebody puts some money in the collection plate." (Slavoj Zizek: *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Ed. Destino, Barcelona, 2006, p. 246).

<sup>73</sup> "When I dive in plaster, I feel free, because time stops, consolidates and perpetuates; I've always thought that the harshness and cruelty of the process is implicit in the pieces: uncertainty, outrage, ignorance, rage, passion, satire, distress, dementia... all that group of gestures concentrates and changes inside resins, to draw the conclusion that man starts where reason finishes, from the impulsive and irrational they turn into the only vehicle to know our thoughts, that is what we are all looking for. Why do I use my body? I suppose because I am a stubborn and persistent idealist, whose dogma is the inflexible idea that art occupies an art produced by and for man." (Lidó Rico: text in *Lidó Rico. Explorer 515-516*, Galería Fernando Latorre, Zaragoza, 2004).

this artist's work is very deep and physical, on the other, an intense reflexive component can also be seen in some of his pieces from the beginning of the nineties<sup>74</sup> up to the exhibition that he presented in White Box (New York) in 2006. In the series *Pensamientos* (Thoughts) Lidó Rico wants to materialize the conceptualizing process, to catalyze reflections and to fix the distressing.<sup>75</sup>

There is a peculiar search for the unconscious<sup>76</sup> in Lidó Rico's corporal aesthetics, linked to an experiment with the time of the things.<sup>77</sup> The artist descends, or even better, gets into the dark space where everything is distress, where the question is more important than the answer: "from the secret –Lidó Rico reveals- I get to the enigma and from the mystery to the puzzle."<sup>78</sup> There are broken bodies coming out of the *white box*; the aseptic walls of Art reflect pain as an existential way.<sup>79</sup> In a brief passage of *Poetics*, dedicated to the different ways of

---

<sup>74</sup> "That is why that escape and representative passion, that gesture, delirium, intervention of infinite forms build a different order of things where, as if it was a gallery of mirrors, the look gets lost without a realistic recognition. The comfort of the vision remains, in this case thanks to Lidó Rico, who recreates and installs again and again his work. Not all the examples of art are representations." (Francisco Jarauta: text in *Lidó Rico*, Galería Espacio Mínimo, ARCO 1994).

<sup>75</sup> "Thoughts shorten the distance with the spectator and explain non-removable concepts that have always accompanied me; from many years ago I work with transparent resins, liquid materials which are as us: waters that catalyze creating parallel universes; all men are the same, we catalyze thoughts in order to survive, in the same container, different and infinite stories, disturbing memories." (Lidó Rico: text about "Pensamientos", 2005).

<sup>76</sup> "In the creation process, a strange strength takes us to unexplored areas, perception thickens and looks unconsciously." (Lidó Rico: *Lidó Rico. Explorer 515-516*, Galería Fernando Latorre, Madrid, 2004).

<sup>77</sup> "Lidó Rico's artistic career has been constant, a concept or an aesthetic disposition does not just affect his language, but also orients a permanent experimentation. It is not just a visual distance; not the irony that accompanies his pieces, always to the limit of such a fragile equilibrium that can disappear at any moment; it is the idea of the time of things and his vision." (Francisco Jarauta: text in *Lidó Rico*, Galería Espacio Mínimo, ARCO 1994).

<sup>78</sup> Lidó Rico: text in *Lidó Rico. Provisionario*, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2003.

artistic diction, Aristotle defines the enigma like this: "The enigma consists of relating impossible terms by saying existing things." There is a particular *density of metaphors* in the enigmatic, but also an impossible combination or connexion, the mixture of literal and figured senses.<sup>80</sup> It may happen that the expectation of the enigma will, unavoidably, take us to disappointment<sup>81</sup>, although we also know that the answer to the enigma, the collapse of the Sphinx, has to do with the most obvious answer: *man*. The truth is that Lidó Rico always returns to the same answer; a sentence can summarize all his obsessions: *Reducing everything to a man, means making a reference to all men.*<sup>82</sup> "Self-portrait is my creative theme, a man represents all men; the only difference is the content, not the container, trying to understand the world is useless if we don't have a precise notion of ourselves."<sup>83</sup> If Michelangelo knew that sculpture was within a stone block, Lidó Rico gets into plaster to leave

<sup>79</sup> "For Lidó Rico, pain has also a physical aspect as it turns the interior elaboration process of the work into a real performance." (Javier Hernando Carrasco: "Agonía interior" in *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 27).

<sup>80</sup> "Enigmatic sense is evident as a formal unspeakable meaning, and that means two enigmatic levels: on the one hand, the co-presence of two alternating and reversing comprehension projects (literal/figured) which can be equally applied but inversely on expressions, producing, not ambiguity and ambivalence in the meaning, but incomprehensibility, lack of understanding in the act of checking some meaning relationships; on the other hand, the checking of the semantic lack of expression is limited to the detection of two comprehension possibilities that take to nonsense or to contradictory sense." (José M. Cuesta Abad: *Poema y enigma*, Ed. Huerga & Fierro, Madrid, 1999, pp. 34-35).

<sup>81</sup> "The character of the enigma involves that the expectative mystery creates is always dashed, because the solution precisely consists of showing that there was just the appearance of the enigma." (Giorgio Agamben: *Idea de la prosa*, Ed. Península, 1989, p. 91).

<sup>82</sup> "My pieces –Lidó Rico points out in an interview- are a reflection about the human body; reducing everything to a single man, means extending it to everybody. It is a way of understanding life, of understanding existence. With my work, with my body I try to look for answers. The answers can't be found in the books or through a dialogue, they can just be found in Art."

<sup>83</sup> Lidó Rico: "Vivir en el presente" in *La Opinión*, Murcia, 26<sup>th</sup> January 2001, p. 13.

his print, trying to find all men at the same time.<sup>84</sup>

We are dominated by the aesthetic of a pathos overdose; reality turned into a show imposes, in the whole world, the banal. "If the subject has lost his capacity to extend his pretensions and retentions through temporal multiplicity, and to organize his past and future in a coherent experience, it is difficult to imagine how that subject's cultural productions will give as a result "lots of fragments" and the practice of the eventfully heterogeneous, fragmentary and fortuitous. However, these are precisely some of the terms where the postmodernist cultural production has been analysed (and even defended by its apologists)."<sup>85</sup> The "Victorian" will to say everything (maybe because of a secret intention to catalogue the mean, controlling general delirium, at the same time), and vertigo to *reality turned into show* hasn't anything to do with *creative memory*, on the contrary, they are the symptom of what according to Heidegger can be called *ejected subjectivity*. Lidó Rico "reflects" that crazy world, for example, in a powerful exhibition such as *The Factory* (2002), materializing an absurd world, marked by almost beckettian nonsense.<sup>86</sup> The conversation is short-circuited; the gesturing subject sometimes panics because of a telephone<sup>87</sup> an object that now can't help us to establish a relationship with the *other*.

<sup>84</sup> "(...) I get into the sculptures to find man, that subject I don't know where he lives in this time when everything is planned for his cancellation. Maybe, I chose hard materials; the same surfboards are made of, to try to perpetuate what we are: soft matter. Resins are some kind of miracle, water that turns into stone." (Lidó Rico in Gontzal Diez: "Querella en las paredes del Aludí" in *La Verdad*, Murcia, 17<sup>th</sup> September 1999, p. 54).

<sup>85</sup> Fredric Jameson: "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism" in *New Left Review*, n° 146, July-August, 1984, p. 71.

<sup>86</sup> "In the last four or five years, his almost exclusive production presented situations or choreographies where he was the interpreter of the drama of affliction and torment, using his own body and the absurd coming from Beckett's nonsense world." (Mariano Navarro: "Lidó Rico: alternancia y conjunción" in *Lidó Rico. Atmósferas*, Palacio Aguirre, Cartagena, 2002, p. 3).

<sup>87</sup> "(...) the only truth is that the one who has caused all this reaction is at the other side of the receiver and maybe, he is still waiting for an answer."

Lidó Rico assumes the *posthumous* destiny of art, its “coming later” is, according to Hal Foster, related to the *spectral*.<sup>88</sup> The absence of the ego or the myth takes to the need of accepting the *ruinous*.<sup>89</sup> In his works we can appreciate cruelty, violence and beauty<sup>90</sup> represented in a very intense gesture. This artist, who is especially interested in his own transformed face, comments that art is “just searching for life”. Lidó Rico is a life spectator, but, at the same time, he goes inside it, creating pieces which are, literally, *emotion knocks*.<sup>91</sup> His fantasies or oneiric processes<sup>92</sup> have a little bit more of strict *double blind*, a predicament where visions are challenged thanks to “familiar” bodies.<sup>93</sup> “Lidó

(Lidó Rico: text in *Lidó Rico. Provisionario*, Horno de la Ciudadela, Pamplona, 2003). “Lidó Rico has a bearing on the figure of the telephone, directly related to a phone box, and he describes it as an indivisible extension of our body, prosthesis, another joint. The artist thinks that communications, or in this case the impossibility to communicate, is one of the most evident symptoms of human alienation.” (Javier Hontoria: “El grito ahogado de Lidó Rico”, en *Lidó Rico*, Sala de Exposición del Consistorio de San Marcelo, León, 2004).

<sup>88</sup> “In order to describe that ghostly persistence in contemporary art, Foster reminds some considerations by Jacques Derrida: “After the end of history, spirit goes back as *reappeared (revenant)*.” For Derrida “fantology” is “the dominant influence on discourse nowadays”; “it configures a dead that comes back and a ghost that returns again and again.” (Hal Foster: “Este funeral es por el cadáver equivocado” in *Diseño y delito*, Ed. Akal, Madrid, 2004, p. 135).

<sup>89</sup> “God absence is wider: it is diviner than God (thus I’m not myself, but an absence of myself). (...) Lasting or brief myths loose in the absence of myth, which is its mourning and its truth. The decisive absence of faith is unbreakable faith. The fact that a universe without faith is a ruined universe equals deprivation with the revelation of the universe.” (Georges Bataille: “La ausencia de mito” in *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001, p. 77).

<sup>90</sup> “There is no doubt that Lidó Rico’s work during the last years has been violent, but if we analyze, we realize beauty hasn’t disappeared under the veil of unease, and that the aesthetic care is kept despite the dramatic character of the issue.” (David Alpañez: “La perturbación como metáfora” in *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 22).

<sup>91</sup> “I think I am a spectator of life, of that succession of cruel acts; a spectator and a devourer of my environment; there is no creation with a terrible appetite of everything and for everything.” (Lidó Rico in Gontzal Diez: “Querella en las paredes del Almudí” in *La Verdad*, Murcia, 17<sup>th</sup> September 1999, p. 54).

<sup>92</sup> “In this lethargic work (Vampiro Spectrum) the artist takes us to the unconscious, an undefined territory where the mind goes back (as a vampire

Rico –Francisco Jarauta explains in a text from 1994- insists on the internal fragility of the work and its representation.”<sup>94</sup> The work of art equilibrates what our look sees and hides, an appearance of body fragments which obliges us to finish what *happens*, that is, to “dive” in the disturbing. “Liquid, we are –Lidó Rico points out- liquid, all liquid, fluids that sometimes think, energy that goes aground in its fragile and weak vanity, heat that attracts and buries a common, cold and enigmatic destiny.”<sup>95</sup> Transparent resins cheat the eye, are an allegory of fragility.<sup>96</sup> This autobiographical work settles a heartbreaking look of the world: his exhibitions are metaphors of a crazy world.<sup>97</sup> The artist catches instants, he has the experience of his fluid materials that finally harden; he knows the hope of the body is perpetuation. “Man is –Lidó Rico asserts- an unknown for himself, my pieces look for answers, just a single image can contain and express so many things; it gives the keys

looking of his hideout at dawn) when we dream, fantasize and even have hiding memories that catch and conceal reality.” (Mara Mira: “El espectro del vampiro. Lidó Rico muestra sus vampiros en Espacio Mínimo” in *La Opinión*, Murcia, 19<sup>th</sup> October 1997, p. 19).

<sup>93</sup> “Family is determined as *double mind*, a term created by Gregory Bateson which refers to the emission of two contradictory orders that make the subject go crazy in a situation of double predicament: “However, “which family doesn’t emit double minds? Which father doesn’t say to his son “I’m your best friend” and at the same time threatens him: “if you aren’t polite, I slap you?”” (Gilles Deleuze: *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2005, p. 60).

<sup>94</sup> Francisco Jarauta: text in *Lidó Rico*, Galería Espacio Mínimo, ARCO 1994.

<sup>95</sup> Lidó Rico: text in *Lidó Rico. Explorer, 515-516*, Galería Fernando Latorre, Madrid, 2004.

<sup>96</sup> “I think one of the main features of these materials is transparency, and I like it because it can identify with human fragility.” (Lidó Rico in Pedro A. Cruz Sánchez: “Diálogos con el arte Murciano. Lidó Rico: “Todo aquello que no me sirve para crear no existe” in *La Región*, Murcia, 6<sup>th</sup> October 1997, p. 29).

<sup>97</sup> “His work has a compromise with the universe through metaphors. The scenes of torture, cruelty, disappearance, death and sense of unease are allegories of an agonic society. Resin sculptures turn into icons of the human behaviour; masks, multiplicity of faces or characters with no face are the symbols of hypocrisy, complexity of the mind and lack of personality.” (Roberto Castrillo Soto: “Fragmentos de la experiencia” in *Lidó Rico. Sumergidos*, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, p. 18).

about our existence that is just a brief vision justifying a whole life dedicated to art.”<sup>98</sup> We just have to hold our breath in order to fix the print of the body. “The beautiful –Lidó Rico explains- is just an image, the rest is cruelty. In each work of art there is an interior panic, a difficult breathing.”<sup>99</sup> Distress pronounces the name, our shadow and the prints never leave us: man goes on being the unexpected, the enigma.

## TRANSGRESSION PASSAGES

(Lidó Rico's “Immersion Protocol”) Pedro A. Cruz Sánchez

“My journey needs a great quantity of protocols. I suffer most of them physically, up to imprudent levels for the body, but that trip is, for the time being, the only one that captivates me. It is not just a matter of sinking and being shipwrecked, of mixing my body with different substances, but a mixture of natures; the skin print coming into contact with any substance, triggers a series of absurd and involuntary reactions which are essential for me”<sup>1</sup>. With these words, arising from the experience of carrying out the same work process for so many years, Lidó Rico summarizes precisely and clearly the keys that allow us understand his production process; a process that, as he points out, has got a great “formal” sense, with basic lines and defining concepts agreed in advance.

What we may call the *immersion protocol* is the result of a series of habits that have been codifying as time has gone by. Those habits are: the careful preparation of plaster until it gets the thickness the artist wants; the implementation of some safety measures so that when he buries his head in plaster, it can't get into his nostrils and ears (that is why he covers his head with a shower cap); and finally, the act of immersion. When the artist puts his head into any material he always makes sure that his mouth is out of it, so that he can breathe during that complex and sometimes risky process. Contemplation in that precise moment makes us shudder, because the success of the work of art and the artist's safety depend completely on the precision of the “unstable equilibrium” throughout execution. In fact, we can verify that the “imbalance” is true because his works of art are mainly compact –represented through the “body-matter”- not void – the only opened element is the artist's mouth. Here, in this absence of proportion, we can find

---

<sup>98</sup> Lidó Rico: “Vivir en el presente” in *La Opinión*, Murcia, 26<sup>th</sup> January 2001, p. 13.

<sup>99</sup> Lidó Rico en Gontzal Diez: “Querella en las paredes del Almudí” in *La Verdad*, Murcia, 17<sup>th</sup> September 1999, p. 54.

---

<sup>1</sup> LIDÓ RICO, J. R. *Explorer*, 515 -516. Catalogue of the exhibition that took place in Galería Fernando Latorre, Madrid (4 March – 11 April 2004).

the origins of the violent and extreme condition that does not just distinguish the “immersion protocol”, but its results.

Anytime the artist “goes back to the surface”, the imbalance between compact and void, full and empty, changes, because in the precise moment when the artist’s body is not in touch with plaster, the only thing that remains is an “apparent” and moving space, that he will use to get casts –mainly made of polyester resin-. Once more, we can talk –although in a contrary sense- about the “unstable imbalance” as a notion which sheds abundant and elucidating light on Lidó Rico’s significant biased works of art. There is nothing in them –not even the beautiful and calm cavity that arises from the immersion process- controlled by the “measurement principle”, the stability or proportion principle among the different parts. On the contrary when the void is the prevailing element, it turns the solidity of the “body-matter” into penetrability and opening, as in this case. Now, the new outlook that we discover is the “exceeding part” of a violent action that creates a *destruction landscape* out of void.

It’s quite clear that the “formal regulation” implies a redefinition of the production process of the work of art in the light of liturgical<sup>2</sup> and ritual concepts. In this way we may affirm that, as an important inference, what Lidó Rico wants to get through that kind of “agreed performance” is the claim of repetition as one of the basic pillars of his work. It is true, as Gilles Deleuze points out, that “from any point of view, repetition is a transgression. It questions laws; it reveals its nominal or general character, in favour of a more profound and more artistic reality”<sup>3</sup>. Despite that, at first, relating repetitiveness with transgression can be quite amazing –especially if we take into account that the avant-garde way of thinking assimilates, on the contrary, this potential with the value of innovations and difference. But we shouldn’t

take for granted that the reason why Deleuze gives to repetition such a subversive importance –according to his own words- is that “repetition as a conduct and as a point of view concerns a non-exchangeable and irreplaceable singularity. Reflections, echoes, doubles and souls are not part of the field of similarity or equivalence; and as there is no possible substitution of twins, there is no possibility of exchanging our own soul”<sup>4</sup>.

Thus, if it is true that Lidó Rico’s “immersion protocol” is displayed as a ritual, as a liturgy with elements and parts codified by experience; and if what underlies each edition of that ritual is a repetition act that *represents what is specific*, the only possibility is to affirm that we can find the transgressor power of Lidó Rico’s immersions in the “formal specificity” or in the *incorruptible difference that exists in each repetition*. But as Deleuze explains, “the role of our imagination in its different and multiple states is to get repetition or difference out of something new. Besides, repetition is imaginary in its essence, because imagination is the only “moment” of the *vis repetitiva*, from the constitutive point of view, that creates what is known as a repetition (...) Difference inhabits repetition”<sup>5</sup>.

However, if it is just possible to detect “the difference that inhabits repetition”, from the point of view of the one who contemplates, we may ask ourselves: Can the “immersion protocol” specificity be just found within the reach of the spectator or, on the contrary, it is possible that Lidó Rico –as “subject of the action” is aware of it? If we pay attention to Deleuze’s arguments, the only option is to join this second option, because according to him, “under the ‘me’ who acts, there are little ‘ego’ looking at us and making possible the action and the active subject. We call ego those thousands of witnesses who look at us; it is always the third one who says me”<sup>6</sup>. Therefore, we can assu-

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> DELEUZE, G. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu. 2002. p. 23.

<sup>4</sup> Ibidem. p. 21.

<sup>5</sup> Ibidem. p. 127.

<sup>6</sup> Ibidem. p. 126-127.

re that the artist's ego splits into two completely different but complementary planes: on the one hand, the active plane of production; on the other hand, the passive plane of contemplation. While in the first plane the ego keeps its structural and identifying unity, in the second, it explodes in different fragments *to be objective as something different that will never be repeated in the repetition*. The specific element of every immersion arises from the contemplative passivity that pulverizes the ego and dissolves it in lots of looks that experiment each protocol as "the difference that inhibits repetition".

This division of the "ego actor" and the "ego spectator" can possibly be the reason why the "immersion protocol" takes place in the strictest intimacy, without any audience. As the third person already exists thanks to the passive division of the ego, any look that does not appertain to it is redundant, unnecessary and disturbing. That is why, within the limits of ego, once the problem of a repetitive look, Lidó Rico's performance in plaster -in contrast to so many other who mark the contemporary art history - does not require the spectator's conspiratorial presence. In short, action and contemplation share the artist's body, presented from the beginning as a closed circuit where the demands of equality and difference are satisfied thanks to the double and contemporary behaviour of the ego. Thus, there is no room for exhibitionism, for acting in front of the other, for "exteriorizing the look" that relieves the ego of the responsibility for *differentiating its action*.

### 1. Repetition as origin oversight: the experience –limit

One of the most important conclusions that Deleuze draws in his brilliant analysis on repetition is that it always acts "against moral law and against the law of nature"<sup>7</sup>. According to the French philosopher, there are two possible ways to change moral law: going back to its beginnings to turn law order into something secondary and "general"; or, on the contrary, looking for its consequences in order to comply with it exactly, showing that

<sup>7</sup> Ibidem. p. 26.

anybody can negotiate a false compromise to enjoy the supposedly prohibited pleasures. Taking into account that the first proceeding uses irony and the second humour, Deleuze declares that "repetition belongs to humour and irony; it's naturally transgression, exception; it always shows a singularity against people complying with law, a universal against law generalities"<sup>8</sup>.

We will go on talking about the study of the ironic and humorous dimension later, a subject that appears in Lidó Rico's works of art. The subject that shall draw our attention now is the capacity Deleuze recognizes in repetitions to question law, opposing specific to general issues, ending up with its different narratives and finally, infringing it. According to what we have seen up to this moment and given the formal character of the artist's immersion, it would be possible to object that each of these "repetitions" constitute a "micro-story", so the problem now is how to infringe a story through a deeply narrative performative structure as the "immersion protocol". Although when that paradox is revealed it threatens to spoil feasibility, it is true that Lidó Rico's ritual is deeply significant, because it can be located in the origins of the work of art production process and also because these origins are a breaking-off, a subversion of the narratives our moral activates. Each immersion specific part—and therefore, different from any other story- is its capacity to stop the natural evolution of things, introducing a discontinuity episode where everything helps to extend the validity of an emblematic origin that makes from each moment its "representation time".

As we have seen, it is easy to understand that the crucial difference that moves Lidó Rico's micro-story in the "immersion protocol" away from the master narratives, devised within the general frame of moral, is that in the first case, the story develops and strengthens when it is repeated; and in the second case, it is the representation the one that determines its structure. But what really introduces a different con-

<sup>8</sup> Ibidem. pp. 26-27.



tent for each of the narrative models is that repetition does not want to repeat any origin, it does not refer to an old image or experience that should merge with each one of its elements. For Lidó Rico *telling a story means repeating the obscurity of the origin* –or according to his “immersion protocol”, the essential element of repetitions is what “makes a difference” with regard to the original-. His tale’s transgressor dimension must be found in the representation context of the “general origin” imposed by moral. The immersion that this context transmits generates a *specific origin* that does not project in any other origin; it is an origin condemned to be forgotten as it is repeated.

This body, in contact with almost solidified plaster, produces, in this sense, a specificity, a completely differentiated instant that breaks general concepts and questions its integrity. In other words: the body opens a deep division, and in this suspension of the “original memory”, it generates an origin without origin, an instant without memory that could be identified with what Bataille called “*l’expérience-limite*”. In his enlightening analysis about the various connotations of this concept, Maurice Blanchot defines the “experience-limit” as “the answer men find when they decide to question themselves radically (*se mettre radicalment en question*). This decision that affects the being expresses that it is impossible to stop, no matter comfort, truth, interests or results of the action, certainties of knowledge and beliefs”<sup>9</sup>. But Blanchot wants to get a more accurate definition of “experience-limit” that explains the different implications of a key expression such as “*se mettre radicalement en question*”. He adds that “[this expression] is the desire of men without desires, the dissatisfaction of the one who is ‘completely’ (*en tout*) satisfied, the pure defect (*le pur défaut*) when the being is fulfilled (*accomplissement d’être*). The experience-limit is the experience of what there is outside everything, when everything excludes everything outside, what we are waiting for when everything is wai-

<sup>9</sup> BLANCHOT, M. “L’expérience – limite”, in *L’entretien infini*. Paris : Gallimard. 2004. p. 302.

ted, and what has to be know when we already know it: it is inaccessible, unknown”<sup>10</sup>.

Thus, it is clear that the main feature Blanchot assigns to the “experience-limit” is its capacity to reopen what seems to be already closed to, in other words, reintroduce the experience in an “economy of desire” which implies profits and losses. It seems that we have to delay, to postpone the limit that this experience has supposedly gotten, but the real feature that the “experience-limit” offers is its transgression, its outburst. Going back to Blanchot, we can affirm that this kind of ecstatic trance “opens in the finished being a small interstice where everything overflows and is put down by an increase (*surcroît*) that escapes and exceeds. Strange remainder. What is that excess that makes what is finished seem unfinished? Where does that exceeding movement come from? Which is that possibility that was offered after the execution of all the possibilities, as movement is capable of reversing them or taking them away silently?”<sup>11</sup> The answer to all the questions posed by Blanchot seems to be in Bataille’s concept of the *impossible*, that is to say, in a dimension where the subject does not always perceive and shows that the possibility is not the only plane to develop its existence.

In this background made up of the interpretation of the “experience-limit” as an excess, as an overflow that reintegrates the being into the impossible, we can have a new reading of Lidó Rico’s “immersion protocol”. There is no way of explaining the breaking of the “general origin” because repetitions, as the consequence of a time excess, “exceed” their priority duty, namely: the “representation of the original” as if it was an instant agreed beforehand. The impression that we get from the preambles and from Lidó Rico’s “performative ceremony” is that it constitutes a story that, as time goes by, darkens, occludes and losses its capacity to represent, to transparent that “general origin”

<sup>10</sup> Ibidem. pp. 304-305.

<sup>11</sup> Ibidem. p. 307.

that demands to be visible at any moment. As a consequence of this *time occlusion*, the “immersion protocol” gets to be a *blind spot*, within an “opaque temporality”, that does not allow “first” clarity to go through it, and, as a consequence, it takes part in the framework of experience represented as the “excess of time”, remaining “impossible”. When the artist buries his body in plaster, he is getting into an experience understood as something shocking that exceeds the *useful time of the representation* and that is completely punishable from the ontological demand of cognitive brightness. And when “useful time” brightness turns into darkness – and thus, into blindness- of the *excess of time from repetition*, experience transforms into a rhetorical event, without any direction or sense, and its last aim is to forget once again the origin as an *unrepeatable difference*.

The interstice, understood as the scenario where immersion as a “remaining reality” takes place, as an infringed limit and dissolved in the possibility of the impossible, opposes to the usefulness of duration, to the non-ruled continuity that controls the performance of the being in the everyday life. If we talk about an “interstice dimension” we refer to it as a time that goes too far in its duties, that exceeds its functions and, as a consequence, does not evolve correctly. It does not complete every present, referring it to the origin generality, but, on the contrary, *making it more precarious*, breaking time unity as casual relationships darken, and that turns experience into some kind of *monumental action* memorial. In fact, what we want to open the so called “interstitial dimension” to minimize perfection and plenitude of the present, to turn it into an unfinished “loss-making instant” that needs an “excess of time” to complete and make up for its state of ontological indigence. When a crack opens, an interstice in the temporary fabric means a change in the “completion mirage” characterizing the “moral being” as a conscious person of a poor reality that reactivates the different desiderative strategies ruling the subject’s life. Foucault affirms that “desire is

similar to the fundamental appetite that gives a relative value to all the things”<sup>12</sup>. This definition is highly illuminating, because desiderative content is the only one that pervades each detail of the “immersion protocol”. In fact, it is necessary to affirm that, according to what we have seen, the interstitial condition of Lidó Rico’s liturgy can be taken as a transgressing movement that makes reality suffer a “qualitative degradation”, turning it into a precarious scenario. On this poor background, Lidó Rico creates a micro-story based on desire, or on what we may call the *excess of vision*, formed by all that darkness generated by the overflow of what we can see, of clarity representation contributes<sup>13</sup>.

Once we know that the desiderative action comes from the non-casual framework the interstice constitutes, we shouldn’t have any problem to affirm that, opposed to the cartographical and planned character of the time experience, the difference, and specificity of repetition brew in *the accident*. Paul Virilio writes: “if substance is *absolute* and *necessary* (for science) and if the accident is *relative* and *contingent*, we can now identify the ‘substance’ at the *beginning* of knowledge and the ‘accident’ at the *end* of the philosophical intuition that Aristotle and others started”<sup>14</sup>. As it has been mentioned before, Lidó Rico’s “immersion protocol” is traversed by a violent impulse that gets its maximum expression when the artist’s body comes into contact with plaster. In that precise moment –with different connotations that we will study in

<sup>12</sup> FOUCAULT, M. “L’homme et ses doubles: l’analytique de la finitud”, in Philosophie. Antologie. Paris : Gallimard. 2004. p. 257.

<sup>13</sup> It is unavoidable to relate this idea of the “excess of vision” with the interpretation of Lyotard’s concept of the sublime. In fact, as Olivier Asselin points out, for the author of *The Post modern Condition* “many modern works of art, specially those coming from visual arts, reflect what there is beyond our look, the invisible, or speaking more generally, the imperceptible, the unimaginable, the unrepresentative, so that they take part in the aesthetics of the sublime”. ASSELIN, O. “The Sublime: The Limits of Vision and the Inflation of Commentary”, en BERLAND, J; STRAW, W. & TOMAS, D. (eds.) *Theory Rules. Art as Theory. Theory and Art*. Toronto, Buffalo & London: YYZ Books & University of Toronto Press. 1996. p.254.

<sup>14</sup> VIRILIO, P. *L’accident originel*. Paris: Galilée. 2005. p. 29.

the following epigraph-, the transgressor ploy of the ego gets to its peak point; this is not a trivial warning, because, as Foucault advises, in the transgression act, “the limit opens *violently* to the unlimited”<sup>15</sup>.

The moment when the skin touches and buries in plaster can just be considered as a purely violent act, as the most abrupt gesture that breaks the soft and continuous fabric constituted by the “useful time of representation”. Where the accident takes control of the work of art production process, paradoxically, the final end –or the *catastrophe*– turns into the absolute beginning. We may say that with the “immersion protocol” Lidó Rico has created an experimental process that clearly reflects the contemporary world development; a world that, as Virilio’s principle tells us, “turns out to be pure chance nowadays, a permanent accident that goes back (*rebondissements*) to the close-ups of the screens, as a spectacle. In fact, the accident has suddenly become HABITABLE, to the detriment of the common world substance. This “integral accident” integrates us globally and sometimes disintegrates us psychically. Thus, in a world where everything is explained by mathematics and psychoanalysis, the accident becomes something unexpected, surprising; it is an unknown quantity of a completely discovered planetary habitat, exposed to everybody’s looks and where the exotic has disappeared in the interest of the “endotic” Victor Hugo claimed (...)”<sup>16</sup>.

The accident –an “interstitial event”, a sudden and dramatic stop of the “useful time of representation”- could just happen in that plane, darkened by the “excess of vision”, where the things we know turn into unknown, and complete things into incomplete. Not being able to “see” the usefulness of the things; reducing “time as representation” to a ruined landscape where the “original” is devastated and the only memory is the “difference of obscurity”, the biggest catastrophe that can happen. Lidó Rico’s immersion in plaster is an accidental event;

and it is so because what reopens the experience to desiderative exchange is the fatal supplement of the accident. The accidental is the excess which overflows what was already full: it is the irrefutable evidence of the excess, the unnecessary of the things men have always rejected and avoided. However, in its tragic end, excess is the only element that sheds a shadow to an absolutely illuminated world. Paradoxically, Lidó Rico, who uses light bulbs as essential and identifying elements of his work, has understood that in a world consumed by the “mirage of completion”, experience needs darkness to revive, to turn into a desiderative power again. Maybe, this is one of the reasons why the vampire –main character of his best and more shocking series- could be the main representative of the “interstitial dimension of the accident”, where all his works are based in.

## 2. Body sovereignty

As it has been warned before, the “immersion protocol” constitutes a ritual that generally tries to avoid any concession to exhibitionism; that is why there is no audience, because it would disturb the intimacy when the artist’s body gets in contact with plaster. We must take into account the great quantity of pictures which register different episodes and processes of the “burial”. In some of the pictures we can see the artist with his head, or any part of his body buried in plaster, while he is preparing the immersion or even, immediately after it, shaking or washing himself with compulsive, intransigent and abrupt gestures. Although the first function of those pictures is to bear witness of the complex process Lidó Rico uses to create casts for his works of art, when we look at them it is easy to see that both information and the discourse they transmit go beyond the enunciation framework delimited by this first and elemental task. In fact, it is quite natural to establish a relationship of content and form between this series of pictures and those mythical ones with Jason Pollock painting his drippings on exten-

<sup>15</sup> FOUCAULT, M. *De lenguaje y de literatura*. Barcelona: Paidós. 2004. p. 128.

<sup>16</sup> VIRILIO, P. Op. Cit. pp. 83 – 84.

ded canvases in his studio. For an important sector of critics, these images of the American painter are an inflection point in the development of contemporary art, because it is the first time in avant-garde narrative that an artist shows himself openly, as a corporeal subject, as a carnal presence that implies every muscle in his work production. As Amelia Jones pointed out, “modern history and art critique, derived from the Kantian aesthetic discourse, suppress the desiderative, physical and particular subject; the artist and the critic must be transcendent, not immanent (physical). Except for the radical stupidities of historical avant-garde, during two centuries the body has been used as the “phobic object” of artistic modernity, threatening to undermine or even to feminize the transcendent Cartesian subject”<sup>17</sup>.

The reasons behind this rejection of the physical in avant-garde art seem to be clearer when we move forward to a notion such as the “pre-existential or essential body” that, since Baudelaire, has been in charge of directing the development of the modern artistic experience. However, we must affirm that through that “unphysical condition”, the artist hoped to give his work a “pre-existential” character, monopolizing a plastic expression derived from a fundamental reality. The experience art lived on, was original and founding, and consequently, equivalent to a mental and metaphysical *essential body*. The “artist’s body” was superior to the “existential body” of common men because of its *anteriority*, or in other words, it was considered as a *privileged representation place*, where original and fundamental reality was reflected with a clearly higher fidelity than any “existential body”<sup>18</sup> could have access to.

The crisis of the avant-garde discourse was to come during the first half of the sixties, to see what can be called the in-corporation of the being. This word does not just mean the act the being uses –indis-

solubly and tautologically- to “become a body”, but also that moment of maximum ontological intensity where, after living in an “existential poverty” for so long, this in-corporation wakes up and auto-affirms. *The elevation of the being as body* constitutes one of the most important moments of contemporary art, because it represents the movement from the intellectual distance of the “essential body” to the physical immediacy of the “existential body”, or the subject’s acceptance of his most mundane and real origins<sup>19</sup>.

From that moment, everything is related to the body: sex, illnesses, oppression, pain, neurosis, constrictions, tortures, disciplines, cures, diets, laws, taboos, transgressions, etc.<sup>20</sup>. This is a fact Lidó Rico understood perfectly. His work –as it is possible to see in the above-mentioned pictures - constitutes a delicate reflection on that ego arising from the closeness of the body with the world, and above all, a reflection on the artist’s fragility and weakness, which constitutes a body among bodies. Anytime the artist loses his privileged condition regarding reality, his vulnerability worsens, it is each time more patent and inevitable, and natural features of the body such as, for example, its composition of fluids or tenderness, become indispensable “working materials”. Quoting Lidó Rico “flesh and bread, bread and flesh, hunger-man, no colour, life colour, this concept hypnotizes, imposes, echoes and deafens up to madness. We are tender”<sup>21</sup>.

If we read Lidó Rico’s statement correctly, it won’t be difficult to check how tenderness he attributes to man is just a consequence of some linked expressions that underline the equivalence relationship between corporeal and edible things. The equivalence that the artist establishes is important because through it, he clearly questions the sensory hierarchy

<sup>19</sup> Ibidem. p. 13.

<sup>20</sup> MIGLIETTI, F. A. *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. Milano: Skira. 2003. p. 15.

<sup>21</sup> LIDÓ RICO, J. R. *Provisionario*. Catalogue of the exhibition organized in Pamplona, Horno de la Ciudadela, 7 november – 8 december 2003, s/p (the use of italics is mine).

<sup>17</sup> JONES, a. “Survey”, in WARR, T. & JONES, A. *The Artist’s Body*. London: Phaidon. 2000. p. 20.

<sup>18</sup> CRUZ SÁNCHEZ, P. A. *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia: Tabularium. 2004. pp. 10 – 11.

that, from Plato's and Aristotle's philosophy, regulates the cognitive processes of western culture. In both thinkers' scales, both sight and hearing were the most developed senses and they could generate and transmit beauty, while taste, smell and the sense of touch were located in an inferior and more degraded level, mainly due to the low intellectual value of the experiences related to those senses. The explanation for this classification should be found in the fact that, as Carolyn Korsmeyer points out, "almost in every analysis about the senses in western philosophy, the distance between the object and the subject was considered as a cognitive advantage, both moral and aesthetic. The other physical senses are "inferior" because if we want them to work, we must be close to the perceived object"<sup>22</sup>.

The "in-corporation" of the being who chairs the "immersion protocol" ceremony can be considered, according to what we have seen up to the moment, as the redemption of the closer senses, challenged for so many years by western moral. The cognitive distance of sight and hearing—senses that, as we will see in the following pages, in Lidó Rico's work are empty of the aesthetic and ontological authority that they have always had—disappears because the body does not know the world *pictorially or musically*. Now the body parts voluntarily with its prerogatives, with its hierarchical rights, it gets involved in the world, it vomits it, is vomited, is spitted. The assimilation of the body with edible things is an extreme assertion of the need of closeness, because if there is an act that clearly violates the integrity of the "ego-body", it is the act of eating. Together with food the "other", exterior things to me, the thing that, because of its threatening condition, is continuously kept away from the limits draw by the ego, gets into my body, infringes borders and, finally, turns these borders into a problem, into a continuous image<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> KORSMEYER, C. *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*. Barcelona, Buenos Aires & Mexico: Piados. 2002. p. 28.

<sup>23</sup> We must not forget, according to this subject, that the capacity to "non-determine" the limits, to question the borders, was attributed by Julia Kristeva to the abject. KRISTEVA, J. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press. 1982. p. 9.

According to the confusion about borders caused by the tasteful experience of eating, the sense of touch –always rejected for so many thinking systems that mix in the western moral codes– also takes to the disarmament of the body that, in its physical and ontological state of neglect, is exposed to violent situations, even risking its integrity. It is evident that when Lidó Rico buries part of his body into the density of plaster – above all when it is his head, with a shower cap protecting his hair and thin papers covering his nostrils and ears–, risks of any kind of "accident" for the artist's health multiply. His skin turns into a battle field where body and matter strive to mould each other. This takes Lidó Rico to the same acting line of artists such as Chris Burden, Gina Pane, Vito Acconci, Marina Abramovic, Ulay or Catherine Opie, who, *mutatis mutandis*, turn their bodies into a vulnerable presence exposed to "inscriptions" that people may write on them<sup>24</sup>.

So we should ask ourselves: What's that thing that makes the subject exposed to high risk situations, where tenderness and fragility of the body are discovered in the "excessive closeness" of the world? For David Le Breton, when the individual faces these kinds of extreme experiences, he wants to "find a psychical level, where symbolic levels are absent; he tries to create his own containing to feel that he exists, provisionally or permanently. Limits are an anthropological need; they allow our existence, actively located inside a symbolic system that structures the exchanges<sup>25</sup>. From this suggestive perspective the "individual limit" works as the definer of the ego, as the subjective marker which allows the person to "differentiate from the others, restoring a value for its existence"<sup>26</sup>.

If, in the knowledge framework created by the classical senso-

<sup>24</sup> According to this question, see for example: O'DELL, K. *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970s*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press. 1998.

<sup>25</sup> LE BRTON, D. *Pasions du risque*. Paris : Métailié. 2000. p. 17.

<sup>26</sup> Ibidem.

rial hierarchy, “difference” –that is to say, the room of limit that determines the subject contrastingly- took place far away from the “pictorial” or the “musical”, now, with its subversion, this “difference” takes place when we get close to the world through the sense of touch, taste and smell. And it is precisely in this risky but basically private extreme where the body arises; body as the limit that establishes the difference, as the peculiarity that creates something unrepeatable and endless from repetition; summing up, as the specificity which allows the ego *to know that he is alive*, mixed and underlined in the world. The body is the minimum distance of the subject with reality around it, the “difference” that grows together with the unlimited, the Other, that gestalt background the ego uses to draw the limits of its singularity. It is just in this dazing and clarifying closeness where the body exists –or in other words, the corporal dissolves into the distance of the “musical” and the “pictorial”, disappears in the transcendent impulse of the immaterial ego that sends everything to the huge category of the invariable. It may be paradoxical, but in the enormous opened space between the ego and the world that hears and sees, the body “doesn’t fit”, it doesn’t have an assigned place to appear as that “minimum distance” that limits and differentiates in its extreme vulnerability.

In this rapprochement to the world, thanks to the end of the experienced models of pictorial and musical roots, the subject does not just receive the profit of his corporality, but also the profit of his finitude. Foucault affirms that, in the end of all the empirical possibilities and of what can be called specific limitations in man’s existence, there is a finitude. In some sense this finitude is the same: it is marked by body spatiality, by the openness of desire, time and language: there, the limit is not reflected as a decision that an exterior element (nature or history) imposes to men, but as a fundamental finitude that rests just on its own fact and opens to the positivism of every correct limit<sup>27</sup>. From

<sup>27</sup> FOUCAULT, M. “L’homme et ses doubles... p. 258.

Foucault’s point of view, the end of metaphysics is just “the negative face of a much more complex event which has taken place in western thinking. This event is men’s appearance. However, we mustn’t think that men appeared suddenly in our horizon, imposing the brutal fact of their bodies, their job, their language. Metaphysics haven’t been violently reduced by the positive misery of man. According to the appearances, modern times started when the human being began existing within its organism, in the skull of his head, in the structure of his limbs and in all the nervous system of his physiology”<sup>28</sup>.

The *epiphany of the corporal* that takes place during the “immersion protocol” implies the appearance of man understood as a “figure of finitude”; a finitude that is quite clear, not for the limit experience, but because it is a *contaminated limit*. As it was commented before, the existence domain of the body is that “minimum distance” of the subject in the world, where the “difference” that characterizes the human being takes place. But, even if the contrastive character of this “difference” can take to such a conclusion, we mustn’t think of it as a limit created *ex nihilo*, that is to say, taking into account the abstract and material plane, leaving aside the mundane plane. In fact, it is necessary to underline that *the being tears the difference to the world*, so that the “minimum distance” –in this case the “immersion protocol”- where man appears as a body, is the space where the ego and the other, the “difference” and the world, contaminate each other, getting to a limit that is stressed over the mundane, but at the same time, it can’t exclude it, because it is one of its constitutive parts. Rigorously speaking, when the body is close to the world in the activated limit we can see a *dependent difference* that determines man’s finite condition. In fact, when the being takes the world within its limits, it is his maximum aspiration, the only possible plenitude, as the beginning and the end of the way, in short, as its interior and its exterior. When Foucault decla-

<sup>28</sup> Ibidem. pp. 262 – 263.

res that man's finitude is given, among other aspects, by body spatiality, we understand that the limits in charge of setting that extension constitute the world and its difference, and thus, the clearest evidence of this restriction is its continuous dependence on the element that draws the outlines of subjectivity. The body –and Lidó Rico seems to have understood it perfectly- always reveals as the “impure difference”, irremediably and fully contaminated by the world.

The limit, as a discriminatory mark generated in the contaminated “minimum distance” that splits and mixes the body and the world, also contains the gesture of its own transgression: it is, on itself, continence and excess, restraint and lack of moderation. The reason for this double behaviour, responsible for misunderstandings and indecisiveness, comes from the internalization of the mundane –the main transgression area - carried out by the limit when it defines and closes the extension of the corporal. As a consequence, the limits of the body demarcate a territory that contains the remaining, the useless from the ontological point of view, the elements that do not move by the criteria of benefit and efficacy inherent to representation. Body appearance, as it takes place in the immersion ceremony, reveals an impure and excessive presence that has a *sovereignty* relationship with reality. Risky situations, such as when Lidó Rico buries his body in the dense mass of plaster, can be understood just from the point of view of a body that considers supreme its condition of excess and residue and thus, it doesn't want to yield to anybody or anything, except its own will. According to this subject, Le Breton assures that “these *performances* don't locate man in front of the gods' look, but under his own look, so that it is himself who challenges, faces and submits his own will. The only imperative is getting to the end of the challenge in order to be able to say: 'I've succeeded, I've done it'”<sup>29</sup>. So the body can be sovereign as the “rest”, as an excess of the mundane, covering with its assertions the maximum degree of surrounding reality.

---

<sup>29</sup> LE BRETON, D. *Op. Cit.* p. 72.

A closer analysis of the notion of sovereignty –crucial, on the other hand, to fully understand the “epiphany of the corporal” which appears during the “immersion protocol”- calls for a closer look at Bataille's reflections about this issue. According to him, “what distinguishes sovereignty is the consumption of wealth, opposed to work, servitude which produces wealth without consuming it. The sovereign consumes but doesn't work, while the slave is a man without resources, who works and reduces his consumption just to the necessary, to the basic products to be able to survive and work. (...) We may say that the sovereign (or that sovereign life) starts when, once the most necessary is assured, the possibility of life opens without limits (...) The domain *beyond* utility is the domain of sovereignty”<sup>30</sup>.

It goes without saying that a fact such as sovereignty can't be surprising at this point, because as it has been explained before, repetition, or specificity, adds the main distinctive feature of sovereign experience: the excessive as a free element. In this case, body appearance in that “beyond utility” where we can find the “immersion protocol” is understood through a challenge that in this act is produced from the “transparent body”. In everyday life the individual is hardly aware of his body; except when it suffers from an illness, his body is a completely unnoticed reality for him: it doesn't weight, it doesn't feel, doesn't have any meaning or discursive capacity. Utilitarianism, that normally controls the daily experience of the individual, condemns the body to an absolute anonymity: it only has to be as a clean glass which allows seeing the world through it, leaving aside the individual's cognitive experiences. In this sense, transparency means an effective subordination way and “vassalage” turns the body into a formless, unlimited extension that depends on the *mise en images* of the world. If there is a measuring system that allows encoding the degree of utility of the

---

<sup>30</sup> BATAILLE, G. *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Piados. 1996. p. 64.

body, it has to check the magnitude of its disappearance in the fact of the look –or, more precisely, its capability to become inhibited, to stand aside in the handing of the “visible world”-.

There is no body in “this side of utility” –that is to say, in the “visible world”, in the domain of perception-; just when the suspension of the “useful time of representation” darkens, the body turns its interior transparent status into an “opaque” one, that takes to its “formation”, its “limitation” and finally, to its epiphany. The domain of visual knowledge has been so important in western tradition that when it suffers any problem and the individual starts having problems to see, he has the feeling of being in an excessive ploy. What is more: it is so difficult for sight and body to live together that what for the first one means establishing a limit, for the second it is a gesture of transgression that takes experience to the scandalous plane of the excess. There is always an excessive absence of light: we won’t have many problems asserting that the existence of the corporal destroys sight, turns it into something impossible.

The arguments we have seen up to this moment allow deducing that *the corporal excess is always a lack of light* and, consequently, sovereignty must be understood as an “experiential plus” negatively acquired. When there is a lack of light, this “negativism of the excessive” implies not just the difficulty to perceive the “current situation” of the world, but also the impossibility of living in a projected or in a retroactive way in other time different to the present. Bataille is specific about this aspect: “sovereign is to enjoy the present time just taking into account that present time”<sup>31</sup>. Undeniably, the occlusion of time in the sovereign moment of the appearance of the body entails a withdrawal of the being in an instant of “no-being” which takes to a knowledge breakdown. Lidó Rico’s asserts that “man starts where reason finishes, where the impulsive and the irrational become the only vehicle to move

<sup>31</sup> Ibidem. p. 65.

forward discovering our inside that, in short, is everything we are looking for”<sup>32</sup>. This quotation agrees with Bataille’s idea: “just annihilating, at least neutralizing every knowledge operation in ourselves, we are in the instant without shying away from it. This is possible under the impression of strong emotions that break, interrupt or push into the background the continuous development of thought”<sup>33</sup>.

However, the crucial element of this opened “fault” in the continuity of thought where the sovereign body arises is that, depending on the suspension of every projective experience that may visualize the “future being” as an endangered being, death disappears as a threat. Bataille points out that: “dying humanly is having a foolish idea of the future being, the one that counts for us. If we live in a sovereign way, it will be impossible to represent death, because the present is not submitted to any demand of the future. That is why, in a fundamental way, living in a sovereign way is escaping, not from death, but from the anxiety of death. Dying is not so horrible; living in a servile way is odious. The sovereign man escapes from death in that sense: he cannot die *humanely* (...) He cannot allow threaten of death to take him to the horror of a crazy flight –in fact, impossible-. Thus, in this sense, as he lives the instant, he is escaping from death”<sup>34</sup>.

There are several ideas that converge, superimpose and, sometimes get mixed in Bataille’s quotation that deserve a detailed analysis, because some matters that could contradict previous assertions can be considered as positive. The main thing we must clarify is that Bataille makes a difference between two types of death: *death as representation*, lived in a distressing wait but unavoidable to anticipate; and *death as accident*, lived in the unexpected and unavoidable finitude of the being. Looking closer at the first possibility, it must be underlined that distress for future death strikes fear into the ego caught in the story created by

<sup>32</sup> LIDÓ RICO, J. R. *Explorer*, 515 -516..., s/p.

<sup>33</sup> BATAILLE, G. *Op. Cit.* p. 70.

<sup>34</sup> Ibidem. p. 83.



the “useful time of representation”: once we have valued the existence according to its efficiency, the worst thing that can happen to the subject is to have his “narrative efficiency” threatened by the wait for death. It is then when –as Derrida expresses- “a shudder can show fear, distress or apprehension for death when we shudder beforehand, knowing what is going to come (...) Quite frequently we don’t know or see the secret origin of what is going to come. We are afraid of fear, we are distressed by anxiety –and we shudder. We shudder in that strange repetition that links us to an unavoidable past (we have been hit and the trauma already affects us), to a future impossible to bring forward, advanced but impossible to advance, apprehended but unforeseeable; we get to it but as something impossible to catch”<sup>35</sup>. So the reason to think that the individual’s feeling of deep distress is created by his lack of capacity to know and see that “secret origin” which transforms the foreseen into unforeseen and the expected into unexpected; or in other words, the impossibility to gain access to *death clarity*. In a mainly narrative framework as the one delimited by the “servile existence”, by the “utilitarianism of light” –everything which isn’t or cannot be “clarified” is a risk for the “narrative efficiency” of the ego and thus, must be left out-, resistance to clarity is lived anxiously, as a darkened future that cannot be lived as a natural projection of the “present being”. Once we know that the main element utilitarianism uses in representation to seduce the subject is the possession of time –it is always an extensive experience based on a future possession-, the impossibility to assure its future constitutes a serious reason of consternation and drama.

However, the situation changes when we analyze the opposite case to “sovereign existence” that, as we all know, features how the body behaves during the “immersion protocol”. When Bataille states that “the sovereign world is a world where the limit of death is suppressed”<sup>36</sup>, he

---

<sup>35</sup> DERRIDA, J. *Dar la muerte*. Barcelona & Buenos Aires: Piados. 2000. p. 57.

<sup>36</sup> BATAILLE, G. *Op. Cit.* p. 86.

doesn’t want to express that in the precise instant generated by the intensive experience, death has been “clarified”, understood, and thus, got over. In every moment the French thinker is aware of “the presence of death, which defines that point of violence, but if death is present there, it has to be denied, it is there just for that. The sovereign is always the same, and death isn’t”<sup>37</sup>. So the question has to be necessarily considered from Bataille’s clarification, who asks about the closed meaning of the “denial of death” related to a sovereign behaviour, according to him. And, according to what we have seen, we can just affirm that the apparent ignorance that the sovereign ego shows in the presence of death is due to the acceptance of its inextricable nature, of its irreversible darkness. In reality, the only way to live and to face death is admitting it as an ineluctable blind spot that goes beyond any visualization strategy. In fact, its denial is the evidence of its existence, of its unavoidable presence in each one of the moments that constitute the life of the ego. Besides, accepting the impenetrable presence of death in the “sovereign instant” opened by the ego is accepting the instant as misfortune, that is, as the unavoidable that “is an accident” for every moment, as the darkness that goes beyond any clarity. In fact, the subject cannot cope with death; and the body appears in this truth: limited to the obscurity of finitude, of the undecipherable, of what is “fatally” shown as an accident. When Lidó Rico buries his body in plaster, it is obvious that he accepts “the limits of death”, because it wouldn’t be possible to understand how he puts his own life in danger. Once time is occluded into the density of the instant, once any temporal horizon, except for the interstitial and intransitive “now”, is eliminated, the body passes –using Bataille’s arguments- from the affirmation to the denial of death in some terms that reverse the most epidemic sense of these actions. If an affirmation means living *against* death, a denial is living *together with* death. There is the authentic and para-

---

<sup>37</sup> Ibidem.

doxical sense Bataille refers to when he talks about the suppression of the death limits: the sovereign ego won't go beyond it, but on the contrary, the ego opens to death, to its "un-limitation", so that the "un-limited" is finally internalized as something of our own, impossible to exchange, as the content within its limits.

The "sovereign instant", understood as the time of experience where the "representation against death" stops for a moment, is confirmed as purely accidental, as a fatal experience that takes life to plenitude –that is, trying to "flee" death-. But besides, if we are sure that the body does not appear "in" the instant, but that the body is the instant, the interpretation of its epiphany as a rooted event in the experience of death is reinforced. We mustn't forget that for Bachelard, "*time has just one reality, that of the Instant*". In other words, time is a reality related to the instant that hangs between two nothings. Time can be born again, but in principle it should die. It cannot change its being from one moment to another in order to get duration. The instant is already loneliness... It is loneliness in its most metaphysic value. But a most sentimental loneliness confirms the tragic isolation of the instant: through some kind of creative violence, time limited to the instant isolates us from other people and from ourselves, because it breaks our dearest past"<sup>38</sup>.

The instant, opened and submitted to the violence of the *ontology of transitivity*, means the birth and death of the corporal, the possibility of existing and the impossibility to last, unless it is as the *fingerprint of death*. As we will see in the following part, the incapacity to take the body beyond the violent and excessive limit of the instant takes Lidó Rico to try to perpetuate, through casts made of plaster, the (dis)appearance of the body. All his work is build on the experience of death, on the mark printed by the body on plaster, anytime that it

<sup>38</sup> BACHELARD, G. La intuición del instante. Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI. 1973. p. 21.

disappears in the insignificance of the sovereign instant. If we look at any of his pieces, we will be able to hear Maurice Blanchot's words, who assured that "the work of art is an experience with death and we need that experience beforehand, in order to get to the work, and through the work, to death (...). Writing to be able to die. Dying to be able to write, words that lock us up in their circular demand, that oblige us to find the starting point, to get close to it as we get away from it. These words also authorize the hope to create a term that announces the interminable"<sup>39</sup>.

### 3. The index of the invisible

Until Picasso and Braque created the first collages, until the inexhaustible Marcel Duchamp used soft material for the first time in *Pliant de voyage...* (1918) or *Prier de toucher* (1946) (both wonderful examples), there wasn't anything that "could be touched" in art history. As we have already seen survival of the sensitive hierarchy established by Plato and Aristotle in the Christian and western tradition left aside the sense of touch. For Elizabeth D. Harvey, "the subsequent and relative eclipse of touch as an important sense or as an interesting subject can be related to the growing predominance of sight. Initiated with Plato and lately consolidated as a regime with the appearance of modern science, sight has been privileged as the most elevated and pure sense. While the complex reciprocity between sight and touch which features the representation of the senses from Plato still goes on, touch is normally absorbed by the dominant ocular culture"<sup>40</sup>.

Due to the strong repression sight has exerted on the rest of the senses in western culture –and obviously on the sense of touch-, the haptic dimension of experience has been the object of attention when

<sup>39</sup> BLANCHOT, M. *El espacio literario*. Barcelona & Buenos Aires: Paidós. 2000. p. 85.

<sup>40</sup> HARVEY, E. D. "Introduction: 'The Sense of All Senses'", in HARVEY, E. D. (ed.) *Sensible Flesh On Touch in Early Modern Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 2002. p. 2.

it has been tackled as a logic consequence of the act of looking. As Jacqueline Lichtenstein points out: “*la vue fait naître le désir de toucher*” (“sight makes the desire of touch grow”)<sup>41</sup>. This assertion is of great importance, because it recognizes that the sense of touch intervenes not to reduce the action and the power of sight, but to approve its perfection, its capacity to cheat understanding and to submerge it in the bottomless depth of the eye. The idea that the optical experience must be extended to the haptic<sup>42</sup> has been so successful in some of the reflection frameworks established by the artistic theory that it’s hardly surprising that the qualities of touch have been transformed to take part in the main visual art: painting. Lichtenstein remembers that “the true painting, that is to say, paintings by a colourist such as Chardin, does not just excite the sense of sight: it awakens the appetite, calls the hand and stops the look (...). Looking is the desire to touch. But the pleasure of looking stops that desire. Looking is the desire to get closer. But the pleasure of looking obliges to keep a distance. Above all, we cannot touch. Or we can delicately touch; touch tactfully, that is to say, just from the extremity of the eyes, never getting in contact”<sup>43</sup>.

Subordinated to vision, reduced to a mere optical effect to *tromper l’œil*, touch becomes a fiction, a virtual element without its own sense, so its function is acting as a distance regulator *in charge of assuring pleasure in the look*. Cubist collages and some of the most famous ready-mades by Duchamp were to come, so that the material used by the artists had a new tactile assessment independent from the representation strategies plotted by the look. The tangible wasn’t an optical illusion, but a haptic reality started to have an important role within the discursive framework of each work. But, without any doubt,

<sup>41</sup> LICHTENSTEIN, L. *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l’âge moderne*. Paris : Gallimard. 2003. p. 74.

<sup>42</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Phasmes. Essais sur l’apparition*. Paris : Les Éditions de Minuit. 1998. p. 109.

<sup>43</sup> LICHTENSTEIN, J. *Op. Cit.* pp. 74 - 75.

touch started to be dialectic with the appearance of the first experiences within the field of body art and it became an antithetic alternative to the sense of sight. One of Carolee Schneemann’s first works, *Meat Joy* (1964) is a wonderful example in this sense, because the group of men and women who take part in it promote continuous contact and scrub fresh meat and fish on their naked bodies. In a system dominated by the cognitive processes of the look, the world would have suffered a violent organization into hierarchy that differentiated “approximation” and, on the opposite, due to its special features had to be kept at a prudent distance. However, in Schneemann’s performance, the damage of the look cognitive and “qualifying” production implies that the world has to be experimented “brutally”, *indiscriminately*, without taking into account degrees or differences that may underline some elements –condemned to “sensitive marginalization”-.

Substituting the categorical knowledge of the look by the indiscriminate knowledge of touch as it is done in Schneemann’s work, can perfectly be extrapolated to a lot of artistic works that, in past periods were in charge of opening the body to the “tangible world”, put aside for so long to a “sensitive marginality” by the look. It is obvious that Lidó Rico’s case is not indifferent considering this new situation, because in the “immersion protocol” context, the contact of his body with matter can just be interpreted as *the redemption of the invisible world in the discriminated visibility of the look*. If we remember, once more, the moment when the artist buries his head in plaster, it won’t be difficult for us to deduce that, at least in two senses, it is possible to talk about the blind spot of experience. Firstly Lidó Rico closes, literally, his eyes when he goes into the thickness of plaster, so we get the circumstance Didi-Huberman pointed out about the “*images-contacts*”, that is, the artist starts to “*touch for not looking*” (“*toucher pour ne plus voir*”)<sup>44</sup>. Secondly because in the *indiscriminate openness to the world*

<sup>44</sup> DIDI – HUBERMAN, G. *Op. Cit.* p. 28.

facilitated by the “minimum distance” conquered by the body, what is “recovered” is everything that the look –because of its imperfection, its ignoble and “contaminant” character, its lack of beauty, that is, because of its monstrosity- had rejected to the domain of the invisible. But, if we understand it correctly, this world out of the sensitive domain cannot be “recovered” to take it back to light, to a state of clarity similar to that other part favoured by the discrimination processes of the look; on the contrary, the invisible is recovered as darkness, as “marginal experience”. It could be said that all the “immersion protocol” is carried out in a space rejected for the clarity of its vision that could be named as the *reverse of the look*, that is, an “invisible geography” developed in the darkened areas created by a discriminatory lightning of the world by the look.

Nevertheless, the difficulty that this interpretation of Lidó Rico’s work implies that through the sieve constituted by the “blind spot of experience” the production process of each work goes on until it gets an object, a piece that acts as an image stand. Here we have a paradox whose problematic content strains –almost until it is ripped- Lidó Rico’s work, namely: that the image is built on its absence, on its impossibility and consequently, *the visible is just the printing of the invisible*. However, if we closely analyze the different connotations of the last affirmation we will have to deal with questions that will be discussed in detail in the following epigraph. We can point out that when we talk about “printing the invisible”, we don’t want to express a change of the “marginal” category that contradicts its recovery as the dark element that escapes from the look. On the contrary, images for Lidó Rico do not mean an “elevation” –from the invisible to the visible, from darkness to light- but a displacement from the past to the present-; translated to different terms it is the same as saying that, in this substitution of the “vertical model of illumination” by the “horizontal recalling model”, *the visible turns into the remembering of the invisible*. All the

expressive power and the discursive density that Lidó Rico’s pieces have obviously come from their appearance for the spectator as invisible *prints, as indexes of the blind spot of experience*. Thus, *we mustn’t understand an image as a revealing act, but as the remembering of the resistance to this revelation act*. In fact, the image isn’t light, but time, and the “printing of the invisible” is the print matured in the memories of an absence of clarity: we can say that *what you see isn’t what you see, but what you have never seen*.

The main subject in Lidó Rico’s works is time and the not visible things, and it is definitively passed when he declares: “I’ve always thought that the work starts once we have looked at it; this invisible instant contains rebellion, the real space that the piece has to occupy is more mental than physical, that trip is the only element that interests me and has any value, the work has to share the capability of travelling and make the spectators travel. Open, visible but invisible”<sup>45</sup>. According to the artist, it is necessary to sum up all the concepts that we have put forward, distinguishing three phases in the process of production and reception of the work of art:

1. *Touching isn’t looking*: As we have already seen, when the artist buries his body in plaster, the brutal and violent contact of his skin with the doughy mass drives the experience to a “blind spot” where the sense of touch recovers that dimension alienated and made invisible by the look. Darkness is recovered and lived as that “minimum distance” that throws the body indiscriminately to the world.
2. *Looking is remembering* (the no-seen): The object arising from the “immersion protocol” is revealed as an image in charge of “printing the invisible” which acts as an “index of the blind spot of experience”. These images created by Lidó Rico are characterized because they “hardly” have a current situation: they work as physical prints, as indexes of the

<sup>45</sup> LIDÓ RICO, J. R. Op. cit. s/p.

invisible favouring the temporal element so that finally they get to be *memorials*. Due to this fact, the anachronistic –that is to say, the “no-seen” in other moment- is more important than the “current”, so we can assert that images show a diminished real presence that prevents them from carrying out any “vertical projection”.

3. *Remembering is no looking*: As Lidó Rico asserts in one of the most important and revealing reflections of his artistic ideas, the work starts in the precise moment when we stop looking at it. Thus, again, the idea of memories and the index becomes essential, and this can't be by chance. But in this third stage the three elements that we have used up to this moment –the visible, the invisible and the print- combine in an even more complicated formula that turns the invisible into a “mental print” of the physical print constituted by the visible object. It is not necessary to say that the lost element passing from the second to the third stage is that small “current situation of the things we have seen” that is represented by the object and the artist resigns to when he turns the abandonment of his contemplation at the end of the started process into the act of immersion. It is certain that, if in the previous phase we saw “the memory of the invisible objectify”, now, with the voluntary loss of this material dimension the spectator enters into the game of the significant construction turning that memory into a subjective element. In reality, it seems as if for Lidó Rico the act of the look would constitute some kind of noise, a dangerous temptation that should be recovered through the dismantling of the work of art materiality. The artistic object, what we see, is, in that sense, the hinge in charge of connecting both dimensions of the invisible: the one opened by the artist's ego and the one that is possible thanks to the spectator's ego. Besides, through that abandonment of the look, the spectator closes a circular structure which started when Lidó Rico resigned the clarity of vision and remembered the brutality of the contact with the world in the “blind spot of experience”.

### 3.1. *The devastation of the body*

Up to now we have referred several times to the “blind spot” generated by the contact of the body with plaster as an area of extreme violence that changes the distance and measurement needed for the vision in proximity and excess. And, sure enough, if we look into the consequences derived from Lidó Rico's immersion in plaster, we will draw the conclusion that the mentioned “blind spot of experience” isn't a place of creation, but of destruction, where the unity of the body explodes into a thousand pieces and where we can assert that the experience of death that keeps the instant doesn't stop in the abstract or the metaphorical of the enunciation. Javier Hernando wrote with great skill that each part of the body in Lidó Rico's exhibitions “is the result of a process, of a real performance that the artist uses to dismantle the corporal unity; he breaks that identity and makes it explode, literally: the body breaks up into pieces. In this way, the resulting pieces are a metaphor of the subject's heartbreak, marked by the tormented features of each one of its members. The self-portrait becomes the metaphoric stand of the interior fragmentation. The actual subject follows his identity, but it seems that catching it is quite a complicated job”<sup>46</sup>.

It seems that the certainty that *the invisible triggers multiplicity* imposes, that the “minimum distance” of the ego in the world architectures –in this case corporal architecture- falls down because of a violent shake due to the powerful presence of the things to turn into ruins. It is true that the “anarchitectonic body” arising from the immersion is not a victorious and strengthened body, but a rest, “what remains of”, the evidence of a defeat, of a loss. The question is: what is lost so that the body turns contact with the world in the precise instant when it falls down into “rubble”? Firstly, and as we have already seen, the body loses unity; a unity that, although fractured fatally and

<sup>46</sup> HERNANDO, J. “Terribilità”, *El Mundo*, Madrid, 6-II-2001, p. 64.

fundamentally in the ontological level, it starts suffering in the sensitive sphere, anytime that the blindness of touch substitutes the clarity of vision. Looking at the world is putting it to a certain distance and put it in order with a perspective construction that turns it into a unitary picture and conceptually transparent. As it is easy to understand, the world is not indivisible, but it is the centrality of the look the one that turns its dispersion into *concentration*, and at the same time, into the orientation from all the parts to a unique sense.

However, everything changes when we examine the way the world is captured through the sense of touch. As Susana Millar points out, "touch isn't a 'single sense'. The configuration of the perception by active contact depends crucially on the combination of the contributions of the skin, the contribution of the movement of the fingers, the hand and the arm as they scan, and of the contributions of the different positions of the body and its different limbs which allow the establishment and the indications to locate a situation of the absence of vision (...). The theoretical description proposed includes the partial convergence and superposition of information coming from different sources, in spite of taking them as independent modules or as some kind of simple and unitary system..."<sup>47</sup>. As we can check, the subject who "touches" the world turns his skin not into an homogeneous surface, based in the unique point that puts everything in order and gives sense, but as a fragmented topography which multiplies its points of meaning production. Immersion –that instant of violent contact with the world- means the passage of the body from unity to multiplicity, or with other words, from its experience as an abstract generality that does not distinguish between the different parts to its experience as a particularity which reduces the body to the specific element of the body: a head, a hand, an arm, a penis... Javier San Martín

<sup>47</sup> MILLAR, S. "Modality and mind: convergent active processing in interrelated networks as a model of development and perception by touch", in SELLER, M. A. (ed.). *Touch, Representation and Blindness*. Oxford: Oxford University Press. 2000. p. 99.

analysed the arrangement of Lidó Rico's works of art on the walls of the gallery and he talked about an "effect of multiplicity and dispersion, of identity and diversity of each piece"<sup>48</sup>. This is a very important observation, because the space these works take up constitutes a literal translation of the lack of unity and the dispersion of corporal architecture, once this is submerged into a container full of plaster.

Francisco Jarauta related this dismemberment of the unitary and the "organic"<sup>49</sup> to the system of allegoric representation that, as we know, finds its best definition in a study carried out by Benjamin about the German *trauerspiel*<sup>50</sup>. For this author the allegoric, full of the pain and errors of history, turns the past into a story of decadence that, as it was to be expected, can just be solved in the landscape of ruins generated by its dissolution: "history –he affirms- isn't expressed as a process of eternal life, but as the process of decadence impossible to stop (...). Allegories are in the kingdom of thoughts the same as ruins in the kingdom of the things"<sup>51</sup>. That is why the "allegoric image" –and each of the walls full of a dispersion of corporal fragments by Lidó Rico constitutes, without any doubt- an image, even if it is a tip, a broken build-

<sup>48</sup> SAN MARTÍN, J. "La mano, la luz, fragmentos entrevistados", in Lidó Rico. Catalogue of the exhibition in Pamplona, Universidad Pública de Navarra, Sala Carlos III, 5 February – 3 March 1996, p. 5.

<sup>49</sup> It is necessary to qualify that the idea of the "organic" is used here with the meaning "body without organs" that Deleuze and Guattary analyzed and where "the organism is the enemy (...). The body without organs does not oppose the organs, but that organization of the organs that we call organism (...). *The body is the body. It is alone. It doesn't need organs. The body is never an organism. Organisms are the enemies of the body.* The body without organs does not oppose to the organs, but with its 'real organs' that have to be composed and located, opposes to the organism, to the organic organization of the organs. God's judgement, its judgement, the theological system is precisely God's operation when he creates an organ, an organization of organs that we call organ". DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos. 2002. pp. 163-164.

<sup>50</sup> JARAUTA, F. *Lidó Rico*. Catalogue of the exhibition that took place in Madrid, Arco 94, Stand of the Galería Espacio Mínimo, s/p.

<sup>51</sup> BENJAMIN, W. *El origen del drama barroco alemán*. Barcelona. Taurus. 1990. p. 171.

ding, reduced to simple “pieces” that defy the physical and ontological unity of the ego.

### 3.2. *The skin as surface of the ego*

When Lidó Rico buries in the density of plaster he is not just compromising his body in the violent contact with the world, with matter, but all his being. As it happens with most of the artists who mark the history of *body art*, for Lidó Rico the body isn't a mere and passive rediscovery of an interior that is completely foreign for him. By far, it has to be specified that in his case, the body and the ego constitute two sides of the same coin which manifest inseparably and expressively on the skin surface. The notion of “*me – peau*” created by Anzieu explains that *unique dimension* of the being<sup>52</sup>, because it emphasizes the functioning of the skin as “*surface du moi*”<sup>53</sup>. From this point of view, all the depth of the being, all the impossibility to cope with the ego is located in this “superficial” area where the body and the ego mix in a relationship that can just be described as tautological. This leveling of the being has some consequences, such as the depth of the skin acting as the differential element of the subject with regard to the world, as an “identity marker” which produces contrasts and determines the limits of the ego. The skin is just in its differentiating function –in other words, in order to be, it needs a contrasted background formed by the world that shapes it-. This is why the artist is conscious of his skin –and of all his being- in the moment he gets in contact with matter, in

---

<sup>52</sup> Elisabeth D. Harvey reminds us that the “unique dimension” of the redefinition of the body, according to which the periphery, that is, the skin, starts working as a central space, is something that Vesalio and Spencer intuited. In fact, Spencer, in his description of the Castle of the Soul, refers to the body as a compound of slime, a material that turn flesh and skin into especially sensible areas, as well as vulnerable to any kind of feeling, that in the end affect all the being. HARVEY, E. D. “The Touching Organ: Alegory, Anatomy, and the Renaissance Skin Envelope”, in HARVEY, E. D. *Sensible Flesh...* pp. 86-87.

<sup>53</sup> Quoted by ANDRIEU, B. *La nouvelle philosophie du corps*. Ramonville Saint –Agne: ÉRES. 2002. p. 111.

the precise instant when the collision with other material tenses corporal limits to the maximum. Buried in plaster, the skin looks more profound and full of meaning; in fact, forced and excited by the world, it becomes difference, identity, wakes up as a limit. Thus, immersion does not have to be taken into account as a moment of ontological plenitude where the ego arises as a surface, as a membrane, expressing the intensity and strength of its finitude.

### 4. The memory of the void

Anytime Lidó Rico takes his body out of already solidified plaster, the concavity, the hollow is the main element of the productive process of the work of art. His head, his hand or any other part buried in the matter draw a void that, different from that “void without qualities” described by Jean-Pierre Cometti<sup>54</sup>, that has a shape, so it doesn't constitute that no-place, the absent reality that could be thought at the beginning. Once we look at it during some seconds, it is evident that this void is not so empty, that the shape it contains shows a presence that, although it is difficult to appreciate at first, it is absolutely determining. But, what is present in void that prevents the observer to appear, as an absolute nothing, as a reality out of any reality? The elements within the void are the impossibility to be present; so said in a less abstract way, what perpetuates and “fills in” the void is the print, the rest of a “time of reality” that run out that was destroyed with the evaporation of the instant.

Georges Didi-Hubermann wrote that “the print comes from the trace: it has to be thought beyond any metaphysic concept, beyond any absolutism of the absence. It obliges us to think about destruction, to renounce to the purity of nothing. The ashes of Auschwitz or Hiroshima are part of this immense, grey world – transmitted by pictures in the history books-. Now we cannot say that

---

<sup>54</sup> COMETTI, J-P. *L'art sans qualités*. Paris : Farrago. 1999. pp. 15-26.

'there isn't anything'<sup>55</sup>. After the destruction the nothing does not appear –it is a state that it would be comforting, because it would imply the disappearance of all those ghosts, images and obsessions that subjugate the past -, but the ruins, the memory of a reality that can just perpetuate as impossibility, as loss. The print avoids the absence, but at the same time, determines the impossible condition of its presence: its functioning can just be described as sustained by an indecisive lack of definition that gives a meaning to it.

If we pay attention to the concepts set out up to the moment, it is possible to see, with some inconvenience, a curious paradox that, if it wasn't clarified, could turn into a fatal contradiction: taking into account that the hole created once the artist takes his body out of plaster constitutes a formed void, how is it possible that the "shaped void" is full by the ruins, which are precisely the result of the step from the form to the inform? The answer to such a question requires a deep knowledge of the idea of "destruction" that is the origin of the "empty void" and consequently, determines the production of each one of Lidó Rico's works. Not in vain, it is necessary to remember that if the only possible reality for the ego is that of the instant, a reality that is distinguished for its limitation, its finitude and its insignificant character, the only way to pass through the impassable barrier of this instant will be with reality in the incorrect moment. Previously, it has been pointed out that when the artist buries in plaster, the skin becomes reference, identity and takes the ego to an ontological plenitude, based in its radical contrastive character. So it is reasonable to state that with the destruction provoked by the final instant, the limit, the difference is lost, not the shape. How is this possible?

A deep analysis of the material and meaningful processes that converge in the moment of the immersion show, as the first and most interesting conclusion that, a priori, the difference is created by shape;

<sup>55</sup> DIDI-HUBERMANN, G. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Les Éditions de Minuit. 2001. p. 55.

a shape that the subject contrasts with the world and distinguishes from it. However, being in ruins constitute a loss of shape and, thus, a return to the indifferent plane of the world, where there is no possible contrast. When Lidó Rico immerses in plaster his skin stands out against the world and draws the space of difference, the space of the ego. But –and this must be underlined- the impossibility to keep the limit of difference beyond the brief duration of the instant means that the ego has to turn to the strategy to guarantee its survival. In order to make it possible, Lidó Rico carries out what could be called the *transference of the body to the world*, that is, the transformation of the ontological plenitude contributed by the difference of a moment when it doesn't control the *indifference of the world*.

In one of the most quoted passages of *Civilization and its Discontents*, Freud points out that "originally, the ego includes everything; later, it detaches from an exterior world. Thus, our current sense of the ego is just an atrophied residue of a wider feeling, almost universal, that corresponds to a more intimate communication between the ego and the world around it"<sup>56</sup>. Freud's assertion is important because in the precise instant when Lidó Rico immerses in plaster, the ego carries out two violent movements: on the one hand, a "contraction movement", that excludes the world because of the contrastive behaviour of the skin; and, on the other hand, an "expansive movement", that transfers the body to the indifference of the world as a print, as the "remaining" of its difference. Obviously, the sequence of the facts takes inevitably to some kind of return to that "inclusive ego" that Freud described. The difference is that in this case the world appears as an atrophied residue of the ego, as the depositary of a body print that hasn't been able to transcend the instant of its differentiation. The world, thus, receives the body, receives its shape but not its difference; this is a circumstance that Javier Hernando seems to have understood,

<sup>56</sup> FREUD, S. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial. 2003. p. 11.



because he declares that self-portrait, in Lidó Rico's work, "isn't the basis of individualism, but the basis of the generic man, of the current subject"<sup>57</sup>. Despite all the casts he uses are created out of his own body, all the different features that may relate a face or a hand to a specific subject, fade in the moment of the "transference", in the moment when the corporal becomes an *indifferent shape in the world*.

The "transference" determines, in this sense, the instant of the catastrophe, that is to say, the extreme where the body turns its particular features into generality, and therefore, by logical derivation, the presence becomes *index*. The extraordinary aspect of this process is that, unlike what Rosalind Krauss pointed out, the index, here, is not just the print of a particular cause<sup>58</sup>, but the testimony of a generality, of a body that has lost its differential marks. And so we get to a circumstance where *the print is, at the same time, the memory of a shape and obscurity of a difference*, so, in some way it constitutes a subtle but effective subversion of the idea "*image-matrice*" that Didi-Huberman used to locate the essential of the roman portrait. For this author "far away from our Vasarian tradition that defines portrait as an optical imitation (in the distance) of the portrayed individual, and, at the very best, a *factual illusion* of its visible presence, the roman notion of *imago* is a copy of the face by contact, a printing process ("*un processus d'empreinte*") (the plaster cast 'taken' from the face), and, afterwards, a physical 'expression' of the shape we get (the positive sculpture made with wax and created from the cast). The *imago* isn't an imitation of the classical sense of the term; it isn't factual, it doesn't need any idea, any talent and no artistic magic. On the contrary, it is an image-cast produced by adherence, by direct contact of matter (plaster) with matter (the face)"<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> HERNANDO, J. *Op. cit.*

<sup>58</sup> KRAUSS, R. "Notas sobre el índice. Parte 1", in *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial. 2002. p. 212.

<sup>59</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les Éditions de Minuit. 2000. p. 69.

Despite the evident proximity between Lidó Rico's method and the method used with republican roman portraits, it is obvious, according to what we have just seen, that this author does not want to obtain an "extreme resemblance" ("*ressemblance extrême*")<sup>60</sup> between the work of art and the model, but the transference of the body that, paradoxically, turns its shape memories into an obscurity of its limits, of its difference. The print created by the skin in contact with plaster does not create a portrait: that possibility succumbs; it is destroyed in the immersion process. The limit turns into ruin, into a denial of the identity and, therefore, of the ego. The main resemblance between Lidó Rico's cast and the one used in roman portraits is that in the first one, shape perpetuates as a *ruin of the particular*, and in the second one, that particularity, that specificity has to be kept as a treasure. The "inclusive ego" or "limited by the world" that finishes with the immersion process entails that the cast –the basis or the origin of each piece- creates the rest, the residue, the fundament or basis of the work of art.

When we refer to Lidó Rico's work, we get a thesis such as that of the residual character of the origin that can be reminded in Marc Augé's assertion: "art, in its different forms, is a ruin or the promise of a ruin"<sup>61</sup>. If we take a print –or the physical process of the world- as the starting point, it is equivalent to start building from rubble, from the destruction instant that ruins all the identity limits. Lidó Rico seems to have understood perfectly that at the beginning –and this can also be applied to any artistic creation- there is a loss, a reality that disappears and, even if we invoke it, is impossible to recover. *Everything that is took place before art*; this is a circumstance that establishes a relationship of anteriority between the real and the work of art or the final result. However that "anterior condition" is even more radical and complex than the one that distinguishes the representation strategy, becau-

<sup>60</sup> Ibidem. p. 68.

<sup>61</sup> AUGÉ, M. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa. 2003. p. 28.

se as Clement Rosset asserts, “the representation of the real (...) is generally a later illustration”<sup>62</sup>. In this quote we can observe the idea of delay, slowness, that implies at least a different “other time”, posterior to the real event, while as for Lidó Rico the “after” that determines the print, the ruin, is an after time which implies that the real is never going to come. This void impossible to empty, full of ruins, that we get once the artist takes his body out of plaster, isn’t the dynamic and communication element among rivals that is so important in philosophy and Taoist art<sup>63</sup>; on the contrary, what distinguishes this landscape of prints is its calmness, its resistance to change, the expressivity of an absorption that occludes and is forgotten in the real.

Étienne Klein points out that “from the moment ‘something’ is there, there is necessarily time, even if in that ‘something’ there is no dynamic: it is a static universe, made of ice or death; time stands as the renewal of the present without any change”<sup>64</sup>. If we pay attention to Klein’s illuminating quotation, the ‘after time’ we have referred to is a time “tied” to a single present, not capable of transforming the status quo of the things and consequently, without any future or past. The “now” isn’t the cause or the effect of any other time, but a “rhetorical present” that points out to itself and the only depth it has is the dense pause in the print/ruin.

Curiously enough, it is in this “after time” where, as we pointed out before, the *original* element can be found, that is, the principle and basis of the work of art. However, we mustn’t forget that in the current context, the “original” can just be interpreted as an obscurity of the origin, because there is no principle at the beginning; there isn’t any foundation in the foundational gesture when the time of creation has been reduced to an engrossed present. The origin comes after destruction; it is a delay, what takes place when time stops, when ruins pre-

vent any action to remember the origin. In order to illustrate this assertion, it is worthy to stop in the idea of “*l’origine comme tourbillon*” –“the origin as an eddy”- Didi-Huberman studied from the arguments developed by Benjamín in *El origen del drama barroco alemán*<sup>65</sup>. This text makes a reference to the origin as a historical category that, as a consequence, doesn’t have anything to do with the genesis of things. From this point of view, the origin doesn’t designate the becoming of what was born and what is being born in the process of becoming and rejection. This is an event that takes Didi-Huberman to say that “the origin in this sense crystallizes dialectically novelty and repetition, survival and rupture: above all, it is an *anachronism*. That is why it appears in the historical account as a fault, as an accident, an illness or the formation of a symptom. A history capable of creating new eddies, fractures and tears in the knowledge that art has to produce”<sup>66</sup>.

If we take the core of this idea to Lidó Rico’s case, the only conclusion we can draw is that in his work novelty arises in the *origin of the crepuscular*; and it arises thanks to a desiderative act connatural to the fact of the print. As Barbara Le Maître stresses, “desire is, above all, a print. Later, it is a movement that can bring becoming up to date –the image of the print by the intermediation of its reorganization- (...) the movement of desire is activated by a singular force, let’s call it absence.”<sup>67</sup> The originality of the print, the initial features of the ruin, find therefore their explanation in the dynamic behaviour of desire, which turns the calmness “after time” into the concretion of the image.

<sup>62</sup> ROSSET, C. Lo real. Tratado de la idiotez. Valencia: Pre-Textos. 2004. p. 169.

<sup>63</sup> Vid. CHENG, F. Vacío y plenitud. Madrid: Siruela. 1993. pp. 43-58.

<sup>64</sup> KLEIN, E. Las tácticas de cronos. Madrid: Siruela. 2005. p. 45.

<sup>65</sup> DIDI-HUBERMAN, G. Op. cit. pp. 82-83.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>67</sup> LE MAÎTRE, B. Entre film et photographie. Essai sur l’empreinte. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vicennes. 2004. p. 33.





**Región de Murcia**

Consejería de Educación y Cultura

Murcia Cultural, S.A.