

PINTURAS PARA UN HERMOSO PERÍODO DE INCERTIDUMBRES

PAINTINGS FOR A BEAUTIFUL PERIOD OF UNCERTAINTY

JOSU LARRAÑAGA ALTUNA

jlarrana@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid
España

Abstract

We experience the passage between two contemporary periods and very different experiences about ourselves, our relationships and our environment. This produces disorientation, indetermination and unease, but also, fruitful reflections and initiatives, as it is evidenced, especially, in the activities of the social organizations and movements that claim a better world and, at the same time, show that we already live in a different world.

In this article, one of the most significant aspects of this liminal stage is shown: the passage from the uniqueness to the multiplicity and how this affects both the new comprehension of the subjectivity and identity and the way in which art evaluates the images and the rituals of the time.

Key words

art, image, painting, multiplicity

Resumen

Vivimos el paso entre dos períodos con comprensiones y experiencias muy distintas acerca de nosotros mismos, de nuestras relaciones y de nuestro entorno. Lo que produce desorientación, indeterminación y desasosiego, pero, también, fructíferas reflexiones e iniciativas, como se evidencia, especialmente, en las actividades de las organizaciones y de los movimientos sociales que reclaman un mundo mejor y, a la vez, con su propia acción, muestran que habitamos un mundo que ya es diferente. Este artículo señala uno de los rasgos más significativos de esta etapa liminal: el paso de la unicidad a la multiplicidad y la manera en que esto afecta tanto a la nueva comprensión de la subjetividad y la identidad como a la forma en la que el arte se replantea las imágenes y las ritualizaciones adecuadas a esta etapa.

Palabras clave

arte, imagen, pintura, multiplicidad

Uno

Estamos a comienzos de septiembre de 2014 y los visitantes de la 31.ª Bienal de São Paulo comentan, desde la rampa central, las enormes figuras pintadas en las paredes falsas de una de las salas inferiores [Figura 1]. Desde esta altura los espectadores parecen pequeñas figuras en movimiento que, a su vez, son observadas, también desde arriba, por las formas coloreadas que los rodean. Poco después, y ya dentro de la sala, el público trata de encontrar la distancia adecuada para poder contemplar los bustos desnudos de siete jóvenes que los miran entre desconcertados y desafiantes. Se trata de retratos de unos cuatro metros de altura, correctamente pintados con colores algo estridentes sobre fondo blanco. Por efecto de la desproporción entre las figuras y los que miramos, de la altura desde la que observan y de su ubicación a nuestro alrededor, los ojos de los retratados persiguen los nuestros mientras caminamos.



Figura 1. Sin título (2014), Eder Oliveira. 31.ª Bienal de São Paulo

Una curiosa confusión. Mientras paseo por la sala, algunos a mí alrededor confunden a Belém (Brasil) con Belén (Palestina), lo que en sus comentarios, convierte a las figuras en palestinos represaliados. Para entenderlo hay que saber que la Bial estaba connotada políticamente desde el momento en que 55 de los 86 artistas participantes habían exigido, en protesta por la ofensiva israelí de Gaza, que se devolvieran a Israel los 99 000 reales de apoyo financiero entregados a la organización. Lo que consiguieron.

Para la mayoría de los asistentes, razonablemente familiarizados con el arte actual, la presencia de estas caras desmesuradas de personas anónimas remitirán, sin duda, a aquellos «sin-parte» a los que se refiere Jacques Rancière, «simplemente, la gente que no cuenta, los que no tienen título para ser contados», aquellos excluidos a los que el arte puede dotar de presencia, de figura, mediante su representación (Rancière, 2009: 65). Esas sencillas pinturas pretenderían, entonces, dar visibilidad, dar cuerpo a aquellos a quienes se refiere, hacernos ver que son capaces de hacerse ver. De ahí el cruce de miradas: ellos dan la cara.

Si además su interés les llevara a indagar acerca de los criterios del autor –Eder Oliveira–,¹ de sus ideas y de sus procesos de trabajo, se encontrarían sobre una mesa llena de revistas policiales en las que aparecen los rostros y los cuerpos semidesnudos de un gran número de delincuentes perseguidos o detenidos [Figura 2]; revistas en las que se los identifica por su nombre, su filiación, su historial, etcétera. De ahí vienen estos rostros. Por lo tanto, antes de mostrarse aquí, en el espacio artístico, ya tenían nombre, ya tenían cara e, incluso, ya tenían historia; estaban identificados, aunque en un ámbito diferente: el policial. Es allí donde eran reconocidos en la medida en que eran registrados, fichados, haciéndoles corresponder a un nombre, a una figura, a un relato según un modelo de comportamientos estereotipados y un protocolo de agrupamiento por actividades delictivas. Es allí donde consiguen su *marca* y su *número*, que son los dos polos de las sociedades disciplinarias según Gilles Deleuze, «la marca que identifica al individuo y el número o la matrícula que indica su posición en la masa» (1999: 283).



Figura 2. Fotografía de la mesa de trabajo de Eder Oliveira, con revistas policiales

En este paso de la comisaría de policía al espacio de la bienal de arte hay, por lo tanto, un *desplazamiento* del sentido de la identidad, de la manera en que se entiende la (su) identidad. Un desplazamiento desde su comprensión como *filiación*, como estrato básico de localización y de control en una categoría represiva, a la muestra de una identidad como *subjetividad*, basada en la presencia del rostro que, además, aparece participando de una colectividad y con la aspiración de que su presencia pueda cambiar la percepción del entorno. Lo que percibimos como obra de arte descansa en estos dos polos mostrándolos como espacios de significación en los que lo mismo –las caras de estas personas– conforma su identificación como tal. La obra es aquí, entonces, un dispositivo de producción de subjetividad que aspira y, a la vez, nos permite reconocernos en ellos. Incluso en ellos, podríamos decir, en algunos de aquellos que se identifican como ajenos y/o contrapuestos a la sociedad y que, sin embargo, son una de sus consecuencias más evidentes, uno de sus productos más característicos. Gentes que, paradójicamente, navegan en los límites de su existencia y en los términos de toda posibilidad de comunicación, en una sociedad incapaz de reconocer no su singularidad, su diferencia, sino siquiera su pertenencia.

Al parecer, allí, en el espacio particular del delito, eran todos muy parecidos, dice el autor: «Tengo en pilas los periódicos en los que me baso. Todos tienen una cara muy similar. Cuando los ojeo, suelo pensar que ya he visto al mismo hace tres páginas, aunque no es así. Son tipos físicos muy cercanos [...] incluso tienen una expresión muy similar» (Oliveira en Almeida, 2014: s/p). Todos son un tipo de personaje al que el autor llama «caboclo amazónico, mezcla de negro, indio y blanco, y que se caracteriza por su exclusión y su marginalidad». En principio, pensó en devolverles su individualidad y su presencia social, en recuperar la cercanía de su existencia entre la experiencia de todos. Y comenzó a pintar sus enormes rostros en las paredes de las casas de la ciudad de Belém. Para él, siempre fueron personas «anónimas». Después de diez años representando sus caras, el artista cuenta que solo cuatro de ellos sobrevivieron; lo que indica, claramente, el lugar de crispación, crueldad y desolación que ocupan y, a su vez, el ensañamiento y el desprecio de la respuesta social a su orfandad.

Tanto en los pasquines policiales como en las paredes de las calles o en el espacio artístico, la presencia de estos rostros marginales denuncia la persistencia de una violencia física enquistada, insertada en una sociedad de violencia neuronal (Han, 2012) y de sujetos postraumáticos (Žižek, 2012), una sociedad obsesionada con la docilidad, que no parece dispuesta a renunciar a la brutalidad disciplinaria,² aunque se esfuerce en proclamar su positividad y su permisividad; una sociedad sometida a una excitación obsesiva por el rendimiento y a una celeridad compulsiva que solo aspira a que su propia agitación le sostenga.



Dos

Vivimos una etapa de mutación entre un sistema de negación y otro de seducción, en el que se enredan modelos «bio» y «psico» políticos (Foucault, 2007; Han, 2014) y en el que la subjetividad se manifiesta como *plural* y *polifónica*, producto de una heterogeneidad de componentes e intercambios múltiples, que reclaman nuevas cartografías referenciales, entre las que se encuentran, desde luego, las referidas a la *resingularización* del cuerpo.

Es ahí donde la apropiación del rostro del otro –de aquél otro al que, en el mismo acto, puedo producir y rechazar– se convierte en un acto de reconocimiento de mí mismo y de la complejidad que me constituye como sujeto. La tenacidad con que el autor repite una y otra vez los rostros parece indicar esta necesidad de un tejido de solidaridades que nos permita resituar y repensar la presencia de cada uno.

El arte (aún) parece un espacio apropiado para ello. Quizás (incluso) el museo. Al menos eso parece indicar el recorrido de los rostros coloreados por las paredes de diferentes centros de arte, como el Palácio das Artes de Belo Horizonte y el Museu Vale de Vila Velha en 2010; la Casa do Cactus de São Paulo y el Museu de Arte do Rio en 2014. Y también su traslado estereotipado al cuadro de caballete con la liturgia tradicional del óleo sobre lienzo, montado en bastidor, de 140 x 100 cm en el CCB de Río de Janeiro en 2012 (160 x 160 cm en 2014).

Estos rostros de la exclusión y de la marginalidad de una sociedad en tránsito constante y acelerado habitan, ahora, el espacio pictórico que antes ocupaban los de autoridades, dignatarios y celebridades, personajes a los que se honraba con la imagen, es decir, con el establecimiento de una mezcla de sustancias coloreadas que hacía referencia a su faz, a su aspecto, a la estampa que los recordaba. Formas cromáticas subrayadas por su encuadramiento en el arte, por el tipo de sustancias y de pigmentos, por la calidad de las telas y por la elaboración de los bastidores, por la sensibilidad de los trazos y por la precisión de los tonos, por la agilidad de las líneas, la vibración de los brillos, la transparencia de los clarososcuros, la armonía de los planos de color o por la consistencia de los materiales. Se trataba de estampas enmarcadas, es decir, ceñidas al campo de la representación en el que se constituían como tales, que mostraban las destrezas técnicas y exhibían las habilidades expresivas y comunicativas del autor/a.

Sin embargo, estas grandes figuras convertidas en imágenes están despreocupadas de sí mismas, de su autoría y de los procedimientos que las sostienen, y su sentido se basa más en la problematización en la que se inserta, en las preguntas y en las referencias que propone, que en sus propias características. Lo que se asienta en su ubicación y en su puesta en escena, principalmente: si se encuentran en la revista de la policía o en la Bienal de São Paulo, en las calles de Belém o en un

cuadro de caballete, las «mismas» estampas serán diferentes para nosotros; no solo porque dirán cosas distintas –es decir, serán leídas de una u otra manera– sino también porque se percibirán como experiencias visuales y sensibles dispares, incluso contradictorias.

Del cúmulo de formalizaciones, dispositivos, condiciones y circunstancias que hacen que aquello que percibimos sea reconocido por nosotros como algo con sentido, este parece ser el más relevante, porque lleva el conjunto de sensaciones de la estampa a un ámbito de sentido determinado: allí, a los restos nauseabundos de las sociedades disciplinarias (periódicos policiales); aquí, a la contracción entre el laboratorio de ideas, la publicidad institucional y el mercado del arte (Bienal); allá, a la democratización de lo público, a la redistribución de lo sensible y a la emergencia de los que no tienen nombre (las calles); y acá, a la nostalgia ocular centrista y a la formación de iconos (cuadros). Aunque habría que decir que la persistencia del mismo tipo de imagen (llamémosle *caboclo pintado con colores vibrantes sobre un fondo plano*) contamina el conjunto de sus escenificaciones, es decir, que podemos percibir los restos de disciplina en la propia Bienal o en los cuadros de caballete; que la nostalgia ocular centrista persiste en las estampas de las calles, o que la función descriptiva de las fotografías traiciona los esfuerzos del autor por realizar una imagen *prosaica*. Lo que indica una paulatina debilidad del carácter exclusivo de cada pieza, de cada cuadro, de su comprensión como *obra*.

Es esta indeterminación de la imagen,³ esta condición contextual que pone de manifiesto que «ser y aparecer son indisolubles en la imagen» (Boehm, 1978: 450), la que hace que ahora nos encontremos ante una representación activa, no pasiva; es decir, ante lo que Félix Guattari llamaba un «vector de subjetivación» y, por lo tanto, ante un «conocimiento pático, no discursivo, dado como una subjetividad a cuyo encuentro salimos, subjetividad absorbente, propuesta de entrada en su complejidad» (1996: 40).

Una complejidad que sitúa el proceso de percepción artística en el entrecruzamiento de prácticas *multirreferenciales*; porque en un período de transformación epistémica como en el que nos encontramos se pone de manifiesto la existencia de una multiplicidad de estancias *expresantes* que concurren en los procesos perceptivos, tanto en lo que se refiere a la significación como a sus formas referenciales y a los procesos emocionales que promueve.

Tres

Marzo de 2014. De los balcones de la sede de la universidad de Alicante cuelgan grandes lonas con imágenes de mujeres impresas en colores planos [Figura 3]. Las actitudes de las personas dibujadas, los mensajes que las acompañan y los textos

insertados en los carteles, reivindican, sin lugar a dudas, la presencia fundamental de las mujeres en las grandes movilizaciones políticas de los últimos tiempos [Figura 4].



Figura 3. Carteles de la serie *Indignadas* (2013), de María María Acha-Kutscher, colgados en las calles de Madrid



Figura 4. Sin título (2014), Eder Oliveira
31.ª Bienal de São Paulo

Se trata de la serie *Indignadas* (2013) del proyecto *Mujeres trabajando por mujeres*, de María María Acha-Kutscher, que se compone de un buen número de estampas que provienen de fotografías de prensa transformadas, digitalmente, en ilustraciones publicitarias, visualmente cercanas a la cultura pop. Estas pancartas están destinadas al espacio público. Se pudieron ver en los alrededores de la sede del Museo de Arte Contemporáneo de Santander y Cantabria (septiembre a diciembre de 2013), y en los balcones de Madrid (junio y julio de 2013), y viajarán después a la Casa Vecina de México DF (abril y mayo de 2014) y a la Galería Mak and Places, en la ciudad de Sarajevo (septiembre de 2014). Una vez que se han transformado en carteles, las imágenes se ponen a disposición de las protagonistas y los movimientos de los que han surgido; los prototipos se cuelgan en red, en la página de la artista, al alcance de cualquiera, que puede descargar y usar las imágenes libremente.

Estamos, entonces, ante un «registro visual de la participación de las mujeres en las recientes protestas públicas⁴ de todo el mundo, incluidos los movimientos sociales, como el 15M (España), Occupy Wall Street (Nueva York), y los movimientos feministas, como Femen, Pussy Riot, SlutWalk y Alfombra Roja (Red Carpet, Perú)», y que aspira a continuar nutriéndose de otras movilizaciones y de otras imágenes. Así es como su autora quiere que interpretemos estas estampas, como un registro de la participación de las mujeres en los procesos reivindicativos. Lo que requiere y, a la vez, produce, por un lado, una resignificación visual de la memoria histórica de la mujer y, por otro, un archivo que colabora con el desarrollo de una nueva narrativa de estas movilizaciones. Se trataría de una aplicación práctica de la «estrategia feminista de la *mimesis*» a la que se refería Rosi Braidotti (2004), interpretando a Luce Irigaray, por un lado, y de la reestructuración de las narrativas, de los valores y de los mitos patriarcales a las que Marleen Barr (1993) llamó «fabulaciones feministas», por otro.

Al sacarlos a la calle se consigue publicitar estas nuevas imágenes del activismo,⁵ identificarlas, ponerles cara (figura y escritura) y, a su vez, airearlas, dejar que sus estampas fluyan, discurren, que su refrescante aspecto y su sencilla expresión vuelvan –ahora como nuevos referentes icónicos– al espacio público del que son deudores. Y con ellas, ventilar los propios relatos de la protesta y señalar la exclusión selectiva en la que se han ido contaminando, lo que supone una exigencia urgente de recomposición de las presencias.

Se trata de pinturas *notariales* que actúan como documentos públicos dotados de la presunción de verdad que les otorga la combinación de su origen fotográfico –es decir, la contigüidad con lo que se retrata– y de su realización tecno mecánica, que las dota de una *pictoricidad* imparable y serena. Imágenes que rediseñan

la fisonomía del espacio público insertando las caras de la protesta y que, a su vez, promueven la redistribución de las presencias y las competencias de cada uno. Imágenes del presente, de lo que está pasando, de las personas que en este momento ejercitan su tránsito liberador y de la sociedad que se esfuerza en rehacerse, que afectan al ordenamiento simbólico de las relaciones sociales y colaboran en la producción de subjetividad.

Al hacerlo desde el espacio del arte se pretende, por un lado, exponerlo culturalmente, o sea, mostrarlo como pensamiento articulado en percepciones, afectos e ideas que se dan a ver –pensamiento expuesto, arriesgado, comprometido–, y por otro, arrojárselo con la autoridad intelectual y sensible, con el deseo de sentido que forma parte de la experiencia artística. Pero además, se señala el paralelismo entre la multiplicidad de prácticas inventivas y emotivas del arte y la reclamación de una experiencia social enriquecedora, imaginativa y gozosa, que permita un nuevo fluir de las subjetividades.

Naturalmente, hablamos de un arte muy alejado del eurocentrismo y de los patrones artísticos con los que se identificaba –medios, órdenes, estilos– en concordancia con el sistema disciplinario en el que se reflejaba. Aquél era un arte dirigido a un sujeto cuya identidad se daba de forma esencial y que requería en consecuencia una imagen segura, una figura de autoridad. Mientras que ahora nos encontramos en un período liminar caracterizado por lo que Claude Lefort (2004) denomina «disolución de los indicadores de certidumbre» y en el que los individuos se constituyen de forma plural y polifónica, en una «heterogeneidad de componentes que agencian la producción de subjetividad» (Guattari, 1996). Un período en el que el arte también se muestra en un proceso de redefinición y en el que las imágenes ahora transitan, mudan y están al alcance de cualquiera, como indicaba Chantal Mouffe (1998).

Curiosos nuevos iconos, representaciones paradójicas que quieren fijar la nueva figura mientras la tienden al aire, la dejan flotar en las calles.

Ventanas y puertas son lugares liminares entre dos espacios de certidumbre. De ahí se deriva el cuadro de caballete y el marco, pero, también, los planos articulados alrededor de un eje, los umbrales de ida y de vuelta bastante más recientes. Se trata de figuras retóricas que pueden representar estados de ambigüedad entre ámbitos reconocibles, en períodos de transformación o, incluso, rupturas epistemológicas (Foucault, 1968), producidas dentro de los márgenes de lo humano.

En nuestro caso, la alteración de las condiciones de interpretación y de comprensión epocal ha sido devastadora y la velocidad de la transformación se presenta como *in-humana*, de manera que no reconocemos nuestro pasado reciente, sino como restos de memoria zarandeados por un torbellino incesante. Así que la de

una pancarta que puedo imprimir en cualquier momento y en cualquier lugar, es decir, una pintura al alcance –y a disposición– de cualquiera, en la que se muestran con pasión figuras que reclaman nuevas identidades individuales y colectivas; lienzos tendidos que se mecen al viento a la vista de todos, en memoria de los que reclaman una vida que «autoenriquezca de manera continua su relación con el mundo» (Guattari, 1996), sí parece una figura tropológica representativa de nuestra situación, porque lo que reconocemos ahora en las imágenes es precisamente su disposición, su fragilidad y su transitividad. Lenzos colgados al viento, que flucúan, varían, se mueven, vacilan; en donde nos podamos reconocer.

Bibliografía

- BARR, M. (1993). *Lost in Space. Probing Feminist Science Fiction and Beyond*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- BOEHM, G. (1997). «Zu einer Hermeneutik des Bildes» («Hacia una hermenéutica de la imagen»). En *Die Hermeneutik und die Wissenschaften Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften* (pp. 444-471). Frankfurt: Suhrkamp.
- BRAIDOTTI, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- DELEUZE, G. (1999). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.
- FOUCAULT, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: FCE.
- GUATTARI, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- HAN, B. Ch. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder.
- LEFORT, C. (2004). *La incertidumbre democrática. Ensayos sobre lo político*. Barcelona: Anthropos.
- RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- ŽIŽEK, S. (2012). *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal.
- (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso España.

Fuentes de Internet

- ALMEIDA, T. (2014). «Dos muros de Belém a Bienal de São Paulo» [en línea]. Consultado el 8 de abril de 2014 en <<http://www.ederoliveira.net/noticias/dos-muros>>.
- MOUFFE, C. (1998). «Pluralismo artístico y Democracia radical» [en línea]. *Revista Acción Paralela* (N.º 4). Cuenca-España.

Notas

1 Sugerimos visitar el sitio de Eder Oliveira: <http://www.ederoliveira.net/noticias>.

2 Brutalidad propia de una sociedad disciplinaria e incluso soberana, en el sentido analizado por Foucault (2007).

3 De la imagen, es decir, no solo de los datos visuales que puedan ser mostrados, sino del sentido que aquellos puedan adquirir en su presentación para nosotros, en su escenificación, en su contextualización y en las condiciones de simbolización en las que se inserte.

4 Para mayor información visitar la página <http://www.acha-kutscher.com>.

5 Decimos activismo para señalar el compromiso activo con las personas y con sus procesos de conformación, con las relaciones entre ellas y con la conciencia de pertenecer a un mundo al que hay que atender y cuidar; para indicar aquellas que intervienen y que activan lo social, que lo agitan y que lo interrogan; que lo hacen latir.