Pinturas felices

Lo pintoresco ha extendido sus tentáculos, no podía ser de otra forma en un mundo globalmente pintoresquista. De ser una conjunción sorpresiva de objetos que nos asaltaba para ser contemplada o representada verbalmente, lo *pittorico* hoy en día es el fluir mismo del imaginario mediático, sin foco definido, un fluir que se nos presenta virtualmente hinchado y goteante, casi húmedo. En un pasado no tan lejano, un artista como Miguel Díaz Vargas (Bogotá 1886-1956) produjo obras pintorescas y costumbristas simultáneamente, algo parecido a lo que ocurre con populares "sagas" cinematográficas y televisivas tipo *Rápido y furioso*. En *Gitanas del Sacro Monte*, por ejemplo, Díaz Vargas no tuvo ningún escrúpulo en ubicar en una misma pintura cuatro mujeres y un hombre de la misma etnia, aunque de tipos y edades diferentes, ataviadas con telas de flores, pepas, rayas y cuadros, adornos florales en el cabello, una tela rayada de fondo y hasta un cuenco metálico. Contrariamente a los objetivos puristas del Alto Modernismo, esta obra incluye todos los colores primarios y secundarios y su registro lumínico va del negro profundo al blanco puro, sin mencionar que una de las gitanas mira al espectador.

Miguel Díaz Vargas. *Gitanas del Sacro Monte*. 1930

Un costumbrismo análogo al otrora popular *hispanismo colombiano* de la Generación del Centenario rige actualmente las redes sociales, las fotos selfi y la cultura mediática en general. Una vez agotado el Alto Modernismo debido a que ya no se podía reducir lo irreductible, el mundo todo, la cultura emergida de la Globalización y el Neoliberalismo se ha convertido en lo opuesto: todo debe ser

mostrado, exagerado, rediseñado, regurgitado. Ya no es posible recargar más, visualmente, lo recargado. De hecho, muchos softwares o películas de alto consumo se titulan así: "Recargado".
En las pinturas de *Los días de la marmota*, Gustavo Niño se ocupa del flujo mediático como flujo pintoresquista, sin ninguna imagen masiva reconocible. Niño comienza el proceso -aunque no siempre- desde fotos de su Instagram, con imágenes de todo tipo, unas llamativas para él, otras anodinas o no llamativas para nadie. En el computador compone collages con estas imágenes para entender y luego atrapar en pinturas el ritmo y textura "mediatizada" de las composiciones editadas. Esta manera de *medir* el pulso del flujo mediático es interesante, pues Niño está representando algo que no podría representarse con una imagen reconocible como tal, con una selfi cualquiera o la foto promocional de *Casa de papel* temporada *n*. Es un tipo de abstracción novedoso que llega a ser la meta-representación del costumbrismo actual que, como todo costumbrismo, es acrítico, recibe todo y lo encuadra de manera que sea testimonial, con la intención naif de ser original y ser atrapa bobos. El Alto Modernismo fue una postura intelectual, critica y ética. Lo paradójico es que algunos artistas "serios" de hoy en día -estoy pensando en obras recientes de Damien Hirst o Sue Williams- están trabajando con la idea de que existe cierta textura globalizada, más sentida que sensorial, y para atraparla en sus pinturas deben dejar de ser críticos (y a veces éticos) y así poder bucear en la maraña repetitiva de las transmisiones masivas y llegar a producir exactamente lo contrario a lo que produjo el Alto Modernismo. Se llega así a un olvido absoluto del Yo y a que el inconsciente personal se contamine mediáticamente del inconsciente colectivo costumbrista. No sabemos las consecuencias de estos procederes, si producirán lecturas críticas de las obras o si se unirán al flujo mediático mismo sin lograr diferenciarse. Al parecer el hecho mismo de la sofisticación del mecanismo metacostumbrista y de los productos parecen ir en la primera vía.

Jean Dubuffet. *Site inhabited by objects*. 1965

No es solo una coincidencia visual que algunas pinturas de *Los días de la marmota* se parezcan a las de Jean Dubuffet de su última etapa (1963-85). El *brutalismo* de Dubuffet (1945-62) intentaba denunciar que la Alta Modernidad y sus ínfulas civilizatorias realmente podían llegar a producir una barbarie programática, tal y como quedó demostrado con las dos guerras mundiales. Ese brutalismo dio paso a pinturas menos informalistas en las que las figuras se entretejen y llegan a producir un efecto *all over*, para utilizar el lenguaje teórico de la época. Sin embargo, desde nuestro presente, más que una conciencia extrema, modernista, del plano o la textura del trágico inconsciente colectivo de la segunda posguerra, estas pinturas de Dubuffet son marañas donde figura y fondo son indistinguibles. Una red de redes, diríamos hoy, donde los humanoides son absorbidos por su regurgitada Mediásfera virtual. Lo que para Dubuffet fue un punto de llegada y premonitorio sobre la globalización acrítica, ya es un punto de partida formal e indiscutible para Gustavo Niño. Lo curioso de esta comparación es que ninguno de los dos artistas se sale del marco para mostrar lo desbocado de la situación y la imposibilidad de la meta. Las marañas de Dubuffet y las de Niño terminan siendo imágenes, pero la inflación de la imagen dentro del flujo mediático actual es tal, que son imágenes sin valor icónico, imágenes funcionales en un sistema *imaginístico* que se infla por milisegundo cada vez que un humano sube imágenes a la nube. La creencia romántica de que los artistas *crean mundos* o *descubren espacios*, literalmente se desfonda cuando el circulante de imágenes e información es tan alto que es más nominal que efectivo y el único espacio físico disponible es el espacio donde se da la Globalización.

Estampilla de la República de Weimar (1918-1933)

Como en las estampillas de la República de Weimar, las pinturas de Niño están contramarcadas con un momentáneo valor, millones de veces más alto que el que se encuentra debajo y con la posibilidad de ser contramarcadas nuevamente para otra muestra de sus pinturas. La contramarca de estas estampillas y pinturas, el repintado, también abole la dirección de la imagen y su sentido metafórico, y las convierten en un valor monetario/estético válido solo por unos días. Contrario a todo lo que pensó Walter Benjamin, tanto en las estampillas o billetes contramarcados como en las pinturas de

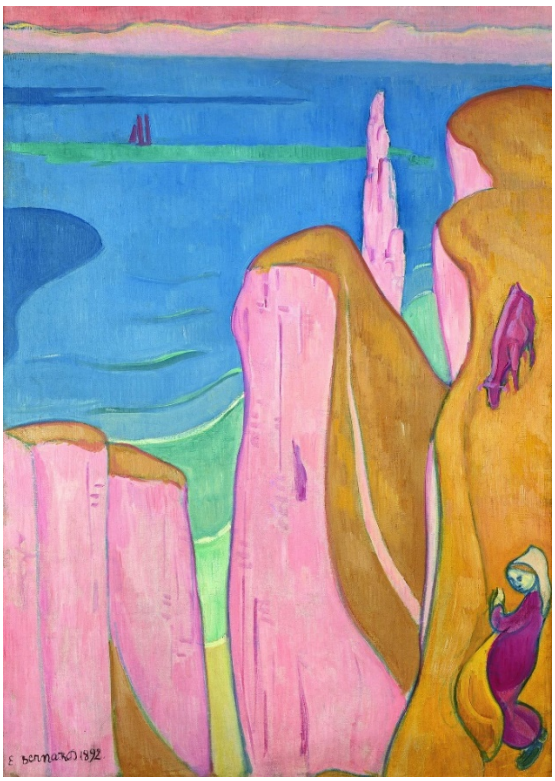
Los días de la marmota, el valor de la contramarca es simultáneamente su valor aurático, porque lo que hemos aprendido desde los días en que falleció Dubuffet es que no hay más valor estético que el pequeño vértigo de circular entre el flujo mediático, a veces entre imágenes o a veces en los intersticios entre ellas o sus pies de página, siempre buscando el límite inflacionario del día y el micro vértigo producido por la pérdida de poder adquisitivo de la contemplación gratuita y desinteresada. Ya en su *gramatología*, Jacques Derrida nos advertía sobre una inflación análoga, la del lenguaje. Se necesitó una inflación inmanejable del lenguaje para que apareciera la escritura:

> […] la misma devaluación de la palabra "lenguaje", todo aquello que, por el crédito que se le concede, denuncia la cobardía del vocabulario, la tentación de seducir sin esfuerzo, el pasivo abandono a la moda, la conciencia de vanguardia, vale decir la ignorancia. Esta inflación del signo lenguaje es la inflación del signo mismo, la inflación absoluta, la inflación como tal. No obstante, por medio de una cara o una sombra de sí misma funciona aún como signo; esta crisis también es un síntoma. Indica, como a pesar suyo, que una época histórico-subjetiva *debe* determinar finalmente como lenguaje la totalidad de su horizonte problemático.[1]

Gustavo Niño. *Baby Steps*. 2020

[1] Derrida, Jacques. *De la gramatología* (1967). México: Siglo XXI. 1986. Pág. 11.

Es posible que, para poder representar el flujo mediático globalizado, llegar a su escritura, haya que conservar residuos de imágenes estáticas, residuos de micro vértigos de cuadros, selfis, series televisivas, infografías y memes. En la época de la *gramatología*, que ciertamente ya era una época global, se creía que había cierta infinitud en el accionar de las masas, que un socialismo universal llegaría a darse. Con la imposición mundial del Neoliberalismo desde 1980 a través del Consenso de Washington, esa puerta al utopismo se cerró y solo nos quedó, en vez de escritura, una borrosa imagen de un melancólico *Mundo Global*, ensimismado sobre el consumo conspicuo y la hiperestetización. La utopía sesentera, basada parcialmente en una malentendida deconstrucción derridiana, pretendía romper todos los marcos para llegar a una sociedad *desenmarcada*. Pero la humanidad simplemente migró de los marcos de la propaganda comunista y capitalista a otro marco: el marco de la Globalización, un flujo mediático igualmente colonialista. Las pinturas de Niño operan en este nuevo tipo de deconstrucción postderridiana, reflejado en sobrados mediáticos e históricos y en su caso reflejado en las marañas dubuffetianas -que no son su único recurso. Mientras se devela totalmente el look y efectismo de la imagen total, globalizada (que más que imagen es un funcionamiento literal y metafórico simultáneamente), Niño recurre a fragmentos orgánicos, algo expresionistas, sin dejar de lado el gusto personal durante su ejecución para saber cuándo detener la reescritura. Lo que sí es seguro es que en estos tiempos en que hay una inflación inmanejable del flujo mediático, la recurrencia a la organicidad, al repinte, a la textura *all over* repasada y remarcada, todos estos recursos son indicadores de la necesidad de algunos artistas actuales de reducir el impacto del flujo mediático para entenderlo estéticamente. Las pinturas de *Los días de la marmota* son la escritura que debe determinar, dentro del hipermarco que es *la imagen del flujo*, la totalidad de un horizonte problemático.



Émile Bernard. *Los acantilados de Yport*.1892

Tapabocas cloisonista. 2020

El poeta Rilke se quejaba de que el pintor Émile Bernard publicaba teoría del arte, de que era "un pintor que escribía, un pintor por tanto que no era tal".[2] En el ambiente decadentista de la Francia de la segunda mitad del siglo XIX esta bipolaridad era malsana, pues el impulso simbolista se entendía como destino irrevocable y al pintor un traductor sinestésico del universo sagrado de lo impalpable. En el ambiente decadentista actual, Gustavo Niño no escribe teoría, pero sí es alguien que reescribe repintando con sobrados mediáticos e historicistas. En nuestro alfabeto, las letras son abiertas o cerradas, y tal vez Bernard logró su *Cloisonismo* simbolista pensando en palabras e imágenes, abiertas y cerradas, mientras pintaba. El recurso de encerrar los colores con líneas oscuras inventado por Bernard ayudó a percibir la superficie pictórica como un plano unificado, como un *cuadro* en sí misma y a que el efecto *all over* fuera posible décadas después. El silogismo (forzado pero lógico, como todo silogismo) al que recurrieron los artistas Conceptuales (1965-75) se originó en el efecto *all over*: si toda superficie puede percibirse como un cuadro, entonces todos los cuadros son iguales en el sentido de que son superficies. Así, en las pinturas de *Los días de la marmota*, todas las pinturas son iguales en cuanto a que son superficies pintadas. Logra entonces Niño alejarse de la sombra simbolista (Bernard) y traumática (Dubuffet) para proponer un Cloisonismo volumétrico que le deja enormes placeres, tiempos y nuevos espacios aparecidos en la marcha para pincelar, remarcar y repincelar repetitivamente las superficies. Estas últimas tienen su justificación artística *a priori* porque se saben cuadros, se pintan como cuadros y terminan siendo cuadros (conceptualmente iguales), pero dependientes de todas las acciones *re* con cara de pintura que comienzan a vivir orgánicamente *a posteriori*. Pero así son todas las pinturas de toda la vida, de todas las culturas, dependen de un antes y un después, aunque todas sean iguales como superficie y por haber llegado a ser cuadros (aunque algunas son murales o relieves pero *son cuadros en cuanto a cuadros*, para utilizar el lenguaje conceptualista). En este contexto conceptual la calidad no importa, pero no hay que confundirse: las pinturas de *Los días de la marmota* serían solo simbólicas si partieran únicamente de un sintetismo intelectualizado como fue el Conceptualismo. Niño no es un artista postconceptual (para llegar por fin al lenguaje teórico actual),[3] sino más bien un artista repetitivo y animista en su repetición. Como en la película *El día de la marmota,*[4] Niño comienza sus pinturas sacando ventaja de que todas las pinturas son iguales a priori, pero impredecibles a posteriori, reformuladas superficialmente (no conceptual o alegóricamente) durante su ejecución. Como le sucede a Phil en la película, en *Los días de la marmota* conocemos lo dado: el carácter superficial de las pinturas; pero nunca conoceremos su anterior transcurrir pictórico por estar repintadas varias veces ni el efecto en la persona del pintor o en su transcurrir como artista. Como sucedía con el Arte *pop*, estas pinturas no reclaman ser entendidas más allá de cómo se entienden los acertijos "meméticos" de las cadenas de WhatsApp: encuentra la estrella de mar entre los cangrejos y con eso habrás justificado tu vida, vivida dentro del costumbrismo mediático y serás feliz, o al menos te entretendrás por un milisegundo con un tipo de pintoresquismo muy especial.

Fernando Uhía. MFA.

Universidad de los Andes, Bogotá
Febrero de 2021

[2] Citado por Muñoz Méndez, María Helena. "La lectura simbolista de la obra de Cézanne: la paradoja del modelo". Aisthesis, núm. 60, diciembre, 2016, pág. 71. Santiago: Pontificia Universidad Católica.
[3] Osborne, Peter. *The Postconceptual Condition*. Londres y Brooklin: Verso, 2018.
[4] Estados Unidos: Columbia Pictures, 1993. Dirigida por Harold Ramis.