
SOBRE COLISIONES, DESLIZAMIENTOS Y SENTIRSE PERDIDA¹

Jacqueline Taylor

Jacqueline Taylor, PgCert in Research Practice Coordinator (Arts, Design & Media), Faculty of Arts, Design & Media, Birmingham City University. Correo electrónico: Jacqueline.Taylor@bcu.ac.uk

- Ph.D. Fine Art (by practice), Birmingham City University
- MA Fine Art, Birmingham City University

Cómo citar: Taylor, J. (2017). Sobre colisiones, deslizamientos y sentirse perdida. (Nancy Mora, trad.) En *post(s)*, volumen 3 (pp. 94-105). Quito: USFQ PRESS.

Introducción

Tomando la forma de los retablos inspirados en el *folk-art*, la obra de la artista estadounidense Clare Rojas atraviesa diferentes medios para desafiar los roles tradicionales de género en la sociedad. Su exposición *We They, We They*, realizada en la galería Ikon, en Birmingham, Reino Unido, resonó con mi propio trabajo como artista-investigadora –no necesariamente por los temas o cualidades estéticas de la obra–, sino porque parecía funcionar como una forma de significación u «otro» lenguaje que escapaba de lo estrictamente comunicativo o representativo. Se alineaba con lo que he llamado una comprensión ‘poética’ de la pintura, en la cual era posible *hacer significados* (o entender el trabajo de ser *significativo*) a través del desconocimiento, el afecto y el encuentro en un nivel más corpóreo.

Provocada por esta investigación, el texto a continuación surgió en un contexto más amplio de conversaciones sobre la escritura y el arte, y los diferentes niveles que esta interrelación puede jugar en la práctica artística contemporánea –entre palabra e imagen, texto y textura, carta y línea. Como pieza de escritura en sí misma, también encarna muchos de los conceptos y cualidades conceptualizados como *l’écriture féminine*; es lúdica, intertextual, circular y tal vez está en los bordes de lo que podría percibirse

1 “Sobre colisiones, deslizamientos y sentirse perdida” es una traducción al castellano de “Collisions, Slippages and Getting Lost”, que corresponde al capítulo 3 del libro *I see what you’re saying. The materialisation of words in contemporary art*, editado por Henry Rogers y publicado en el 2012 por Ikon Gallery, en el Reino Unido. El Comité Editorial de *post(s)* agradece a Jacqueline Taylor por autorizar la publicación de esta traducción.

como «intelectual» o «comunicativo». ¿Desvela la escritura otro sitio de encuentro para que el lector experimente el trabajo de Rojas? ¿Podría decirse que es intersubjetiva en su mediación entre mi propio encuentro y el del lector? ¿Se convierte en una forma de práctica artística en sí misma? Definitivamente, espero que enuncie tanto las complejidades y posibilidades de la escritura. De hecho, siguiendo a Cixous, la escritura puede ser la posibilidad misma del cambio (1976, p. 879).

Sobre colisiones, deslizamientos y sentirse perdida

Recuerdo muy claramente cuando vi por primera vez la exposición de Clare Rojas, *We They, We They*, en la Galería Ikon, hace poco más de dos años y la experiencia permanece vívida hasta el día de hoy. La exposición consistió en obras mostradas en las tres salas del primer piso de la galería, una selección de trabajos en la sala de la torre y una actuación del *alter ego* de Rojas, la cantante de Folk Peggy Honeywell en la noche de apertura. Los escritos que aquí presento son un relato de mi experiencia. Es una respuesta descriptiva a la exposición que elucida y celebra las ideas exploradas por Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva en lo que ha sido descrito por otros como *l'écriture féminine* (la escritura femenina), una práctica de la escritura que buscaba repensar las estructuras falocéntricas del lenguaje y encontrar un espacio alternativo para las subjetividades marginadas.

Posiblemente en su examen de las nociones de feminidad, género y sexualidad, el trabajo de Rojas explora un lenguaje visual para mujeres que desafía las representaciones estereotipadas de los sexos. El proceso de escribir por sí mismo ha generado reflexivamente otros significados y al hacerlo me ha permitido identificar elementos particulares de la obra como análogos a *l'écriture féminine* y como tales capaces de subvertir estructuras dominantes en el canon histórico-artístico occidental.

Colisiones: en la lengua de una anciana

Al entrar en la primera sala de la galería me encontré con una abundancia de colores, formas, patrones y figuras. Al principio, no estaba muy segura de cómo me sentía y luego *boom*, me golpeó tan rápido e inesperadamente que me tomó unos minutos tranquilizarme. Me quedé quieta y miré a mi alrededor. Fui absorbida por la espacialidad de lo pictórico. Pinturas sobre una masa de paneles de madera habían sido repintadas y recortadas, reutilizadas y reformadas para adaptarse a la arquitectura del espacio. Habían sido pegadas directamente sobre las paredes, transformadas de pinturas individuales a una instalación artística que cubría todas las paredes del espacio. Parecía estar hecha en un constante devenir, donde la instalación había evolucionado y se desarrollaba a través del pegado de diferentes pinturas para crear las grandes paredes de edredones de retazos que me rodeaban. Este proceso de devenir implicó un espacio de transformaciones y transiciones en las que los significados fueron moldeados a través de la práctica. No era solo un viaje hacia un estado del ser, sino el movimiento del ser y parecía estar en un continuo estado de inacabado y fluctuación; una inflamación que desafió los límites de una lógica patriarcal singular y fija (Irigaray, 1985, p. 229).

Me di cuenta de que estaba dentro de una narración; dentro de un espacio de colisiones donde diferentes materialidades chocaron para crear un nuevo espacio material. Esta acumulación de materialidades múltiples reflejaba un sentido de intertextualidad en el que diferentes sistemas de signos habían sido transpuestos unos a otros para producir significado (Kristeva, 1993, p. 112). Los diferentes sistemas significantes en la obra de Rojas no eran estáticos ni completos sino plurales y cambiantes. Chocaron y se solaparon para crear una compleja interrelación entre los procesos de fabricación y la interacción con la pintura en sí, por la que tuve que navegar.

Me acerqué a una de las paredes y la examiné de cerca. Me sedujo. Dijo: “¡Tócame y pasa tus dedos por mi piel!”. Realmente lo deseaba. Pero había alguien más presente. Tal vez más tarde, me dije. Después de todo, mis transgresores dedos habían tocado Picassos, Twomblys, Mirós e incluso Giacomettis. Quería que tocasen a un Rojas también, pero la figura negra del vigilante se movía conmigo por la sala como si sus movimientos fueran míos.

Entonces me di cuenta de que se había alejado de mí y por un momento fugaz rocé la pared con el costado de mi mano. Sonreí porque había hallado la materialidad y la dimensión física de la obra; las capas lisas de pintura y la dureza de la superficie de madera, todo era una experiencia placentera momentánea o quizás *jouissance*².

Retrocedí y miré la pared. Me di cuenta de que había dentro de las pinturas costuras donde los bordes de los paneles de madera se encontraban entre sí, sutiles fisuras y cismas que rompían la superficie de la pared y la hacían tartamudear.

Estas redes de grietas eran fronteras entre diferentes materialidades: una sutil matriz de rupturas superpuestas a través de la recopilación de diferentes narrativas pictóricas. Esta aglomeración de múltiples pinturas parecía trascender las estructuras normativas y desafiar los límites de la pintura misma. La obra parecía existir en las periferias de diferentes lenguajes visuales, haciendo referencia al arte popular, el grafiti, el modernismo y artesanías como la fabricación de edredones, lo cual creó ligeras colisiones que alteraron el significado en una mimesis productiva (Robinson, 2005:, p. 39). Era un espacio de encuentro y de transición entre fronteras, desplazando límites y oposiciones.

2 *Jouissance* no puede traducirse completamente. Se puede definir libremente como “felicidad” o “placer” y también se traduce como “orgasmo”, connotando el placer sexual. Según el psicoanálisis lacaniano, *jouissance* es una función esencialmente fálica y masculina, pero también hay un *jouissance* «femenino» que solo existe como estado reprimido como placer del «otro». Cixous, Irigaray y Kristeva exploran la articulación de este *jouissance* «ajeno» a través de la práctica de *l'écriture féminine*.

No era posible ver toda la obra-instalación de una sola vez, porque me rodeaba completamente. En cambio, tuve que moverse físicamente por el espacio y navegar a través de ella, moviendo mi cabeza para mirar hacia arriba y hacia abajo, girando para mirar detrás de mí y a los lados. Fue casi como si estuviera bailando. Era un espacio en el que lo pictórico ocupaba mis periferias, extendiéndose hasta los márgenes de mi vista. Sin embargo, cuando me moví a mirar estos márgenes, cambiaron, convirtiéndose en algo más.

Las diferentes narraciones pictóricas se fundieron y se hicieron borrosas creando deslizamientos sutiles y rupturas. No había comienzos ni finales, solo una circularidad continua que creó turbulencias hasta perturbarse y excitarse a sí misma, al hacerse y deshacerse sin cesar (Lomax, 2005, p. 12). Los puntos de significación se filtraron a través de torbellinos que transgredían y confundían cualquier linealidad de lectura. Estos torbellinos eran sitios de resistencia que no eran totalmente compatibles con la simbología dominante y que tenían el potencial de fracturarse e interrumpir el orden falocrático (Irigaray, 1985, p. 106).

Figuras y criaturas fantásticas estaban esparcidas a lo largo de estas superficies en una multitud de paisajes interiores y exteriores que habían sido remendados; un *collage* intertextual de diferentes escenas que se fusionan y se desplazan sin cesar dentro del espacio. Historias dentro de historias entrelazadas, superpuestas e intersectadas unas con otras. La multiplicidad de diferentes narrativas en la obra dio paso a que las ideas se reformaran y se repitieran en múltiples formas, redefiniendo y repensando el lenguaje para crear nuevas maneras de trabajar y de crear significado. Esta multiplicidad tenía la posibilidad de deconstruir la autoridad homogénea unificadora y reguladora del discurso occidental (Cixous, 1976, p. 882).

Giré y miré a un extremo de la sala. Las figuras posaban en interiores domésticos rígidos enmarcados por patrones de colores brillantes. Junto a las formas arquitectónicas que los rodeaban, se transformaron en conglomerados abstractos de patrones. Las figuras representadas en la obra eran predominantemente mujeres, representando el cuerpo femenino

como un sujeto activo y alterando las representaciones tradicionales de las mujeres como objetos pasivos del placer. Estas figuras femeninas lucían cansadas y aburridas; además parecían tener una sensación de extrañeza hacia ellas mismas que aludía a rastros de historias y a un misticismo más oscuro. Los caminos de algunas de estas figuras se cruzaban en escenas extrañas e imaginarias; pequeños seres barbudos marchaban lentamente a lo largo de la lengua alargada y erguida de una anciana hacia su boca, mientras criaturas bizarras y míticas con forma de monos se encontraban con una solitaria figura femenina cruzando un puente. Luego tres mujeres permanecían de pie cogidas de la mano mientras fluidos negros y rojos salían de sus bocas y de sus ojos, sangrando hacia el cielo.

Estas figuras y los espacios que habitaban eran entrelazados por intensos y brillantes colores. Aparecían a lo largo de la sala en secciones de patrones atrevidos y abstractos, intercalados con bloques de colores brillantes solitarios. Los colores y las formas contrastaban vívidamente entre sí en un montaje ecléctico y deslumbrante que me llamó la atención. Me atormentaban hasta llevarme hacia su superficie. Estas formas y patrones se entremezclaban con áreas más pequeñas que estaban firmemente repletas de patrones más intrincados, pegados de una manera bastante seductora. Parecían estar contenidos en secciones de la obra, pero también me daba la impresión de que desbordaban sus fronteras, filtrándose y llegando a las figuras que vivían entre ellos.

Deslizamientos: un revoltijo de ojos pequeños

Salí de esta sala y entré en una habitación contigua. Había un banco en el centro, así que me senté. Tomé un momento para mirar este espacio; parecía una pausa, o un espacio dentro de la narrativa general de la obra entre las historias, los personajes y la creación. Estos momentos de intercesión parecían crear cambios sutiles que abrían espacios de maniobra y reposicionamiento. Había una larga pintura rectangular delante de mí, casi abarcando toda la longitud de la pared de la galería. Era la única obra de

la sala, enmarcada por el vacío de las otras paredes y de lo inexistente. Al principio me sentí desorientada y luego me di cuenta de que estaba dentro de una especie de falla, un deslizamiento experiencial desde dentro de la obra de Rojas hasta afuera como observador y que me encontraba frente a la obra desde una perspectiva diferente.

La pintura contenía una gran mezcla de colores y patrones yuxtapuestos estrechamente juntos. En un extremo de la pieza estaban dispuestos en pequeñas secciones triangulares que se ajustaban perfectamente como una cuadrícula y gradualmente se fundían en una extraña formación de círculos superpuestos que se convertían en algo distinto. La masa abstracta de formas y colores parecía estar contenida dentro de los bordes de la pieza: dentro de un límite. Pero al levantarme y mirar más de cerca, vi que de hecho contenía una multitud de fronteras. La pintura había sido construida a partir de una enorme masa de piezas de madera triangulares y circulares, colocadas directamente sobre la pared; creciendo y evolucionando a través del proceso de creación. Pequeños segmentos de pinturas habían sido dispuestos y encajados como un rompecabezas; cortados, mezclados y luego reensamblados pieza por pieza. Los bordes de estas diferentes formas se habían reunido en una multiplicidad de bordes para formar el perímetro de la pintura. Este perímetro no era recto; había desviaciones y rodeos donde parte de la pintura se había construido alrededor de una gran viga que sobresalía del centro de la pared, pero también donde los bordes de los segmentos individuales de las pinturas colisionaban y se superponían.

Fragmentos de escenas se habían armado en este proceso intertextual de pegado; pequeños rostros miraban con curiosidad por encima del borde de extrañas formas amorfas de rayas rosadas y azules y pequeños fragmentos de follaje parecían surgir de extrañas figuras que se yuxtaponían entre sí. La obra parecía encontrarse en la frontera entre la abstracción y la figuración a través del pegado de múltiples secciones en las que solo se representaban partes de figuras. Parecían romper los modelos predominantes de especulación y se referían a un sentido de otredad. El inmenso laberinto de formas y colores abstractos estaba mediado por fragmentos de cuerpos,

criaturas y rastros de lo que en un tiempo se podía representar. Era un magnífico revoltijo de pequeños ojos, pies, hojas y otros objetos peculiares esparcidos por las formas abstractas. Aparecieron en tal abundancia que parecían tratar de resistirse a los bordes desiguales y desviados y desbordarlos en un exceso fantasioso y desenfrenado. La multiplicidad excesiva y la superposición de los diferentes elementos de la obra parecían amenazar con sobrepasar sus propios límites. Aludía a un sentido de goce que trataba de explotar y superarse a sí misma para desorientarse y moverse más allá de la rigidez y crear una economía de transformación. Me asomé por esta extraña ventana de realización y me di cuenta de que estaba buscando fragmentos de personajes e historias y una manera de navegar a través de esta intermaterialidad compleja.

Sentirse perdida: aparecían y reaparecían seres extraños

Miré a mi derecha, a través de un gran arco y entré en una gran sala donde me encontré con una abundancia de pinturas. Estaban colgadas en todas las paredes de la sala, exactamente a la misma altura, debajo de una extraña tira negra de madera. El espacio era especialmente grande y me sentí particularmente pequeña parada en el centro de la habitación y miraba la obra que parecía tan lejana. Eché un vistazo al espacio y me di cuenta de diferentes fondos de colores brillantes: rosas, azules, rojos y tonos que contrastaban en entusiasmo entre sí. Vi vislumbrarse diferentes espacios y figuras, árboles, pájaros y otras formas curiosas que se enmarcaban dentro de ellos. Me atrajeron y quería verlos más de cerca.

Me acerqué hacia la obra y hacia los marcos individuales de materialidad que me invitaban a explorarlos. Cuando me acerqué, me di cuenta de que había una hilera de estacas de madera negra uniformemente espaciadas, unidas a la tira de madera. Y cada una de las pinturas estaba colgada de una de las estacas; suspendida por un alambre transparente. Parecía un largo tendedero de pequeñas pinturas, cada una colgando y esperando a ser encontrada. Cada una de las pinturas se inclinaba ligeramente hacia delante. Esparcidos por la sala había diferentes matices de sombras que se

superponían con la obra, reflejadas en las mismas pinturas y también en los cables transparentes que las sostenían: pequeños tartamudeos que revoloteaban dentro del espacio a medida que cambiaba la luz.

Las pinturas estaban esbozadas por diferentes espacios entre ellas. Algunas estaban agrupadas y otras solas. Cada una de las pinturas era ligeramente diferente en tamaño y estaba colgada de forma horizontal o vertical a lo largo de la sala. Aunque estaban colgadas de una tira, no eran lineales en absoluto, ya que los bordes inferiores de todas formaban una línea desigual alrededor del espacio, que estaba compuesto por pequeñas saltos, agujeros y desviaciones. La superposición múltiple de diferentes elementos en la obra de Rojas fue mediada por espacios y fracturas. Estas brechas aparecieron dentro de las pinturas mismas, así como los espacios físicos entre diferentes piezas y entre las diferentes salas de la galería.

Navegué instintivamente por la sala, escudriñando cada una de las pinturas individuales de la misma manera que leería frases en una página. Estas piezas más pequeñas contenían dentro de ellas un gran volumen de detalles; cada pieza poseía una construcción pictórica ilustrativa de finas líneas intrincadas. Cuando me estaba acostumbrando a este espacio, me encontré con otro cambio: uno en el que debía mirar dentro de cada obra individual solo para leerla en relación con las otras obras de la sala. A medida que me acercaba y me alejaba de las diferentes pinturas y mi proximidad a ellas se veía alterada, nuevos espacios de posicionamiento se abrían y me encontré con la obra de otra manera.

Las pinturas eran como grandes páginas de libros, cada una con una historia propia, pero con un profundo sentido de interconectividad que las vinculaba dentro de un espacio narrativo más amplio. Me subí a las páginas y viajé dentro y a través de ellas encontrando grupos de personas y caras intercaladas con espacios, patrones, colores y escenas de paisajes legendarios y misteriosos. Las pinturas estaban contenidas dentro de sus marcos, pero había bordes dentro de los bordes donde los fillos del papel existían dentro del marco de madera y un marco blanco de vacío se veía en los

bordes del papel. Por un momento, mientras recorría este bosque pictórico, la rareza de todo empezó a abrumarme y me sentí perdida.

Cuando llegué al otro extremo de la sala, descubrí que había un grupo de obras sin marco que estaban pintadas sobre diferentes espesores de madera. Y, en vez de estar organizadas en fila, estaban colgadas una bajo la otra y una al lado de la otra como un gran tablero de pinturas. Estas pinturas parecían más brillantes y más vivas que las que estaban enmarcadas. Parecían poseer un sentido diferente de la fisicalidad y materialidad; uno que reflejaba las constantes capas de pintura en el proceso de fabricación y cómo la pintura misma se había movido alrededor en la superficie de las tablas. La pintura tenía un gran sentido de la fluidez y parecía crecer hacia fuera de los bordes ásperos sin pintar de los tableros; difuminando las fronteras entre las diferentes pinturas y superponiéndose entre sí. Esta movilidad y dinamismo parecían referirse a un «otro», siempre fluido y nunca congelado o solidificado, sino que se desplazaba sin límites fijos para desafiar la rigidez del pensamiento sociocultural falocéntrico (Irigaray, 1985, p. 107).

Seres extraños aparecieron y reaparecieron a lo largo de la obra en esta sala, de la misma manera que lo hicieron a lo largo de la exposición. Una multiplicidad de personajes e historias se entretujieron juntos, reflejando los espacios sinuosos y entrelazados de la propia galería. Mi registro de lectura había cambiado continuamente a lo largo de la exposición y el significado había evolucionado y mutado, siendo reformado al encontrarme con diferentes elementos de la obra y al hacer interconexiones entre ellos.

Mi encuentro había tomado la forma de un viaje no lineal en el que había navegado a través de la obra y permitido que el significado emergiera, pero este significado también había dado forma al encuentro conmigo misma. Había abrazado el sentirme perdida en la obra, los desvíos imprevistos, las colisiones y los deslizamientos que abrían nuevos espacios y maneras de leer; el movimiento había sido captado precisamente dejándolo escapar entre mis dedos (Lomax, 2005, p. 3). Mientras me encontraba en esta sala, de repente me di cuenta de la complejidad de estos encuentros de múltiples capas y de

la interconexión de lo material, de la materialidad y de todos los espacios intermedios. La práctica de la textualidad explorada por *l'écriture féminine* y el proceso de escribir sobre mi encuentro parecían haber revelado una sofisticada capa de gestos subversivos que no solo repensaban un lenguaje visual que desafiaba el falocentrismo, sino el discurso de la pintura misma.

Referencias bibliográficas

Cixous, H.

(1976). "The Laugh of the Medusa", translated by Cohen, K. And Cohen, P. *In Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol 1, No 4 (Summer 1976).

Irigaray, L.

(1985). *Speculum of the Other Woman*, Ithaca: Cornell University Press.

Irigaray, L.

(1985). *This Sex Which is Not One*, Ithaca: Cornell University Press.

Kristeva, J.

(1993). "Revolution in Poetic Language", in Moi, T. (Ed), *The Kristeva Reader*, Oxford: Blackwell Publishers.

Lomax, Y.

(2005). *Sounding the Event: Escapades in Dialogue and Matters of Art, Nature and Time*, London: I.B. Tauris & Co.

Robinson, H.

(2005). *Reading Art, Reading Irigaray*, IB Tauris & Co Ltd: London