

Catálogo de la exposición *Trenzar, ensamblar, coser y teñir* de Pedro Ortuño. Fundación Pedro Cano. Murcia / Catálogo de la exposición *Arqueologías del presente: Estereras* de Pedro Ortuño. Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga. Maringa Estudio. Sevilla.



### **Poética de las simples estereras**

*Alguna clase de presión debe existir; el artista existe porque el mundo no es perfecto. El arte sería inútil si el mundo fuera perfecto, como el hombre no buscaría la armonía si simplemente viviese en ella. El arte nace de un mundo mal hecho.*

Andrei Tarkovski

Hay modos particularmente útiles, por reveladores, de comenzar un texto sobre arte, y yo lo haré aquí permitiéndome una remisión a un buen ejemplo de ello. Hal Foster iniciaba su libro *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (1996) narrando una anécdota que le servía, al tiempo, como justificación del título y, sobre todo, como una confesión pública de los límites de la recepción especializada:

*No hace mucho tiempo, me encontraba yo con un amigo junto a una obra de arte compuesta por cuatro vigas de madera dispuestas en un largo rectángulo, con un espejo colocado detrás de cada esquina de modo que reflejara los otros. Mi amigo, un artista conceptual, y yo conversábamos sobre la base minimalista de aquella obra: su recepción por los críticos de entonces, su elaboración por los artistas más tarde, su importancia para los practicantes hoy en día, todos ellos temas de los que este libro también se ocupa. Enfrascados en nuestra charla, perdimos de vista a la hija de mi amigo mientras jugaba entre las vigas. Pero entonces, avisados por su madre, levantamos la vista y vimos a la niña atravesar el espejo. En el interior del salón de espejos, la mise-en-abîme de vigas, cada vez se alejaba más de nosotros, entró en la lejanía y también en el pasado. Sin embargo, de pronto allí estaba ella justo detrás de nosotros: todo lo que había hecho había sido saltar por entre las vigas en la habitación. Y allí estábamos nosotros, un crítico y un artista informados sobre arte contemporáneo, aleccionados por una niña de seis años, incapaces de encajar nuestra teoría con su práctica. Pues su juego con la obra no sólo llamaba la atención sobre temas específicos del minimalismo –las tensiones entre los espacios que sentimos, las imágenes que vemos y las formas que conocemos–, sino también sobre algunos deslizamientos generales que se han producido en el arte durante las últimas tres décadas, como son las nuevas intervenciones sobre el espacio, las diferentes construcciones de la visión y las definiciones ampliadas del arte. Su acción tenía asimismo una dimensión alegórica, pues describió una figura paradójica en el espacio, una recesión que es también un retorno, lo cual me hizo evocar la figura paradójica en el tiempo descrita por la vanguardia. Pues incluso cuando vuelve al pasado, la vanguardia también retorna del futuro, reubicado por el arte innovador en el presente. Esta extraña temporalidad, perdida en las historias del arte del siglo XX, es uno de los temas principales de este libro.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Foster, H.: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal. Madrid, 2001, p. VII.

El autor nos cuenta cómo llega a hacerse eco del plano puramente fenomenológico de la presencia de la obra, en este caso una pieza de Robert Morris, como vía de acceso a su interpretación. La niña había establecido con ella una relación de *juego*, comprendiendo éste, por ejemplo, en su condición eminentemente espacial, mientras que su amigo y él mismo se habían mantenido *fuera*, en la distancia de juicio estético que la tradición moderna establece respecto al *objeto* artístico. Sin duda, bajo la aparente espontaneidad de la anécdota, Foster da muestras aquí de su inteligencia argumentativa para no explicitar el proceso por el que la acción de la niña lo había transformado de espectador en *observador*, jugando a su vez él mismo, esta vez en el plano hermenéutico, con la retórica de la narración para naturalizarnos un hallazgo que, en realidad, es una construcción conceptual por su parte, mediante la que establece la bella metáfora con la cual presenta justificadamente el tema del libro. Una atribución de sentido posible, de nuevo, gracias a la distancia de juicio que le permite asistir a la ilusión generada por el deambular de la niña dentro de la pieza de Morris.

Si me he tomado la licencia de comenzar demorándome en esta reflexión es porque de juegos retóricos de desplazamiento me ocuparé al abordar el trabajo de Pedro Ortuño. En efecto, Foster nos lleva de la gramática escultórica a la verbal, del lenguaje espacial al escrito, y lo hace en función de un interés: convertir un acontecimiento sensible en una narración que le atribuya un sentido estético. Puede decirse que, muy coherentemente, nos muestra así el propio *proceso* productivo de la labor del crítico de arte, la tramoya del funcionamiento de un *hacer* que habitualmente es opacado por la asimilación del discurso teórico a la obra a la que se refiere, obviando la condición narrativa y, por tanto, ficcional de tal acción. De hecho, esto es, *literalmente*, lo que ocurre cuando escribo estas líneas: una proyección de sentido que no es sino producto de un agenciamiento de la presencia de los objetos mostrados por Ortuño en la Fundación Pedro Cano, para llevarlos –por supuesto, siempre dentro del papel que se les asigna en y para este texto- a una posición enunciativa, es decir, representativa. Así pues, sólo olvidando los infranqueables límites que separan el decir y el ver, hazaña aquí posible dada la condición, como decía, lúdica de los razonamientos que aquí traigo, será posible el acceso a unos modos de operación estética que, desde luego, se revelan paradójicos –problemáticos, por tanto- respecto a su propia condición artística: he ahí, según intentaré exponer, su indudable interés hermenéutico, en que suponen un reto a las propias herramientas y, sobre todo, *posiciones de interpretación* traídas por la(s) tradición(es) del arte contemporáneo.

Ortuño colecciona indiscriminadamente materiales, sin saber si habrá un sentido estético o no para ello, opera desde la citada oposición foucaultiana entre, por un lado, un discurso que no puede hablar de lo que vemos y, por otro, una visión que es indecible. Ahí se disparan las distintas estrategias de presentación de objetos recopilados, como diferentes modos de articular historias en suspenso, no resueltas, sin fin. Conviene aquí comenzar a señalar que Ortuño no representa, presenta: se hace cargo de una poética implicada en la idea de archivo que radica en su operatividad de demolición del discurso, de revelación de discontinuidades. Y son estos hiatos los que entiendo que vienen a significar precisamente la distancia entre los distintos criterios de apreciación estética que pueden articularse ante su trabajo.

De entrada, por ejemplo, nos encontramos con un sistema de valoración que establecerá la relación del trabajo artístico con el contexto social del que emanan sus materiales, los objetos *expuestos*. Y dado un importante aspecto de ese ámbito de procedencia, directamente vinculado a un trabajo artesanal ciertamente duro y precario en sus condiciones de ejercicio, estaríamos aquí ante un caso perteneciente a la más pura tradición de arte con vocación política. Sin embargo, la potencia –precisamente *política*- del modo del recopilador Ortuño la podemos situar con mayor acierto en un plano de esta línea de socialización del arte, que, insisto, no es el representacional. Pues, en efecto, esta manera de mostrarnos, en esta ocasión las *cosas* y narraciones de las estereras de Blanca, pueblo murciano en el que habita nuestro artista, hace cuestión de la actitud desde la cual son elegidos, ordenados y mostrados, y ello no podemos decir que implique efectivamente una voluntad de reivindicación alguna. Al contrario, si algo conlleva la “puesta en escena” a la que nos referimos es la pretendida neutralidad del autor como tal, incluso su desaparición como artífice, para adoptar una visión mucho más fenomenológica. La visita a la exposición que aquí me ocupa nos coloca antes, por ejemplo, en la sala de un museo de antropología que de uno de arte contemporáneo. Pero, si bien ello no es extraño hoy día, y precedentes tanto históricos como actuales de tales estrategias son innumerables, hay datos que nos hacen des-reconocer tal modo de acercamiento hermenéutico para devolvernos a la tradición

apreciativa del arte moderno. Me refiero a la resignificación que lleva a cabo Ortuño con las piezas de su recolección, en las que como receptores distinguimos, además de su condición documental, un valor de *belleza* que, como digo, las sitúa finalmente en parámetros de interpretación muy difusos, pues no sabemos bien ante ellas a qué paradigma de reconocimiento acogernos para valorarlas estéticamente. Pues bien, es en este lugar móvil, en este territorio sin nombres en el que entiendo que actúa de modo político este proyecto, pues en él, bajo la apariencia "archivística" de lo contrario, sólo hay mención y sugerencia, y nunca un discurso concluso en su enunciación como tal. Su agenciamiento de códigos previos, de eminente raigambre histórica y de crítica social –las series de fotografías nos recuerdan inmediatamente a autores como Lewis Hine, Dorothea Lange o al propio Robert Capa del *Diario de Rusia*- es dado en una clave, y en este punto no podemos olvidar el origen *trouvé* de estas imágenes, que se mueve entre polos tan dispares como, por un lado, la citada ausencia de enunciado de autor (por tanto de *auctoritas*, responsabilidad), y por otra parte una destilada ironía que nos actualiza esos códigos fotográficos al *moverlos* desde la épica de lo ya hiper-historiado a la intrahistoria que se nos presenta. Pues bien, en este hacer que nos formulemos preguntas respecto a cuál es nuestra situación como receptores es donde encuentro la raíz crítica, porque cuestiona la función del lenguaje, del trabajo que aquí me ocupa. De hecho, este fundamento tan *intelectualmente lúdico* del proyecto no puede sino retrotraernos a momentos tan genéticos como actuales de la propia historia de la Estética:

*El impulso de juego [...] en la misma medida en que arrebate a las sensaciones y a las emociones su influencia dinámica, las hará armonizar con las ideas de la razón, y en la misma medida en que prive a las leyes de la razón de su coacción moral, las reconciliará con los intereses de los sentidos.*<sup>2</sup>

En efecto, nos hallamos de nuevo en el territorio de un *juego* de desplazamientos de sentido, mas sobre todo *de los sentidos*, en función del establecimiento de una retórica que nos obliga a ser *lectores continuos*, a no poder acabar de ejercer tal condición. Lo cual nos da un índice de la efectividad cívica del trabajo de Ortuño. He empleado aquí el término *lector* porque el lugar al que en mi opinión nos pretende llevar esta estrategia de presentación es el de la narración, por cierto instrumento de expresión política de primer orden. Pero, ¿qué es una narración? Este término es empleado con tal asiduidad que damos por sobreentendida su significación y, sobre todo, sus posibilidades de aplicación para calificar estructuras visuales dadas a indiscriminadas lecturas. Habría que comenzar, pues, aclarando que sólo hay narración si hay una sucesión de acontecimientos que contar, y que éstos no son cosas *cualquieras*, sino sólo aquellas que por una razón u otra adquieren una relevancia que las distingue como significativas. Y efectivamente, el acontecimiento, citando a la profesora María Caro,

*[...] depende de un orden de sucesos regulados, una secuencia de elementos predecibles, que permiten que la aparición de lo inesperado no sea desdeñable y merezca su relato. No debe nunca confundirse con el hecho; la muerte, el nacimiento, el dolor de un ser humano es un hecho, es siempre el mismo hecho pero nunca el mismo acontecimiento. La ciencia tratará la muerte como un hecho, la filosofía tratará la muerte también como un hecho, es más, un hecho generalizado y universal. La narración, sin embargo, lo mostrará como un acontecimiento único e individualizado, encarnado en un hombre o mujer determinado, bajo unas circunstancias y en razón de unas causas anteriores al acontecimiento en sí.*<sup>3</sup>

Pasar de los hechos recopilados a su transformación en acontecimientos es una acción productiva que Ortuño lleva a cabo de modo cuanto menos curioso, tanto más cuando, como ya he indicado, su actitud manifiesta al "hacer" pretende una congelación de su relación estética con los objetos, poniendo distancia respecto a su intervención en la naturaleza de estas cosas, adoptando la "objetividad" de la ortodoxia documental. Podríamos, pues, hablar de que *hace acontecimiento* de los materiales que recopila, sirviéndose para ello de las estrategias de agenciamiento de códigos que ya he referido, tanto del mostrar antropológico como del de la primera fotografía social. He ahí, en esa tan fina red de modos, relaciones e interferencias lingüísticas donde me parece que surge la más interesante extrañeza del discurso que aquí vengo a analizar, y es a partir de la creación de tal *campo de juego* desde donde podemos empezar a vislumbrar la tremenda expansividad que un trabajo de este tipo

<sup>2</sup> Schiller, Friedrich: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos. Barcelona, 1999, p. 229.

<sup>3</sup> Caro Cabrera, María: *El relato como irresolución narrativa. El caso de Adventure Series de Tracey Moffatt*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2014, p. 6.

supone. Pues nos hallamos ya en un ámbito en el que, elevado lo presentado a la condición de acontecimiento sin necesidad del pedestal de la representación, podemos comprenderlo como operación de producción de espacio social, y precisamente allí donde éste se hace más necesario: en el lenguaje que lo conforma. Por eso digo que Ortuño resignifica, y por eso entiendo el suyo como un proceso de generación –que no de enunciación– de *otras lecturas*: del espacio, de la obra en sí, del tema tratado... de la historia. He empleado más arriba el término “intrahistoria”, y he dado cuenta de cómo observo unas prácticas de narrativización cuyo objetivo último, mediante el mero mostrar, vengo a situar en torno a una preocupación por los modos de mirar, de leer, de recibir, de, en fin, interpretar la realidad que articulamos al habitar el tiempo que vivimos. Por tanto, atendamos ahora, en este sentido, a quien ya navegara por tales cauces de la temporalidad hace más de un siglo, pues la lucidez de su diagnóstico nos revela la profunda actualidad de un pensamiento que, al tiempo, me sirve para situar la pertinencia del particular tratamiento que *Estereras* hace del hecho de *mostrar*:

*Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del “presente momento histórico”, no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizada así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intra-histórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido: sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras.<sup>4</sup>*

En esta tan célebre como hermosa definición de su concepto de intrahistoria, Unamuno nos advierte de la presencia cotidiana de un territorio previo a la épica de su relato, haciéndonos escuchar el silencio sobre el que se construye la representación, un mutismo que encuentro muy parecido a aquel del que se sirve Ortuño para ofrecernos la intrahistoria que nos presenta. Pues con ésta, de nuevo, nos encontramos en un extrañamiento lingüístico, pues el silencio persiste, y aún así tenemos la sensación –ese *interés de los sentidos* que nos decía Schiller– de que hay ahí una gran historia. Y hallamos que este desplazamiento de la intrahistoria a la historia, que es de continua ida y vuelta, viene dado por un, de nuevo, *juego* polisémico posible en castellano: la *story* es aquí también *history*. Aquí radica la potencia poética que arma la *presentación* de Ortuño, pues se diluyen los límites entre ficción representativa y realidad, lo que nos da a ver, *basso continuo*, son indicios, rastros, escuetos restos de la existencia de un hacer que es vivir, de la dignidad del inmenso trabajo cotidiano constituyente de una realidad social perfectamente ocultada por una ideología del progreso que, en su condición de identificación con una modernidad sobrevenida y mal digerida, relega las intrahistorias de “ingrata” imagen al olvido. Aunque, como el silencio, ese olvido es aquí valioso recurso retórico, y lo es porque implica una ausencia de enunciación que dota de verosimilitud a esta sorda melodía de la memoria, a esa historia abierta a un escenario que es el mundo, a unas *histories* que son la *story* de cada cual, a la intrahistoria de cada una de estas habitantes de Blanca tejidas con la trama de una esteras que siguen siendo, por suerte, simples esteras.

Polaroid Star

---

<sup>4</sup> Unamuno, Miguel de: *Ensayos. En torno al casticismo*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 1916, pp. 40-41. Publicados inicialmente en la revista madrileña «La España Moderna» entre febrero y junio de 1895, estos cinco ensayos fueron recopilados en un solo volumen por el propio autor bajo el título *En torno al casticismo* (Fernando Fé, Madrid, 1902). El extracto que aquí traigo, en el que muy tempranamente Unamuno ya circunscribe este concepto matriz de su pensamiento, pertenece al primero de ellos, “La tradición eterna”.