

Imágenes robadas



Collages. Juan Santiago Uribe

La Virgen de Giotto en Medellín, la Inmaculada Concepción en las tiendas de souvenirs japonesas, Mao codeándose con Marilyn... Las imágenes van y vienen en la contemporaneidad, se apropian, se contaminan y se neutralizan, como se vio en algunas exposiciones de Colombia durante este año. Mapa de saqueos.

Sol Astrid Giraldo E.

La virgen puede aparecerse en cualquier lugar. En el fondo de una taza de chocolate, en las montañas de Piendamó o en la Cova de Iría. Pero, ¿por qué la Virgen de Giotto está llorando hoy sobre estos espaguetis al pesto con los que pretendo almorzar? Sí, las vírgenes, mártires y santos suelen ser aguafiestas y arrastrarse con sus fluidos, llagas y vísceras, incluso sobre las superficies más brillantes. Pero, bueno, estamos a años luz del *quattrocento*, a millas de Padua, hace rato que no voy a misa y estas imágenes ejemplares suelen ser neutralizadas y domesticadas con los bozales y las rejas de iglesias y museos. Esta misma “Virgen de Giotto en Medellín” está en cuarentena unos metros más allá, tras las puertas del Museo de Arte Moderno, en una obrita colorida, pero poco invasiva. ¿Cómo se filtró hasta los muros del sofisticado restaurante del MAM esta madona gigante para aguarme el vino tinto con sus lágrimas de pintura barata? No parece una de esas epifanías rimbombantes e intrusas, que nada respetan y se paran sobre cualquier cosa, como cuando en el siglo XVI en Guadalupe anidó en un manto burdo, para entronizarse desde entonces en el corazón de América. La pintura que ocupa dos metros de largo y tres de ancho de una pared de este restaurante, por el contrario, no es una etérea huella divina en olor de santidad, sino el resultado de un saqueo de imágenes bastante humano. Esta virgen de Giotto que visita nuestras montañas ensangrentadas ha llegado aquí gracias a una estrategia de nomadismo, hibridación, contaminación y espejismos contemporáneos.

Para reconstruir el suceso del hurto que ha dejado a esta *mater* dolorosa aquí, abandonada como un objeto volador no identificado en medio de mesas bien servidas y de comensales apacibles, tenemos que devolvemos al momento en que la artista Ethel Gilmour se introdujo en el museo del arte universal con sus tijeras afiladas. Este museo no es un lugar, ni siquiera se trata de la capilla Scrovegni en Padua, donde las obras del maestro italiano se cuidan con férreos mecanismos de seguridad, como todo patrimonio universal. Estamos hablando, en cambio, de ese infinito museo imaginario, repleto de lugares comunes visuales donde navegamos al borde de la náusea los atiborrados sujetos contemporáneos. Un universo donde las imágenes reproducidas por los medios masivos del cine, la fotografía, el video, la prensa, la televisión, el internet se interconectan

por los más oblicuos caminos. Allí, se han perdido las categorías, las jerarquías, los derechos de autor, las singularidades, las originalidades. Se trata más bien de aquella cadena metastásica de la que habla Baudrillard, donde las imágenes se suceden una tras otra, sin que la secuencia ni la responsabilidad las detengan. Sí, es un mundo bastante irresponsable, diaspórico, sin límites, que se alimenta las más de las veces de sí mismo, en un territorio paralelo e independiente de la realidad. Gilmour cortó su flor en este terreno fértil y la implantó en un jardín exógeno como nuestros tumultuosos tiempos profanos.

Al hacerlo, la artista no cometió ningún atentado contra ninguna autoría, porque su procedimiento hace parte de una de las prácticas más habituales del arte contemporáneo. Éste, ahora se hace de los materiales del mismo arte. Es un caníbal, a veces despiadado pero otras, llena de humor y procacidad. Come arte y defeca arte en los predios de aquel museo imaginario. A ese lugar de todas las epifanías y todas las ficciones, los artistas contemporáneos se acercan a echar miraditas rápidas, algunas veces superficiales, pero en los mejores casos precisas. Lo abordan con sus garras depredadoras a la luz del día, pues no necesitan sombras clandestinas ni justificaciones. Saquean ante los ojos de todo el mundo y hacen alarde de ello. Y es esa actitud socarrona, libertaria, audaz frente a la montaña de detritos culturales e históricos, lo que los hace absolutamente contemporáneos frente a sus antecesores modernistas.

Para estos últimos, el arte había muerto y por lo tanto sólo valía la pena acabar de matarlo. Las vanguardias aspiraron a regresar a un punto cero cultural e histórico que les permitiera la libertad de ver con unos ojos nuevos el mundo. Esta aspiración se rastrea en la mayoría de sus manifiestos. “Hemos llegado a la última cima de los siglos. ¿Por qué mirar hacia atrás? El tiempo y el espacio murieron ayer, vivimos ya en lo absoluto”, proclamaba orgullosamente el movimiento futurista; el mismo que afirmaba sin remordimientos que “un bólido que ruge es más hermoso que la Victoria de Samotracia”. El movimiento Dadá, por su parte, quería hacer tabula rasa de toda la tradición, acabar con cualquier tipo de imagen o concepto heredado, abolir las conquistas culturales y regresar a un utópico punto cero, desde el cual todo parecía posible.

Los artistas contemporáneos, por el contrario, se volcaron hacia los museos, que hasta entonces habían sido considerados por los modernistas como cementerios, para encontrar en ellos múltiples opciones artísticas vivas. Desde los años setenta, los artistas se han sumergido en este arsenal de iconos consagrados, pero para ponerlos arbitrariamente a su servicio. Se trata de la estrategia conocida como apropiacionismo, que para Arthur Danto fue la mayor contribución de esta década. A pesar de su aparente similitud, el apropiacionismo está muy lejos de las citas textuales, de las imitaciones de escuela o de los *revivals* a los que el arte ha acudido desde tiempos inmemoriales. Los miniaturistas románicos repitiendo a pie juntillas los cánones consagrados, los renacentistas bebiendo de las fuentes greco-romanas, los imagineros americanos reproduciendo los modelos europeos, los neoclasicistas franceses embarcándose en el camino seguro de la imitación de los antiguos. Porque no hay nada de esta obediencia a la autoridad, de respeto a las jerarquías, de nostalgia, de reduplicación estilística, de cita filológica, en este motor inédito y voraz que mueve al artista contemporáneo.

A este lo guía más bien un espíritu iconoclasta, libertario, indiferente. Toma y desecha. Descontextualiza y crea nuevos universos semánticos. Corta y pega. Su lenguaje es el de la edición, el montaje, el choque. No acepta, interroga. Va armado de un bisturí. No quiere imágenes totales ni declaratorias. Prefiere los fragmentos y las palabras sueltas. Hurga en los pliegues, reinterroga las verdades iconológicas. Lacera, sacude, vuelca. No quiere superficies brillantes sino trozos contaminados y contaminantes. Fusiona. Busca diálogos. Pone a hablar entre sí a las imágenes que aguardaban en compartimentos estancos. Mapplethorpe hace cortocircuitos en sus fotografías, al juntar los cables de un Apolo griego con el cuerpo fibroso de un prostituto del Soho. Cindy Sherman toma la forma de una madona de Rafael, sólo que descuartizada y desarmable. Carlos Uribe pone a volar sobre los decimonónicos y plácidos horizontes de Cano las avionetas de la era del narcotráfico. José Alejandro Restrepo colisiona una cabeza cortada de la Violencia con la del San Juan del barroco neogranadino. La historia del arte se muerde la cola como una serpiente y descubre que los principios tienen que ver con los fines, y que los caminos entre las imágenes son tan inagotables como incontrolables.

Así, las imágenes embalsamadas por los incienso, las loas y las instituciones del arte y de cualquier otro tipo, se quitan sus corsés y de nuevo vuelven a hablar. No se trata de estrategias historicistas, como las de Darío Ortiz, quien pretende narrar el mundo actual en términos de Ingres, Delacroix o David. La mirada apropiacionista no tiene aquella ingenua nostalgia. Es perversa. Le gustan las viscosidades de las imágenes, sus puntos oscuros e indomables, y es allí adonde dirige sus punzones. Chuza, entierra, y hace que la sangre estancada vuelva a fluir. Con violencia a veces; otras con humor, lo cual puede ser todavía más violento. Las imágenes son siempre inmanejables. A pesar de los esfuerzos de categorizaciones e interpretaciones, siempre pervivirá su punto ciego. Por eso es que los museos se muestran tan absolutamente fascinantes a los ojos contemporáneos. Ya no hay que hacer el largo camino de Compostela o del señor de Buga para exponerse a los beneficios de su aura sagrada. Como lo dejó muy claro Walter Benjamin, la sociedad industrial y mecánica ha logrado hacer a las imágenes todavía más omnipresentes. La Mona Lisa está en todos los supermercados, la Marilyn también. Y el botín iconográfico en todas partes.

En este mural de Gilmour, el cual estaba exhibido al momento de su muerte el año pasado, se llevaron a cabo varias operaciones predatorias y contaminantes. Primero, está el acto irreverente de su sustracción. Al elegir la artista esta imagen, la arrancó de Padua: su contexto geográfico; de su tiempo: las postrimerías medievales; de su función: una imagen inscrita en un culto religioso; de su formato y su técnica original: un fresco pre-renacentista. Muy contemporánea y arbitrariamente editó la figura, tomó de ella sólo lo que le interesaba, la extrajo y la implantó en otro contexto: la montañosa y desangrada Medellín de la década del dos mil. La pintó como un óleo pequeño, que quedó guardado con su comentario amargo en las entrañas del museo. Pero la cosa no terminó allí. Ocho años después, Libardo Ruiz, un realizador de carteles publicitarios, la reprodujo en grandes dimensiones sobre una pared. Así, esta pintura que en sus inicios había sido un fresco y luego había pasado al óleo, vuelve a convertirse en un mural, sólo que ahora realizado en aerógrafo y en un contexto totalmente ajeno: un apacible restaurante de una ciudad latinoamericana que no lo es tanto.



La virgen de Giotto en Medellín. Mural, Ethel Gilmour

Allí, la aureolada Virgen de Giotto, en esta especie de teléfono roto visual, de espejo oblicuo y empañado, vuelve a su monumentalidad. Se erige sobre unas montañas donde explotan bombas, sobre unas casitas y torres de iglesias pintadas con trazos infantiles, y sobre unos cuerpos esquemáticos e ingenuos, que vociferan y levantan las manos al cielo hasta que uno de ellos cae de bruces sobre el cemento gris. La Virgen, cuya aureola gigante parece ser el sol que ya no alumbrará este poblado apocalíptico, no puede hacer nada distinto a repetir su desgarrado gesto centenario. Su hijo sacrificado ya no es Jesús, sino todos aquellos que mueren en serie bajo su impotente manto negro que ya no puede cubrir a sus fieles. El contraste entre ese cuerpo clásico, volumétrico y definido en la parte superior, y las figuras *naif* (montañas, casas, muñequitos) de la parte inferior, marca dos registros. En el primero está el cielo, lo espiritual, la religión, la historia, la cultura, el gran arte de grandes maneras. En el segundo, en el inferior, está el infierno en la tierra, lo prosaico, lo político, lo contaminado, lo caído, lo inestable, lo popular. Entre estos dos universos se da un choque eléctrico que le confiere toda su contemporaneidad a esta imagen. Se trata del encuentro fortuito entre dos reali-

dades diversas, como la máquina de coser y el paraguas en la mesa de disección que fascinaba a Lautréamont. Y cuando dos astros colisionan, cuando los abismos históricos se cruzan, cuando las representaciones clásicas y populares se imbrican, cuando la religión y la política se encuentran, cuando el arte europeo y el latinoamericano se chocan, entonces saltan chispas.

Sin embargo, la extrañeza no es tanta entre esta virgen celestial, clásica y europea arriba, y esos cuerpos populares, violentados, latinoamericanos y contemporáneos abajo. Es decir, contamos con una mesa de disección común donde pueden desplegarse unos y otros, a pesar de pertenecer a mundos tan diversos. Todavía son posibles allí las conexiones. Esta virgen tiene una constelación semántica de la que se puede agarrar el espectador. Aunque una obra de Giotto cae en paracaídas, descontextualizada, sobre nuestra realidad política e histórica, de todas maneras la virgen, como figura religiosa, es un referente que produce ciertos significados cercanos y legibles. Y así lo lee el espectador. De esta manera, la imagen de La Dolorosa ha sido actualizada y resignificada aquí por un proceso contemporáneo de saqueo e implante que logra que las lágrimas petrificadas de la mohosa Virgen de Giotto vuelvan a saber a sal entre nosotros.

Virgen nipona

Sucede otra cosa cuando la virgen aterriza entre chucherías manga del Japón. Entonces pareciera que los cables de la asociación se han roto irremediablemente y que la apropiación toma otras características. El joven artista Juan Santiago Uribe expuso recientemente en la Galería Móvil (un proyecto alternativo de exhibición de arte contemporáneo liderado por Bibiana Palacio y Camila Botero) una serie de *collages* fotográficos con el tema del Japón. Max Ernst ha definido esta técnica como “el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”. Tal vez no podía haber una técnica más apropiada que ésta para registrar las impresiones que el encuentro con Japón le provocó. El resultado es

rejilla alguna. Al contrario, deja abierto el obturador de su cámara para cazar especímenes de tribus urbanas como las Hymegyarú y la múltiple variedad de administrículos y chucherías con los que se identifican.

En esta obra, el artista parece comprender al Japón como un paradigma de la contemporaneidad, por su pasión por el simulacro, la mascarada, la fragmentación, la contaminación, la repetición industrial, la hibridación y la reproducción metastásica e irresponsable de imágenes. Tanto que resulta impenetrable. Tal vez por eso, Uribe no intenta ni siquiera su decodificación. Al contrario, deja intactas las imágenes, que en este caso no pertenecen a la alta cultura, como la Virgen de Giotto, sino a la más prosaica cultura popular, en

culturas que parecen negarse la una a la otra. La brecha entre japoneses y occidentales es insondable, aunque fascinante. Para la muestra, el botón de los impresionistas del siglo XIX imitando al Japón a su modo, mientras los japoneses se volvían locos por el impresionismo. Uribe da cuenta, precisamente, de estas mutuas atracciones desde las orillas opuestas, con sus *collages* de geishas falsas sobre cuadros impresionistas.

En la voracidad actual de los japoneses, que Uribe registra desde su propia voracidad, hay lugar para atrapar Mikeys, Monets, Renoirs. Pero también figuras de la madre del dios cristiano, que se mezclan en los ventorrillos con toda clase de baratijas niponas. Y para los japoneses no hay una que valga más que la otra. Es la indiferenciación suma de la contemporaneidad de la que hablaba Baudrillard, donde los signos sucumben bajo la pérdida de su significación. No se trata entonces de una actualización, de una relectura de una imagen tradicional, del descubrimiento de una veta inédita, de una repotenciación de su simbolismo, como sucedía con la Virgen de Giotto en Medellín. Lo que hay aquí es una neutralización de la cadena de asociaciones en los términos occidentales. Es la total promiscuidad semántica y el punto cero del significado.

Mao en el supermercado iconográfico

Este procedimiento es de alguna manera comparable al que efectuó en su momento Andy Warhol, cuando hurtó dioses soviéticos para alimentar sus propios altares profanos. Este año precisamente se pudieron ver en Bogotá, en el Museo del Banco de la República, algunos de sus dorados Maos y Lenins, al lado de sus emblemáticas Marilyns, sopas y vacas fosforescentes. El saqueo del panteón socialista es tan violento aquí, como el que sufre María en las tiendas de souvenirs japonesas. Y hay que diferenciarlo de la estrategia que utilizaron en los años ochenta los artistas rusos Komar y Melamid, quienes, exiliados en Estados Unidos, satirizaron sistemáticamente la iconografía del realismo socialista. En estos artistas la estrategia sí fue la de explotar vetas desconocidas de una iconografía y deconstruir códigos petrificados.

Warhol, en cambio, saquea estas imágenes desde otra perspectiva. Si Komar y Melamid lo hacían desde adentro, con ironía y con el deseo de vengarse de un régimen político del que ha-

bían sido víctimas, Warhol lo hace desde afuera y desde la más absoluta indiferencia contemporánea. Al no ser creyente no profana, pero tal vez sólo por eso puede llegar más lejos que nadie en sus desestabilizaciones. Las divinidades del comunismo, aureoladas y frontales cual pantocrátor bizantinos, son sacadas del reino semántico donde pueden reinar. Entonces se trasplantan como especímenes exóticos al mercado de valores capitalistas de las galerías y museos de Nueva York. Mudadas, cojas, rotas, estas flores extrañas son reinsertadas en los jardines occidentales y sus nuevos campos semánticos. Nada de cuerpos ejemplares socialistas, ahora estamos simplemente ante íconos manipulados. Este no es el Mao de la revolución china, sino el adoptado por la intelectualidad *cool* neoyorkina, por los medios de comunicación frenéticos que cogen los signos, los vacían y los ponen a circular de nuevo como cáscaras sin frutas adentro. De Mao y Lenin sólo queda la corteza, sus voces ya no arengan, sus dedos ya no señalan, sus colmillos tampoco asustan. Sus rostros simplemente sonrían en el supermercado iconográfico que desconoce sus jerarquías y sentidos originales. Simplemente sirven para un usufructo particular, en el cual sólo se les exige ser glamorosos, poderosos y confortablemente torpes, como el resto del santoral profano de Warhol. Mao y Lenin han sido neutralizados y Warhol logra venderlos por un puñado de dólares capitalistas a compradores que los exhiben en sus apartamentos de la Quinta Avenida. Es que en la contemporaneidad, la irresponsabilidad de las imágenes todo lo puede.

Imágenes robadas, iconografías desacralizadas, dioses cojos. En todo caso fascinantes, en su obsesión por abrir gavetas de la memoria cultural o simplemente por fracturarlas. ¿Qué sale a la luz y qué queda sepultado por las propias sombras de estas formas robadas? El horizonte que abre la apropiación es tan inconmensurable e inagotable como el de las imágenes y el lento trabajo sobre ellas que ha abierto el arte contemporáneo en una de sus estrategias más vitales. ■

Sol Astrid Giraldo E. (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional de Bogotá. Ha sido editora cultural de *El Espectador* y periodista de *Semana* y *El Tiempo*. Para el Encuentro Medellín 07 hizo contenidos editoriales y participó en el programa radial *El Citófono*.



Collages. Juan Santiago Uribe

esta serie desacralizadora, donde no nos quiere explicar nada, pero sí mostrarnos todo en un golpe de ojo.

El Japón que nos presenta Uribe es “su” Japón. El artista no se comportó aquí como un riguroso antropólogo o sociólogo preocupado por traducir los códigos de una cultura a otra. No es un documentalista en búsqueda de una imagen objetiva y comprobable. Uribe se instala aquí más bien como un *paparazzo*, como un anárquico caníbal visual. Por ello no utiliza filtros racionales o estéticos para digerir ese mundo bizarro que lo atropella. Se convierte, más bien, en un recolector ávido que echa de todo a su canasta iconófila, que parece decirnos que Japón es un país para comerse con los ojos. Por ello, en sus merodeos por el parque Harajuku no utiliza

su manera de desplegarse. Y a su vez se siente libre para intentar él mismo nuevas e inesperadas conexiones en sus *collages*. Así, los espectadores vemos unas formas inéditas que danzan extrañas coreografías sobre edificios, calles y esquinas de un mundo fragmentado, denso y visual, para el cual no tenemos más llave que el placer de chorcarnos con su total alteridad.

Pero los japoneses, además de sus formas electrizantes, también roban algunas occidentales y las insertan en su propia mitología urbana. Y cuando lo hacen, usan estas imágenes de un modo inédito. En este caso, estamos ante una nueva situación: no hay mesa de disección alguna para el encuentro entre la máquina y el paraguas. Es decir, no hay un soporte común sobre el que pueda efectuarse este diálogo de símbolos de dos