

## **Experiencia estética callejera, dispositivo y reparto. Una reflexión sobre la propia práctica de intervención pictórica en el espacio público” Valentina Rivas Robles**

Como licenciada en historia y artista plástica me resultan muy interesantes los cruces entre arte y política, en particular las prácticas artísticas contemporáneas enfocadas en la circulación y recepción de las mismas.

La presente ponencia abre preguntas en relación a la pintura como dispositivo y “profanación” de la mano de la pintura callejera. El “reparto de lo sensible”, nuevos sitios de circulación como acción micropolítica, la pintura fuera de su contexto y la ampliación del receptor (espectador-caminante), pintura – propiedad y pensar la calle como escenario del debate de las imágenes, entre otras ideas. Quisiera compartir en este congreso las reflexiones que fueron surgiendo en años de mi trayecto artístico dedicado a emplazar pinturas en el espacio público.

La “profanación” de la pintura, materializada en copias originales de obras maestras para la historia del arte tradicional, las cuales han sido emplazadas mediante diversos soportes, permite su descontextualización y circulación en espacios externos del circuito artístico. El traslado de la experiencia estética al espacio público genera nuevos cruces disciplinares que combinan tanto las prácticas artísticas, como la creación de pensamiento en torno al acceso y circulación del arte, de los alcances políticos, y éticos que tiene la ampliación del público y su participación en la recepción de la experiencia estética.

### **Pintura callejera y la restitución de lo común**

Podemos adentrarnos en la pintura considerando la técnica o la materialidad y decir que: es materia sobre una superficie. Tomar como referencia sus herramientas, pigmentos, medios y soportes. Podemos entender la pintura como imagen y composición. En palabras del artista, Luis Felipe Noé “es el arte a través del cual el hombre brinda imágenes de su relación con lo que lo rodea por medio de líneas y colores u otras imágenes y los procedimientos y el espacio que él elija para concretarlas”. Otra opción sería ingresar a ella desde el acto mismo de pintar como hace Deleuze. Acto desde el cual emerge el diagrama de todo aquello surge el color, el nacimiento del mundo. Celia Paul en cambio, nos propone una analogía entre los procedimientos del pintar, capa tras capa, superponiendo materia que deja atrás imágenes que son tapadas, cuadros perdidos, recomenzados, por lo que la artista piensa la pintura como el lenguaje de la pérdida.

Encontraremos a la pintura asociada a palabras como: obra pintada, cuadro, lienzo, dibujo, fresco, tela, lámina, estampa, retrato, paisaje, figuración. O puede ser el color pigmento preparado para pintar una pared. En ella caben géneros y categorías, como por ejemplo: “pintura de caballete”, según Greenberg: “es la pintura transportable que se cuelga en una pared, es un producto único de la cultura occidental y posee pocos equivalentes en otros lugares. Su forma se halla condicionada por su función social, esto es, estar colgada en una pared”. El problema de los bordes, del caballete y del marco como ventana, ha sido uno de los problemas de la pintura desde el renacimiento una vez desprendido el objeto arte del bien inmueble. Cuando hablamos de pintura, nuestro imaginario nos llevará a un objeto rectangular “colgado dramáticamente de la pared”. Este binomio cuadro – pared, imagen *a priori* de la pintura, nos predispone a mirar y a pensar desde ese lugar. Es el punto de partida de la práctica pictórica, por lo tanto, quienes se sientan asfixiados de ese marco querrán romperlo o subvertir en algún punto este dispositivo.

## **El dispositivo Pintura**

El filósofo Giorgio Agamben ha pensado el concepto de dispositivo, partiendo en su análisis de la teorización realizada por Foucault del cual considera que es un término técnico estratégico en su pensamiento, cuya definición parafraseando a Foucault, citado por Agamben en “¿Qué es un dispositivo?” es la red de elementos que se forman en un momento histórico determinado para responder a una urgencia estratégica inscrita en un juego de poder que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por ellas. Para nuestro autor dispositivo es cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos”.

Si nos apoyamos del concepto de dispositivo para pensar la pintura, podríamos preguntarnos, a qué urgencia estratégica inscrita en un juego de poder, respondería la Pintura. Jerarquizar, es decir, organizar por grados de valor yendo de lo más a lo menos trascendente requiere del establecimiento de un juego de poder entre: quien califique los grados de relevancia de una persona, cosa o categoría; lo factible de ser calificado y el sistema de jerarquización que se ve legitimado ante un círculo de personas que lo avalan. En el campo de las artes la división entre artes mayores y menores ha sido una de las principales jerarquizaciones de las prácticas que la componen. Este sistema de gradación de la práctica artística que separa por un lado las artes mayores: literatura, teatro, música, danza, arquitectura, escultura y pintura; Por otro las artes menores o aplicadas, referidas a las artesanías, se consolida entre los siglos XV y XVIII. Resulta evidente la puesta en valor de lo intelectual en relación al trabajo físico y el surgimiento de la figura del artista desde el renacimiento, separado de los gremios artesanales.

En este marco de las bellas artes, la pintura es una de las artes mayores. Y como decíamos antes, una jerarquización implica un juego de poder, pues habrían pinturas que sí pueden ser consideradas arte y otras que no. Para ingresar en el grupo selecto o de más valor entonces se debe cumplir con ciertos parámetros de aprobación dentro del campo artístico, pero también en el pictórico. Es decir, nos encontramos dentro de una segunda categorización, esta vez interna de la pintura. Es así, como “en la jerarquía de los géneros publicada por André Félibien en 1668, el historiador y crítico de arte establece un sistema de relaciones entre los géneros basado en la necesidad de distinguir tanto a los artistas como a los temas que la Academia debía representar”. Estos temas iban desde la naturaleza muerta, paisaje, retratos, hasta llegar a la pintura histórica o literaria con la representación de los valores de grandes personajes.

En la época de los salones y las bellas artes, quienes no cumplían con los temas y estilos de interés de la institución artística del momento, quedaban fuera del circuito artístico oficial. Lo que se traducía en la falta de reconocimiento como artista por dicho círculo de elite. Conocido es el caso de Manet y su incesante motivación a participar de los salones, siendo permanentemente rechazado por sus innovaciones pictóricas y temáticas. Tanto así que influye fuertemente en el grupo de los jóvenes pintores excluidos de los salones. Del recorrido anterior podemos sintetizar que existe una norma, que es reforzada y compartida por un circuito de instituciones, artistas y espectadores. Y quienes producen arte fuera de esa norma no serían considerados como tales, ni sus pinturas legitimadas como obras de arte, lo que repercute por ejemplo, en la valoración social y económica de dichos artistas. A pesar de que en la actualidad el paradigma artístico contemporáneo haya dejado a un lado muchas de las practicas propias del arte moderno. Es posible identificar continuidades y cambios. Así como las prácticas artísticas de hoy en día se

orientan hacia la experiencia estética, a romper los límites disciplinares y dejar atrás un canon de belleza. También podemos encontrar producciones que se enmarquen dentro de la tradición artística moderna y sus inquietudes, es decir, que responden al dispositivo pintura de la modernidad.

Seguimos con el planteamiento de Agamben en relación al concepto de dispositivo, éste propone el binomio consagrar/profanar. Lo consagrado es una cosa que sale de la esfera del derecho humano y su uso. En cambio la profanación, es el contra-dispositivo, ya que busca restituir al uso común lo que había sido separado. Si la pintura hasta la modernidad y sus actuales continuidades, puede ser considerada un dispositivo que se aparta de lo común por ser fuente de deseo, que es resguardado y exhibido en instituciones y lugares cerrados destinados para este fin, tales como: museos, galerías y colecciones privadas. ¿Cómo podríamos profanar la consagrada pintura para restituirla al uso común?

En esta ocasión propongo analizar la Pintura Callejera como nuestro contra-dispositivo a través del análisis de mi práctica artística: emplazar pinturas en el espacio público. Consiste en realizar pinturas sobre diferentes soportes pensando en un espacio puntual de la ciudad en la cual será instalada. La pintura se convierte en una especie de obra dispositivo que media entre el sitio en que será expuesta y el espectador. Su materialidad es versátil, precaria en cuanto se utilizan los recursos que se encuentren a mano considerando a su vez lo finito de su durabilidad en el tiempo, pues la intemperie. En algunas ocasiones estas obras-dispositivos se componen de pintura sobre papel pegado a la pared con engrudo, de la misma forma que se pega un afiche impreso. Pero en este caso hablamos de una copia original, pintada, a diferencia de los afiches impresos. La vida de estas pinturas dependerá de su soporte, del clima, de los funcionarios que mantienen el orden y limpieza de una ciudad y de los espectadores. En estos últimos recae también la decisión no menor de, mantener la obra como está, intervenirla o si es posible llevársela consigo.

En cuanto al tema de las pinturas emplazadas, son copias de pinturas canónicas, reconocibles para los entendidos en la materia, o desconocidas para quien no haya tenido ocasión de estudiarlas antes. Son un aporte a la multiplicación y “reparto de lo sensible” en el sentido de ampliar las posibilidades de ver pinturas y de acceder a la obra de arte.

Para realizar estos emplazamientos se requiere del hábito del caminante de la ciudad de recorrer a pie sin destino, observando las particularidades de cada rincón en el cual ubicar una pintura que rompa el tránsito rutinario del paseante. De este modo, un peatón, puede encontrar una pintura en sus lugares de tránsito. Podrá detenerse y cuestionarse ¿es eso una pintura? ¿Qué hace ahí? ¿Puedo llevarla? O simplemente, ignorarla. Este caminante de la ciudad sufre una transformación in-situ al pasar a ser un espectador de arte sin previo aviso, teniendo acceso libre a la pintura. La recepción de las pinturas en el espacio público implica a la vez el involucramiento de los cuerpos y de la imagen pintada en un contexto que ya no es neutral. El acto mismo del emplazamiento nos puede parecer performático.

Finalmente podemos entender la calle como un escenario de debate de las imágenes. Se encuentran las permitidas y las prohibidas. Quienes pueden intervenir con imágenes la ciudad y quiénes no. Se puede establecer un sitio delimitado de antemano para la existencia del objeto artístico. Pero la pintura callejera como antidispositivo es eso, una invitación a tomar el arte en nuestras manos y participar activamente de la vida en la ciudad llevando a ella las imágenes que hacen falta.