

LA PERTURBACIÓN DE LO MISMO

Presentación del catálogo de la exposición “La Perturbación de lo Mismo” en el Museo de Arte Contemporáneo. 2001.

(Elizabeth Collingwood-Selby)

“La perturbación de lo mismo”, el título bajo el que se inscribe en el Museo de Arte Contemporáneo, la muestra de Catalina Donoso, Josefina Guilisasti y Rodrigo Vega, y que también rotula el catálogo de la muestra, podría, sostenerse además como rúbrica para esta presentación. La muestra, el catálogo y la presentación serían tres órdenes -tres lógicas- que derivan de lo mismo sin ser lo mismo. Esto quiere decir, por una parte que, a pesar de estar sujetos un mismo eje, el catálogo no es lo mismo que la muestra ni la presentación del catálogo lo mismo que el catálogo; quiere decir también, por otra parte, que si hay algo que “lo mismo” nombra, ese algo no es ni la muestra, ni el catálogo ni la presentación.

Esta observación podría parecer obvia y por ende, innecesaria. Quisiera, no obstante, comenzar por detenerme en ella.

I.

¿Lo obvio?

El catálogo, la muestra, la presentación.

Algo en la tarea de presentar este catálogo me resultó, desde el principio, tremendamente provocativo, gracioso, y perturbador. Ese algo tenía que ver con la naturaleza especular del título, con el modo en que “La perturbación de lo mismo” parecía atar de antemano los cabos sueltos entre la muestra y el catálogo y entre el catálogo y su presentación; como si, multiplicándose al infinito, lo mismo hubiese prescrito, antes de que acontecieran, la sujeción de estos tres órdenes a su órbita, obligándolos no obstante a sostenerse en su diferencia.

Si la obra es una presentación de si misma y el catálogo una presentación de la obra, esto que ahora me encuentro leyendo es, entonces, la presentación de una presentación de una presentación. Esta proliferación de presentaciones –que podría no tener fin- dice algo respecto de la obra -también por cierto, algo respecto del catálogo y de la presentación. Dice, al menos, que la obra no basta

para presentarse a sí misma. Tal imposibilidad, sin embargo, no señalaría un defecto de la obra, como si esta careciera de algo que pudo y debió tener, sino más bien exhibe algo que le es esencial, algo que es a la vez, su condición de posibilidad y su razón de ser.

Valga, a modo de ejemplo, reparar en lo siguiente: la presentación que el catálogo hace de la muestra es a posteriori. Lo que supuestamente vendría a presentar ya se ha presentado. La obra ya ha sido expuesta y, a pesar de ello, requeriría presentación.

Es cierto que la presentación de la obra por el catálogo y la presentación misma del catálogo responden hoy a una necesidad de circulación de la obra, lo que, en cierto sentido, pondría en evidencia la supresión de la distancia y desaparición de la diferencia entre obra y circulación. Pero también es cierto que el catálogo es, respecto, de la obra, mucho más que un mero mecanismo de circulación; su vínculo con ella está fundado en una paradoja: a saber, que, la obra no termina de presentarse en su propia exposición, es decir que, habiéndose presentado, no ha podido presentarse del todo. Entonces el catálogo cumpliría respecto de la obra algo así como una función ortopédica, pero se trata de una función en cuyo cumplimiento el catálogo pone de manifiesto que la obra es ella misma, ortopedia pura. En otras palabras, el catálogo no sería un mero complemento de la obra, sino un momento de su constitución, momento crucial que presenta el desfase de la obra consigo misma. Poniendo de manifiesto que el presente es demasiado escaso para la obra, el catálogo la anuncia como lo que está aun porvenir, como aquello que dando lugar a su propia posibilidad no es todavía posible, que presentándose no puede sin embargo hacerse presente, que habiendo llegado, no puede aun llegar.

He dicho ya que esta imposibilidad de presentarse a sí misma no sería un defecto de la obra, sino más bien un rasgo que le es esencial. Tal imposibilidad instala la cuestión de la presencia y de lo impresentable como núcleo problemático del arte contemporáneo, arte que, siguiendo a Lyotard, tendría acaso que llamarse posmoderno. Cito de “La Posmodernidad”: “Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma;

aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable.”

II.

¿Lo obvio?

Las artes visuales.

Lo obvio es lo que se encuentra o lo que se pone delante de los ojos; ese sólo hecho determinaría para el sentido común la superfluidad de cualquier discurso que pretendiera explicarlo, como si aquello que está a la vista, fuera, por alguna razón, inmediatamente comprensible, o como si, en lo puesto ante los ojos no hubiera nada que comprender. Así, cualquier discurso acerca de lo obvio, acerca de lo que se da a ver no pasaría de ser trivial, reiterativo, innecesario.

La multiplicación de los discursos acerca de lo que se encuentra o se pone ante los ojos en el arte podría pensarse entonces, como puro exceso, como ejercicio fútil a fuerza de ser necesariamente redundante. El discurso no sería mas que el iterativo afuera de lo visible.

¿Pero qué sería hoy en el campo de las artes visuales lo que se tiene ante los ojos? Teniendo en cuenta lo mencionado ya en relación con el problema de lo que no puede ser presentado en lo presentado, habría que partir por decir que estando ante los ojos, la obra es, al mismo tiempo lo que no se deja ver, lo que se sustrae a la mirada. La obra es entonces, la relación entre lo visible y aquello que en lo visible no puede ser visto. Lo visual aludiría precisamente a esta diferencia, pero también a esta indisoluble relación.

Esto no quiere decir, entonces, que lo visible –lo obvio- sea aquello acerca de lo cual resulta superfluo hablar, y lo visual aquello en torno a lo cual puede girar con propiedad el discurso. Mas bien habría que decir que lo obvio ha dejado de existir, que nada está ya, sin más, ante los ojos. Lo que se encuentra o se pone hoy ante los ojos, no sería simplemente lo visible de la obra, sino también con

perturbadora persistencia, los ojos mismos; ojos social, epocal y discursivamente producidos, ojos que son a la vez efecto y origen de la relación entre visibilidad y vusualidad. Lo visible no puede ya sustraerse ni alienarse de lo visual como su condición de posibilidad. La exposición de este problema es hoy uno de los cometidos fundamentales de las artes visuales cuya relación con el discurso y la teoría sería, por eso mismo, orgánica.

III. “Lo mismo” no es ni la muestra, ni el catálogo ni su presentación.

“La perturbación de lo mismo” nos obliga desde el comienzo a preguntarnos por ese “lo mismo” al que alude el título. Mucho habría en la muestra que señalaría insistentemente hacia ese nombre: objetos multiplicados con mínimas variaciones, pinturas que trabajan obsesivamente las alteraciones de un mismo tipo de modelo, modelos que en su persistencia histórica ofrecen su repetida materialidad a la pintura.

Las tapas y solapas del catálogo reproducen sin límite de marco el interior de la Galería de Marianne North en el Jardín Botánico de Kew en Londres, un interior que arquitectónicamente parece ser la multiplicación especular de una sola de sus partes y cuyas paredes están tapizadas, casi en su totalidad, por los cuadros botánicos de North. Refiriéndose a esta imagen y a su pertinencia respecto de la muestra, Gonzalo Arqueros observa en el catálogo: “Curiosamente y del modo más ejemplar, la imagen de la Picture Gallery de Marianne North, reproducida en las tapas de este libro, concentra nuestra atención en el ejercicio mismo de la pintura. La imagen muestra la pintura pero no en su inscripción de oficio académico sino en su más pura dimensión de trabajo, es decir, en la pertinaz y paciente insistencia, en la metódica porfía de quien, día a día, repite una misma tarea.”(P.7)

Objetos, cuadros, modelos, pinturas y un ejercicio repetido obsesivamente; todas estas, podríamos decir, son señas de lo mismo que la muestra expone y a la vez guarda como secreto. Pero ¿a cual de ellas habría que asignarle la propiedad

del apelativo “lo mismo”? ¿No introduce acaso la repetición un desplazamiento constante que nos impide identificar lo mismo con un objeto o un gesto determinados? Pareciera que para presentarse, lo mismo debe repetirse y sin embargo, tal repetición lo vuelve inmediatamente impresentable, inubicable.

Perturbados por lo mismo, se encuentran el museo, la muestra, el catálogo esta presentación y quienes la escuchan. Y es que lo mismo, en su exposición, perturba.

Pero el título tiene su espalda en la muestra y en el catálogo: es decir, tiene en ellos a la vez su reverso y su columna vertebral. Esa sería la condición de posibilidad y la relevancia de la obras y del catálogo aquí expuestos. La espalda del título es su conmoción: la muestra y su catálogo obligan a leer “La perturbación de lo mismo”, en un doble y complejo registro, pues no se trata aquí sólo de la perturbación que lo mismo provoca, sino también, mucho más agudamente, de lo mismo perturbado. La muestra es la perturbación de lo mismo; conjurándolo no puede sino transformarlo, poniendo así de manifiesto que justo ahí donde lo mismo parece presentarse, lo que se presenta es, en efecto, lo otro, que la repetición de lo mismo es su perturbación y esa perturbación, la única noticia de lo mismo que tenemos. En otras palabras, que lo mismo sólo puede presentarse perturbado.

IV. La pintura y su espectro.

El texto escrito por Gonzalo Arqueros para el catálogo responde sagazmente a lo que me parece sería su última y más íntima pretensión, esto es, presentar la muestra de Catalina Donoso, Josefina Guilisasti y Rodrigo Vega en lo que ésta guarda y al mismo tiempo expone como promesa. El texto presenta la muestra no como algo ya acontecido, sino como aquello que, exponiéndose, entra en relación no sólo con las condiciones de su producción e instalación, sino también medularmente, con aquello que en ella no puede terminar ni de fijarse ni de exponerse, precisamente porque lo que tendría que fijarse y exponerse es lo que aun no tiene lugar.

El texto explora y agudiza la tensión que opera en y desde estas obras, la tensión entre lo mismo y lo otro. La pintura es a la vez el hilo que los vincula y la repetición que los turba. Entre la pintura como retorno y el retorno como alteración se dejaría adivinar en el texto de Arqueros el porvenir que la muestra promete, la inevitable perturbación de lo mismo.

Pero cada obra de la muestra provoca en “lo mismo” que las emparenta una singular perturbación. Rescatando precisamente esa singularidad, el texto expone la imposibilidad de dar con lo mismo que las constituye. Dicha exposición, me parece, se dejaría leer en el texto bajo la figura del espectro en cuyo doblez se nombra tanto el espectro de la pintura como la pintura del espectro. Se trataría, por una parte de constatar que la pintura solo puede retornar hoy a la escena de las artes visuales como espectro de la pintura, es decir como el resto que sobrevive a su propia extinción. Pero junto con ello, lo que ha sobrevivido también como espectro a la muerte de la pintura es el modelo que alguna vez, en su sólida materialidad, se le ofreció.

En las obras de Catalina Donoso y Josefina Guilisasti, el retorno de la pintura como “lo mismo” exhibe el espectral referente de su nombre en la relación que la pintura guarda hoy con los modelos que académica o privadamente en otro tiempo se dio. Distinguir entre el modelo y la pintura resulta de pronto problemático pues en verdad el modelo se ofrece a la vista como pintura y la pintura, producto de un ejercicio sostenido, desaparece en cuanto pintura para ofrecerse perturbada como modelo. La diferencia entre pintura y modelo es neutralizada tanto por el ejercicio mismo de la pintura como por el ejercicio de la mirada. Ni el modelo ni la pintura pueden presentarse en sí mismos como sí mismos. El modelo sería una especie de resto que la pintura suelta, pero la pintura sería al mismo tiempo el resto que la solidez desaparecida de las cosas ha dejado dispuesto sobre un ordenado anaquel. No sería entonces únicamente el extraño modo de supervivencia del vínculo entre pintura y modelo lo que en estas obras se expondría, sino también la historia del ojo que habiéndolos sostenido en su diferencia, ha sido colonizado por sus semejanzas.

La obra de Rodrigo Vega, insiste, como las de Donoso y Giulisasti en la pintura como experiencia de pintar, como gesto repetido. Pero como observa Arqueros: “nada que pertenezca al ámbito institucional y manifiestamente académico o histórico hay en esas pequeñas pinturas. Nada que material y simbólicamente haga presente la historia del arte o la tradición de la pintura occidental.” (P.14, no en catálogo). La historia de la pintura desaparece en esta obra en el persistente ejercicio del pintar; pero a su vez la pintura misma desaparece también en la superficie obsesivamente lisa de los cuadros cuya regularidad es interrumpida tan sólo por pequeños objetos adheridos a la tela o por la abrupta aparición de una porción de tela intacta en un cuadro inconcluso; sólo tales interrupciones hablarían en verdad de la pintura, señalando que si la pintura es “lo mismo” que la obra expone, tal exposición se da únicamente ahí donde lo mismo ha sido interrumpido, es decir, ahí donde lo mismo ha sido perturbado.