

## **Canónico y contemporáneo. Instalación de Jaime Gili en *Espacios Mercantil***

Quiero iniciar destacando lo hermosa que me parece esta instalación, y haciendo honor al título de la exposición, destacar su afirmativa condición “contemporánea”; destacar entonces que aquí se logra construir una situación propia, en la que, a partir de la apropiación tanto de este lugar como de algunas pinturas de la Colección Mercantil, se instaura un “evento visual”, en el que distintos elementos visibles se encuentran, se tensan, se engranan para colocar, disponer, en latencia una multiplicidad de conexiones: unas evidentes, otras ocultas, algunas ficticias e hipotéticas (probablemente las más interesantes, las fundamentales).

En efecto, lo primero que me parece importante apuntar es la condición relacional, es decir, el hecho de que esta exposición es una *obra* –y de un modo particular también las obras mismas que la componen: sean éstos los cuadros de la Colección Mercantil o el Mural Cromático Geométrico que cubre las paredes- se realiza, se constituye, se construye, como un entretejido dinámico de conexiones potenciales, como una solicitud en la que lo solicitado es el establecimiento de un conjunto de vínculos tanto materiales, físicos como teóricos, históricos e intelectuales. Apuntar, entonces, que no es realmente una cosa o una “entidad”, sino más bien una estructura comunicacional y significativa que procede (pero también excede) cada uno de los fragmentos (obras, cuadros, murales) desde los que acontece. Esa condición relacional, propia de las obras contemporáneas, es justamente lo que las convierte, podríamos decir, en “eventos”, en “acontecimientos”, y es gracias a ello que estas obras se realizan en los límites, en los bordes, de los objetos (cosas, elementos o presencias) que las constituyen.

Esta condición relacional, este modo de ser de las obras en las que éstas (las “obras” mismas) son más “eventos” potencialmente significantes que objetos expresivos, representaciones o presencias, tienen la particularidad de hacerse “espaciadamente”, es decir, de proceder apropiándose de un espacio hasta constituirlo como un “lugar”, como un sitio o una situación. Uno podría pensar que gracias a esta condición relacional las obras de arte contemporáneas son “espacializadas”. A primera vista y frente a esta obra de Gili parece esta afirmación parece una tontería ya que la espacialización es una evidencia en la medida en que estamos en presencia de una “instalación”, de un ejercicio en el que no hay dudas que se ha dado una extensión y una apropiación del espacio –esta sala-. Sin embargo, creo que esa “espacialización” que es propia de esta obra –y de gran parte de las obras

contemporáneas aun cuando no sean instalaciones- no se refiere únicamente a un problema material o físico, sino que es fundamentalmente una condición significativa, un modo de ser discursivo, y que como tal nunca está dada, nunca es un hecho, sino que es siempre más bien una posibilidad, una vocación, una voluntad, un deseo, una suerte de fuerza. En otras palabras, ese “entretelado dinámico de potenciales conexiones” que es propiamente la obra no es una estructura definida o delimitada, sino un discurso visual, sólo realizable en el momento que es “mirada” o “pensada”, que es parte de una experiencia contextual situada.

Por ello, quizás, cuando hablamos de la “multiplicidad de conexiones” que constituyen las obras de arte contemporáneo, cualquier determinación que de ellas hagamos, cualquier explicación o descripción que intentemos parece insuficiente (este hecho uno lo aprecia en todos estos textos que acerca de las obras intentamos hacer), parece siempre un poco forzada y además parece no dar cuenta realmente de lo que la obra pone en funcionamiento. Lo que quiero afirmar es que ese “entretelado de vínculos o conexiones”, esa “condición relacional” de estas obras no puede ser comprendida como una estructura fáctica (a la manera de una composición) sino más bien como una tensión, una fuerza significativa que debe ser, en cada caso, elaborada, realizada. La condición relación es, entonces, justamente la sustitución de una estructura (de una composición delimitada y cerrada) por un conjunto de tensiones significantes, discursivas, por un conjunto de fuerzas que consolidan sus “proposiciones”, sus “significaciones” en el encuentro de algún otro discurso (la historia del arte, por ejemplo); estas tensiones significantes están siempre entregadas al concurso de una gran cantidad de elementos exteriores a la obra gracias a los que los elementos que la componen se diversifican, se despliegan en pluralidades de sentidos. Esta condición relacional propia de las obras de arte contemporáneas la llamamos “espacialización” porque, al igual en nuestra experiencia del espacio, acontece como un sistema relacional que procede por cercanías e inclusiones, por contigüidades teóricas o materiales, y en el que aún las cosas contradictorias encuentran modos de encuentro y integración. En este sentido, este sistema relacional es propiamente una estructura potencial, hecha de tendencias y tensiones, que se realiza siempre como un “sitio”, una “situación” particular e irreductible de significación.

Gracias a esta “espacialización”, a esta capacidad de hacer-se sitio y situación significativa, las obras contemporáneas funcionan como una suerte de “entidades volitivas” (que requieren y exigen, que desean y necesitan), y cuyo dinamismo puede ser comprendido

como un impulso de des-alejamiento, es decir, cada elemento que las componen opera como una instancia que se des-aleja tanto de las demás como de su entorno o contexto, cada elemento opera como una seña, una dirección, una potencia y una capacidad de recuperación, de apropiación de algo exterior a sí mismo: se hace, entonces, afirmativamente como un “evento” perteneciente al mundo, al lugar en que se expone, a la historia en la que se encuentra, a las condiciones culturales y sociales en las que sucede. Es en este des-alejamiento en el que encuentra consolidación esa estructura dinámica de conexiones y se produce el sentido, se construyen significaciones. Una “entidad volitiva” porque estas actualizaciones contextuales están determinadas por la estructura potencial que es la obra, ante la que el sujeto espectador tiene necesariamente que atender y comprender, tiene que elaborar su interpretación desde los parámetros que la obra misma le indica.

Esta instalación en la que nos encontramos, este ejercicio de articulación casi impensable, en el que se cruzan la pintura colonial, la representación más académica con el gesto geométrico y cromático del arte abstracto, encontramos, creo, un excelente ejemplo de esta espacialización, de esta obra de arte en potencia, que se da, por igual, para la mirada, para el cuerpo, para el recorrido, para la reflexión y las reinterpretaciones. Desde mi propio sitio, desde mi situación personal, quisiera hacer un pequeño recorrido, un ejercicio, por este “entretejido dinámico de conexiones potenciales”.

Primero, quiero atender a la inquietud, a la tensión, que se genera en el encuentro de los murales cromáticos y la pintura colonial, allí se inscribe una suerte de hiato, de distancia insalvable, que se pone en evidencia tanto formal como teóricamente: la nitidez y la claridad abstracta de los planos del mural se tensa ante la densidad representativa de las imágenes religiosas. Se tensan más no se contraponen, y eso es lo que me parece fundamental. Pareciera, por tanto, que en el mural geométrico-cromático se contienen, a la manera de puntos de inflexión, una serie de pinturas que no sólo quiebran su regularidad (en cualquier sentido que se la piense: como regularidad perceptiva o teórica) sino que convierten esa otra “pintura”, a la vez, en contenedor y en espacio de exploración. Lo primero que se trastoca es el modelo fondo-figura (o la exhibición pared-obra), ya que en esta instalación el mural –el fondo, la pared- pareciera adelantarse, tender hacia el lugar de las figuras, que lo ubica en el mismo plano de representación, y que lo convierte de algún modo, y a pesar de sí mismo, en una modalidad de representación. Aparece allí, entonces,

un difícil y antiguo problema teórico, el de la representación y sus sistemas, y con él, aparece el problema de las estructuras de saber, de las prácticas culturales, epistemológicas y políticas que fundamentan (producen) la representación, y que por tanto permiten su comprensión. Con ello, cambian las pautas de su lectura, el fondo no “desaparece” sino que es hace presencia –se hace representación (representación por ejemplo de una tradición de la pintura)-, se hace una presencia que funciona de modo inusual, conteniendo, haciendo-se lugar de representación (escena), y elaborando con ello una comprensión de las presencias que contiene (de las pinturas) que salvan sus distancia temporales, su anacronismo, sus diferencias políticas. Se establece, entonces, una suerte de discurso sobre el discurso de la imagen –de la visualidad- en el que la “imagen” –la figura- no se impone un centro generador sino, más bien, como el núcleo de concentración de un “ámbito”, de un contexto, que le es siempre excedente. Vemos que las pinturas se instalan en un plano o en un vértice del mural, potenciando su condición rítmica, su carácter geométrico e ideal, y el mural cromático, entonces, se transforma en presencia pictórica, se pone como espacio soberano de la pintura (recordando afirmativamente el arte moderno) en esas pinturas que contiene y distribuye. Aquí se quiebran las autonomías, tanto del mural como de las pinturas, tanto de las presencias ideales como de las representaciones sagradas. Dando lugar con ello a todo un discurso cultural que propone que toda representación, toda figuración, está siempre determinada por el espacio, el sistema discursivo, la condición política, que le permite representar-se, y también que por ello mismo es siempre una realidad retórica. Tanto el mural como las pinturas se hacen, entonces, enunciaciones de un discurso que atiende o alude a la historia de los modos de la representación, a la tensión de sus momentos y modelos.

Algo de esto podemos verificarlo en las instrucciones que se encuentran detrás de la instalación: estamos hablando de ese “manual” de derivaciones cromáticas que vincula el mural con las pinturas. Hablando de estas instrucciones, podríamos decir que indudablemente es el color, un elemento pictórico por excelencia, el que sostiene la estructura potencial de esta obra, construyendo la instalación como una pintura espaciada, una pintura que sin márgenes ni límites, en la que modos y modelos distantes y diversos se encuentran. El color, una materialidad, un elemento físico, es justamente el encargado de elaborar la estructura potencial que es la obra, como el ejercicio de un “retorno” histórico inédito, irreductible e inquietante.

Segundo, las pinturas, los núcleos de concentración son “imágenes religiosas”, aquí es interesante destacar que en el uso lógico del cristianismo la “representación” es comprendida como mediación, como un elemento vinculante que es, sin embargo, “irreductible” tanto al espíritu como a las cosas, un elemento que, por ello mismo, puede ser reconocido y pensado en sí mismo. Si esto es así, en este modo de “instalarse” esas pinturas religiosas se desvían de su propia condición enunciativa, ya no son entendidas por sí, sino que se incluyen en un sistema lógico que no sólo le sirve como marco de explicación sino que las produce, cambiando o transgrediendo su sentido. Y lo sagrado, aquello que en su momento –la colonia- pretendían las pinturas encarnar, se encarna en la obra toda, porque la abstracción geométrica como tradición supone también una cierta sacralidad en el ámbito de la imagen y la pintura (entendidas como ejercicio estético, como obra de arte, como historia cultural), una sacralidad expresiva, espiritual y racional, una sacralidad lógica: contrapunto de dos instancias de sacralidad, en las que aparece una preeminencia de lo visual (la mirada, el sentido que se abre en el ver) sobre lo visible (la figura y la presencia), y con ello aparece también una postura crítica (ante la historia y ante la pintura) que nos dice que la obra de arte se hace una figura de la encarnación, no porque la represente o como representación, sino porque insta una exégesis (en este caso, cromática e histórica), un ejercicio de interpretación. Pero aún más, esta contraposición de modos de sacralidad se potencia en el marco de nuestra propia historia del arte, en el que esta tradición abstracto-geométrica ha centrado nuestra propia auto-representación estética.

Si la modernidad es el marco, el continente, y la colonia es su contenido, el “evento” que se produce en esta instalación se realiza más allá de lo visible, se realiza en el cruce de unos tiempos distantes y unas fórmulas contrapuestas, y en la inflexión que estos cruces producen en los contextos con los que se vinculan, por ejemplo, en relación a la historia de nuestra pintura, en relación a la idea de representación, en relación a la inquietud que produce en nuestra percepción, en relación a esa cierta dimensión sagrada que encarna. Tanto el mural como las pinturas, entonces, escapan a su propia figuración y a su determinación, debido a que se convierten en un lugar de *pro-ducción*, actúan urgiendo, reclamando, exhortando el quiebre de todo lo anticipado o lo anticipable. El *objeto visual* que es esta instalación adquiere una configuración teológica, en el sentido Benjaminiano del término, es decir, una *intensificación* –concentración- de sus propias fuerzas, gracias a lo que el sentido (entendido a la vez como sentimiento, sensación y significación) se produce como un movimiento, una tensión, un deseo de trascendencia (trascendental y crítico).

Creo que este juego de conexiones podría ser mucho mayor, porque, como dije al inicio creo que las conexiones más interesantes son esas ficticias e hipotéticas, esas puramente latentes o potenciales, que sólo aparecen en el ejercicio de una mirada exegética. Es justamente en este sentido que esta instalación visual es lo contrario a una figuración, en tanto que en ella lo que se manifiesta es justamente la figuración que no pudo ser, la que nunca ha estado presente, la que resta pendiente como potencia. Gracias a ello, las pinturas o el mural se iluminan y se revelan, a su vez, como contexto que hace posible aludir, dislocar y desarticular los modelos ya legitimados de comprensión. No se trata entonces de reconocer una imagen y señalar sus particularidades, sino de desentrañar el misterio de una huella sin significado visible, de un *objeto visual* cuyo significado se mantiene oculto. En otras palabras, la legibilidad y comprensión de obras como estas tiene que ver con la posibilidad de ir más allá del aspecto visible y familiar de las cosas, más allá del lugar y la época en los que se han originado, sin perder sin embargo de vista ese origen, para convertir cada elemento, en su contrapunto, en un *objeto visual* inagotable.

Sandra Pinar  
Enero 2012