

En **SN Macarena** buscamos crear espacios no solo de exhibición sino también de producción e intercambio de conocimiento entorno a la producción artística, el arte y la cultura.

Trabajamos en alianza con universidades, instituciones culturales y galerías e invitamos a los artistas a investigar, experimentar, desarrollar e incluso a transgredir los límites convencionales del oficio.

SN Macarena es una sala de proyectos que promueve artistas regionales, nacionales e internacionales que se destaquen por el rigor en el oficio y la excelencia en el manejo de la técnica.

snmacarena.com | snmacarenabogota@gmail.com
Tels. 3417150 - 3203388928
La Macarena - Bogotá D.C.
Calle 26B no.3-47
SN macarena

maCarena
[SN]

Dancing with myself
Óleo sobre tela 165 cm x 120 cm | 2019



Gustavo Niño

La suma de todos los medios

SIN TÍTULO | Carboncillo óleo pastel sobre papel 150,4 x 171,8 cm | 2019

Junio 20 a julio 20 de 2019

Mirar hacia atrás

Para los historiadores de arte moderno, en la narrativa lineal que han construido sobre el arte del siglo XX, un fenómeno particularmente desafiante ha sido entender los bucles, o regresiones, en el desarrollo de esta historia. En una tradición intelectual en que la innovación es el criterio principal para definir las obras y artistas significativos en el recuento de las prácticas artísticas, la obstinación de algunos creadores por visitar el pasado es una provocación que pone en duda los fundamentos de esa lógica.

El razonamiento en donde el arte del siglo pasado se va depurando paulatinamente en la definición sus propios medios de expresión —del quiebre con los cánones del academicismo, a la abstracción como conciencia de la materialidad del medio pictórico o escultórico—, se ve en tela de juicio cuando se estudian ejemplos como los trabajos de Picasso de 1920, la Neovanguardia de 1950-1960 o el Neoexpresionismo de la década de 1980. Explicar por qué uno de los protagonistas de esta narrativa moderna regresa a trabajar sobre el legado del Neoclasicismo, cuál es la pertenencia de los artistas que casi treinta años después revisitan el legado de las vanguardias históricas, o la resistencia de los pintores al arte conceptual, es algo que ha consumido el tiempo de varios de los principales teóricos de arte.

Entre las diversas interpretaciones de estos bucles nos encontramos con explicaciones como las que dan Benjamin Buchloh o Hall Foster. Sobre el fenómeno generalizado de la década de 1920, conocido como el *Retorno al orden*, cuando varios de los protagonistas de las vanguardias históricas regresan a utilizar los códigos del verismo académico, Buchloh lo entiende como una manera alegórica de internalizar la retrospectión. Este llamado a los valores eternos del arte del pasado, sirven como pantalla para encubrir el presente fallido del periodo de entreguerras¹. Mientras tanto, Foster habla de los artistas estadounidenses que luego de la Segunda Guerra Mundial vuelven a visitar el trabajo transgresor de la vanguardia histórica como manera de comprender estas obras por primera vez. Es así que las vanguardias históricas tienen un efecto diferido, en donde el quiebre con las convenciones culturales tiene un componente traumático que requiere ser representado para articularlo dentro de una historia cultural. Así, la institucionalización de la vanguardia histórica es una forma de superponerse al trauma del modernismo e incorporar estas rupturas en una historia cultural².

Estos bucles nos presentan una relación compleja con el pasado. Como se muestra en los ejemplos citados, el retorno puede entenderse como una forma de cubrir el presente con las imágenes de otro momento, o como el deseo de encontrarle a ese pasado un lugar en nuestro presente. Aun así, estas explicaciones se quedan cortas en diferentes contextos, cuando estos fantasmas del pasado se manifiestan por este medio de regresiones para reclamar las deudas pendientes, o respuestas a preguntas que se dejaron abiertas en algún momento. En el caso del arte latinoamericano, la relación de los artistas del hemisferio con la tradición cultural que enmarca su práctica, se ve muchas veces limitada por una conversación definida en términos poscoloniales, que entiende su relación con Europa en términos del diálogo centro-periferia.

En este sentido, cuando esta conversación con el pasado se tiende a ver únicamente desde la perspectiva de la apropiación de algo externo, se pierden de vista los problemas y los asuntos no resueltos con los que estos fantasmas llegan a intervenir en nuestro contexto particular.

Al enmarcar el trabajo de Gustavo Niño en esta discusión más amplia sobre los bucles en la

historia del arte, quisiera alejarnos de la discusión superficial de los elementos formales que se manifiestan en su obra. Para un conocedor resultarán evidentes varias referencias al pasado, como las graffias pictóricas de Jean Dubuffet, el dibujo automático de los surrealistas, o la preocupación futurista por la kinestesia de las imágenes en movimiento. Esta serie de trabajos de Niño, por sus acabados, manejo de texturas, y por la estructura rítmica sobre la que se quiebra constantemente el dibujo, resulta algo familiar. A pesar de ello, la identificación de las referencias externas con las que conversan las pinturas se queda corta para describir estos trabajos.

Al enfrentarnos al conjunto de obras de esta exposición también nos enfrentamos a una sensación inquietante, algo muy propio de este tipo de retorno a los muertos: la sensación a la que Sigmund Freud llamaba *unheimlich*, o la incertidumbre que produce el encuentro con algo extrañamente familiar. Algo que está plenamente establecido en la mente que se vuelve ajeno, como manifestación de algún proceso de represión³. Es así que estos trabajos nos invitan a pensar sobre las preocupaciones que originaron estas formas, para entender la razón por la que este pasado se vuelve a manifestar en un nuevo contexto. Especular sobre el pasado que se cree superado, pero que vuelve a manifestarse para reclamar sus deudas ante los vivos.

Tal vez la mejor manera de describir el procedimiento empleado por Gustavo Niño en la creación de estos dibujos, sería compararlo con el trabajo de los futuristas italianos. Más específicamente, con lo que este grupo de artistas hubieran hecho ciento diez años después de la publicación de su primer manifiesto. Es así que esta comparación imaginaria nos lleva al ejercicio de proyectar una actualización posible para el 2019 de estas famosas palabras:

*Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. [...] un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia*⁴.

En un mundo poblado por teléfonos inteligentes, la velocidad mecánica de un automóvil seguramente sería reemplazada por el Internet y el flujo interminable de imágenes que tenemos en la palma de nuestras manos gracias a las redes sociales. Siguiendo esta lógica, podemos pensar en una de las preocupaciones centrales que comparte Niño con los futuristas: una inquietud por la manera en que las nuevas tecnologías traen consigo una renovación en las formas de percepción, que requiere la atención de los artistas como un modo de responder a su momento histórico.

En lugar de describir cómo la velocidad cambia la precepción del desplazamiento de los cuerpos, Niño utiliza las mismas herramientas de la kinestesia — con las que, para describir este fenómeno sensible, se difumina en una única superficie pictórica la barrera entre la imagen estática y en movimiento—, enfocándose en el flujo interminable de imágenes que están disponibles en plataformas como *Instagram*.

Siguiendo la analogía futurista del medio pictórico con las tecnologías de visión, Gustavo nos presenta una imagen totalizadora de cómo la percepción se quiebra constantemente en el intento de fijar en una superficie las imágenes que habitan en las pantallas de nuestros teléfonos. La realización de dibujos que describen una imagen en perpetuo cambio, es realizada a partir de la unión azarosa de fragmentos de fotografías digitales. Según el artista, el proceso de realización de estos dibujos comienza por una colección de imágenes de su cuenta de Instagram reunidas a partir de un interés formal.

De este conjunto, toma una imagen particular a la que se aproxima mediante la descripción de algún fragmento de su contorno; después de un tiempo, la imagen cambia para que las mismas líneas del dibujo continúen representando el segmento de otra imagen y luego, estas imágenes siguen cambiando sucesivamente hasta que orgánicamente se completa la totalidad de la pieza.

Cuando nos enfocamos en la descripción de este proceso nos damos cuenta de la inesperada combinación de referencias históricas a la que Niño nos enfrenta. Pues además de una preocupación futurista por la percepción este procedimiento —de dibujar fragmentos de imágenes unidos por las líneas en donde termina cada pedazo— se asemeja mucho a la técnica surrealista del «cadáver exquisito». Como medio para incentivar la asociación libre, los surrealistas hacían colectivamente estos dibujos donde por turnos cada participante intervenía la pieza, conociendo únicamente las líneas con las que termina el dibujo de alguno de sus pares. En el caso de Niño, vemos que este juego se convierte en un ejercicio individual, mientras mantiene la misma lógica de querer que el ensamblaje de fragmentos genere una asociación libre que constituya la totalidad de la imagen. Es así que el producto que surge de la apropiación de esta técnica nos confronta con una única subjetividad en su intento de encontrar sentido en ese flujo perpetuo de imágenes.

Así, el conjunto de obras presente en esta exposición de Gustavo Niño nos hace cuestionar la manera en la que la tecnología afecta nuestra percepción y cómo se ubica una subjetividad frente al consumo de las imágenes. Asuntos que surgen desde el influjo del mundo moderno al cual estaban respondiendo las vanguardias históricas, pero que como nos muestra el artista, son temas que vuelven como fantasmas en la medida que esta preocupación sigue latente cien años después. En esta muestra vemos una angustia propia del consumidor que se pierde, a medida que no logra detenerse para fijar su atención en alguna imagen dentro del flujo constante de fotografías digitales. Consecuentemente, las estrategias para definir una posición subjetiva desde la cual entender la velocidad con los que se generan las representaciones del capitalismo, configuran una pregunta que todavía sigue vigente como tema no resuelto desde el momento de la vanguardia histórica. Una pregunta que vuelve como un fantasma.

Atender estas voces del pasado para oír lo que tienen que decir en nuestro presente es la invitación que Gustavo Niño nos hace con esta exposición. Para ello acude a la estrategia del bucle, como forma de mirar hacia atrás al pasado vanguardista y encontrar la pertinencia que estos problemas tienen más de un siglo después. Volver a visitar el pasado para renovarlo con las experiencias actuales, más que una provocación, es invitar a estos fantasmas a la mesa y expiar las deudas que, en algún momento, esos espectros dejaron sin resolver.

Por: Julián Serna
Historiador investigador

Gustavo Niño @gustavonino88

1. Buchloh, Benjamin H. D. "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting." October Vol. 16, Art World Folies (Spring, 1981), pp. 39-68.

2. Foster, Hall. "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?" En: The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge-Londres: MIT Press. pp. 1-34.

3. Sigmund Freud. "The 'Uncanny'". New Literary History, Vol. 7, No. 3, Thinking in the Arts, Sciences, and Literature (Spring, 1976), pp. 619-645.

4. Marinetti, Filippo Tommaso. "Manifiesto Futurista". Originalmente publicado en Le Figaro. Febrero 20 de 1909. Disponible en: "Marinetti: El manifiesto futurista - Textos, documental y videos." http://hipermedula.org/navegaciones/marinetti-el-manifiesto-futurista-textos-documental-y-videos/ Consultado el 1 de junio de 2019.