

Inmaculada Salinas. Voces en el bosque

Joaquín Vázquez

Exposición: Voces en el bosque. La Virreina. Barcelona

4.III.2023 – 11.VI.2023

Inmaculada Salinas para el Palau de la Virreina desarrolla una propuesta consistente en la presentación de trece trabajos inéditos cuyo hilo conductor son los trece martirios que según su hagiografía sufrió la niña mártir Santa Eulalia, patrona de Barcelona, con el tiempo desplazada por su co-patrona La Virgen de Merced. Se dice que el obispado de Barcelona en el S. VII impresionado por la historia de los martirios sufridos por una joven cristiana de Mérida y con objeto de reforzar su poder, hizo suyo esta historia que circulaba desde hacía más de tres siglos por la península.

Si feminizar un cuerpo es situarlo en el lado pasivo de la vida, esto es privarlo de cualquier atributo que pueda distinguirlo como amenazante, Salinas con este proyecto se propone activar el cuerpo de la mujer revirtiendo los martirios sufridos por Santa Eulalia, presentando posibilidades de desobediencia y transgresión, invitando a prácticas de seducción y castigo, usos y disfrutes que pueden explorarse desde el cuerpo femenino. Las series y obras que podemos ver en esta exposición plantan cara no solo a las convenciones binarias que naturalizan falsas diferencias como duro/blando, suave/áspero, seco/húmedo, recto/curvo o activo/pasivo, también cuestionan a un feminismo conservador que criminaliza el deseo y restringen el género. A través de distintas colecciones de imágenes que ha ido acumulando a lo largo de los años la artista traza una especie de genealogía política del cuerpo femenino que le sirve de vehículo para que esas formas de producción de poder y placer que pueden ejercer las mujeres y son censuradas, esas posibilidades de resistencia y subversión que ya se recogen en distintas iconografías de la historia del arte - Filis y Aristóteles, La Caridad Romana, las Sheela na Gigs, etc. - hablen o se resignifiquen a través de sus obras.

Pero junto a estas problemáticas Inmaculada Salinas plantea otras más dependientes de su condición y vocación de pintora. Aunque desde hace años viene afirmando con insistencia el acto poético y político que para ella significa pintar, no logra identificarse con la situación de dependencia de estilos, lenguajes, técnicas instalado en la escena artística andaluza y más concretamente en la pintura, donde domina lo que Mark Fisher¹ o el crítico musical Simon Reynolds² han calificado como una situación de “nostalgia formal”, una especie de apego a las formas, modos de presentación y circulación del pasado que fortalece su aislamiento frente a otras expresiones artísticas, paraliza la creación de nuevas representaciones, así como su circulación por otros espacios de enunciación -además de por la galería y el museo- con un ajuste más cercano a la experiencia artística contemporánea. Quizá no falten razones para la nostalgia, ya que a principios de los ochenta, en una ciudad como Sevilla en la que la incidencia del mercado de arte moderno era prácticamente nula, se produjo un fenómeno de reconstrucción del tejido artístico que

¹ Mark Fisher, *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, ed Caja negra, 2013, pag 33.

Simon Reynolds, *Retromanía. la adicción del pop a su propio pasado*, ed Caja negra, 2012

marcó –y no creemos exagerar- la escena del arte en el Estado español. Este fenómeno, protagonizado por galerías como La Máquina Española y Juana de Aizpuru o revistas como Figura y Arena tuvo en la participación de los artistas y muy concretamente de algunos pintores su principal activo y fuentes de enunciación. Sea como fuere, lo cierto es que, contrariamente a lo que está ocurriendo en otros campos artísticos, como por ejemplo en la danza -o muy especialmente en el baile flamenco-, los cambios que se han producido en las artes visuales en el contexto sevillano y andaluz -con contadas excepciones-, son escasos, crípticos y, en su caso, detectables solamente por especialistas o iniciados.

A pesar de esta situación, Salinas no deja de explorar caminos para eludir esta realidad. Confía, cree posible y considera un compromiso con su trabajo desarrollar tentativas orientadas a despertar de este apego, de este narcisismo al que parece estar abocada la escena artística en la que opera. Algunas de las rutas que propone para escapar, sustraerse de esta “melancolía”³ y abrir el horizonte en torno a la representación, pasan por realizar propuestas que acumulen una gran cantidad de trabajo, que rehúyan la especialización, los tópicos disciplinarios o académicos instituidos; que no establezcan ningún tipo de diferenciación entre materiales producidos y reproducidos, entre “dibujos, textos, formas o ideas”⁴.

Esta opción ética y estética iniciada hace ya años por la artista se materializa en la creación de largas series que incorporan textos o minuciosos dibujos elaborados a partir de distintos patrones que en cada obra se repiten, con la única modificación de la gama de colores que dibujo a dibujo y hasta finalizar la serie va avanzando, siguiendo, como único criterio, el orden cromático que la propia caja de lápices propone. Estos textos o dibujos interaccionan con fotografías, grabados, pinturas, procedentes de algunas de las colecciones de imágenes que la artista, también como un trabajo meticuloso, viene recopilando.

En tres de las trece obras que componen la exposición, Cárcel, Calle, Cristal, se sigue esta sistemática que confronta imágenes y dibujos esquemáticos. Otras cuatro obras -Látigo, Leche, Fuego, Cruz- también se despliegan en largas series de imágenes procedentes de los distintos archivos compilados por Salinas, pero si en aquellas eran los dibujos los que interaccionaban con las imágenes, en estas otras serán citas y textos extraídos de las lecturas que han acompañado el proceso de reflexión y producción de esta muestra (el anónimo del S.XII conocido como Lay de Aristóteles, La tumba Antígona de María Zambrano y la Antígona de Salvador Espriu o La voz del cuerpo, de Mónica Valenciano) quienes confieran las dosis de extrañamiento e inexactitud, de anomalía o de incomodidad que persiguen y provocan estos hermosos trabajos.

Bicho, Plomo, Aceite son los títulos de otro grupo de trabajos que reconocen la deuda existente con el monumental Atlas Mnemosyne, del historiador de arte y crítico alemán Aby Warburg, una obra que nos hizo comprender mejor el funcionamiento de las imágenes, las secretas conexiones que pueden existir entre ellas. Para Georges Didi Huberman, el trabajo de montaje que es consustancial al Atlas, en el que se unen tiempos distintos, produce una especie de shock. Este proceso de trabajo en el que según sea el

³ Wendy Brown, Resistir a la melancolía de izquierda, Rosa, un revista de izquierda, 2020

⁴ Pedro G. Romero, Conversación entre Pedro G. Romero y Ángel Calvo Ulloa en el marco del proyecto Adios/Volverán

orden, la forma de situar, de colocar las imágenes se pueden obtener distintos significados le interesa especialmente a nuestra autora, ya que es a partir de este trabajo de disposición y organización entre dibujos, textos e imágenes -en el que no está ausente el conflicto, el contraste, la provocación, la fragmentación y la oposición - como el conjunto de obras que se presentan en esta exposición se convierte en un generador incansable de nuevos significados.

Por último, tres obras funcionan de forma autónoma: Garfío, un textil y un texto impreso que cuelga como si fuera una enseña de un balcón que se asoma a una de las salas del espacio expositivo. Piedra, reúne una colección de guijarros, cantos, chinias de distinta procedencia que tienen en común estar agujereadas por el agua. Cal, se compone de 24 dibujos que ensamblados y vistos en su conjunto reproducen un fragmento del cuadro El caballero y la muerte de Pedro de Camprobín que se conserva en el Hospital de la Caridad de Sevilla.

Aunque cada una de las obras descritas contiene sus propios códigos, instrucciones o sistemáticas, todas ellas nos proporcionan claves de visualización - imágenes y dibujos que se fragmentan, dividen, separan, repiten...- que carecen de cualquier tipo de función comunicativa o informativa, pero que al observarlas producen algo parecido a una crisis, un desorden generado a partir del más obsesivo de los órdenes, un peligro para la razón.

.....

Hemos detallado cómo esta forma de operar -produciendo interminables trabajos, invirtiendo incontables cantidades de horas, repitiendo mecánicas que se asemejan al montaje y a lo artesanal- ha permitido a Inmaculada Salinas sobreponerse a estos melancólicos tiempos, dotar de un cierto sentido a su trabajo y al mismo tiempo proponer posibles vías que propicien una cierta redefinición no solo de la pintura sino del trabajo del arte. Quizá para poder entender por qué creemos que esta metodología de trabajo puede producir estos efectos, necesitemos realizar unos breves apuntes sobre la posición que ha llegado a ocupar el arte en la sociedad neoliberal.

Desde que Fredric Jameson publicara en 1984 El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío, sabemos que el capitalismo ha hecho de la colonización del reino de la no productividad, del anti uso que es el arte, por medio de su mercantilización, uno de los principales pilares sobre los que sustentar su poder. Por su parte Hito Steyerl señala que “...entre todas las formas de arte, las bellas artes han sido las más estrechamente ligadas a la ocupación posfordista”⁵. Y en efecto el llamado capitalismo posfordista dinamita la sentencia de Marx que situaba el tiempo de trabajo como la medida de magnitud del valor de una cosa. “Las modificaciones en el estatuto del trabajo, que afectan a la relación entre espacio/tiempo de trabajo y de no-trabajo, suponen que el trabajo ha dejado de tener ese carácter central que tuvo para el capital como fuente de valorización”⁶.

¿Cómo han afectado estas transformaciones al trabajo del arte? Siguiendo a Hito Steyerl, “en lugar de pintar, moldear, dibujar el trabajo del arte en la sociedad neoliberal consiste en posar, charlar, en el mejor de los casos disfrutar”.⁷ Para esta artista lo que antes era

⁵ Hito Steyerl, Los condenados de la pantalla, ed Caja Negra, 2014, pag 95

⁶ Francisco Quintana, Trabajo, no trabajo y neoposfordismo, en Cadernos de Psicologia social do Trabalho, 2005

⁷ Hito Steyerl, Los condenados de la pantalla, ed Caja Negra, 2014, pag 99

trabajo se ha convertido en su opuesto, es decir, lo que denomina la ocupación. “La ocupación, dice, mantiene a la gente atareada en lugar de darle un trabajo remunerado (...) Como tal, no conoce la tradicional alienación ni ninguna idea correlativa de sujeto. Una ocupación necesariamente no implica una remuneración, puesto que se considera que el proceso contiene su propia gratificación. No tiene otro marco temporal que no sea el propio transcurrir del tiempo. No se centra en un productor/trabajador”⁸.

Inmaculada Salinas, es muy consciente de que entre la multitud de actores que intervienen en la actualidad en la producción de arte o cultura contemporánea se producen los mayores niveles de precariedad, autoexplotación, insolidaridad, competencia, aislamiento, etc. que caracteriza el trabajo en un nuevo orden capitalista para el que es tan necesario “un paro estructural inducido por la innovación tecnológica como la degradación de las condiciones sociolaborales”⁹. Salinas mantiene, como ya dijo Hanne Darvoben que el arte es tiempo, un tiempo que es de trabajo y por tanto de enunciación y producción, pero también de reivindicación y denuncia, de conflicto y socialización con otros oficios donde - como ocurre en el desempeño del arte- la explotación de los afectos o la confusión entre trabajo y vida, han sido descubiertos como fuentes de plusvalía adicional.

Sus larguísimas series, la repetición sin apenas variantes de diferentes patrones, el minucioso trabajo de recopilación, montaje y remontaje de imágenes, la imposición de jornadas laborales que en ocasiones desarrolla en el mismo espacio de exposición, son compromisos que la artista establece y se impone, para visualizar su condición de trabajadora, para a otorgarle a su trabajo algún de tipo valor frente a la farsa, indecencia, miserables condiciones de producción, circulación y exhibición que dominan la escena artística contemporánea. Al mismo tiempo estos trabajos, aunque carezcan de cualquier intención didáctica, nos señalan caminos que será preciso transitar si se quiere revertir este escenario: mostrar realidades innombrables, “...activar la fuerza de los débiles, desplegar nuevos lenguajes y nuevas formas de pensar. Ocupar el espacio y apropiarse del tiempo”¹⁰.

Pero hay algo más en estos modos de hacer, en este obrar que venimos describiendo: hay una forma táctil de pensar. “Lo manual también es una forma de pensamiento, eso es lo asombroso. Lo manual, incluido el pensamiento manual, es una forma de resistencia a las lógicas de producción del capital. Lo manual demora. Lo manual democratiza -no es estadístico ni algorítmico-lo manual especifica. Incluso lo manual es digital -y el juego de palabras tiene su trascendencia”¹¹. Recojo esta cita de una conversación mantenida entre Pedro G. Romero y Ángel Calvo Ulloa porque se asemeja a la respuesta que Inmaculada me dio a la pregunta que le formulé en una de las conversaciones que hemos venido manteniendo desde que Valentín Roma nos propuso este trabajo. ¿Por qué, le dije, en una artista que es tan hábil, está tan dotada para el dibujo y la pintura reduces tu trabajo pictórico a series construidas a partir de un patrón que en ocasiones es una mera repetición con poquísimas variantes? Su respuesta fue sencilla pero convincente, “mi trabajo es un proceso que requiere tiempo, que toma el tiempo como uno de sus temas y

⁸ Ídem, pag 108

⁹ Francisco Quintana, Trabajo, no trabajo y neoposfordismo, en Cadernos de Psicología social do Trabalho, 2005

¹⁰ Diego Sztulwark, Guerra y Lenguaje en Amador Fernández-Savater, Filosofía Pirata, 2021

¹¹ Pedro G. Romero, Conversación entre Pedro G. Romero y Ángel Calvo Ulloa en el marco del proyecto Adios/Volverán

que me permite, mientras lo hago, pensar”. Lo que entendí de esta respuesta es que este trabajo seriado, estos dibujos repetitivos y mecánicos le interesan (además de todo lo que ya hemos venido señalando) porque le permiten liberarse de las categorías de representación, distanciarse de preocupaciones que hoy resultan añejas, que en su día ya se plantearon y con mayor o menor fortuna fueron solventadas y, sobre todo, porque le da la posibilidad de dudar “sobre el estatuto, la naturaleza y la propiedad de lo que se pinta”¹².

.....

La distancia existente entre bellas artes y más concretamente la pintura con otras expresiones artísticas, constituye uno de los síntomas de aquella nostalgia formal de la que hablamos al inicio de este texto y de su estancamiento. Derribar las viejas demarcaciones que circunscriben y aíslan las distintas disciplinas artísticas es otro de los intereses que intervienen en esta exposición y están presentes en la obra de Inmaculada Salinas, quizás porque su trabajo tiene un fuerte carácter performativo, que se puede apreciar tanto durante el proceso de producción como de exhibición. Inmaculada ni es ingenua ni pretende que lo performativo, la danza, la crítica o las artes visuales se encuentren, pero, parafraseando a Marcel Broodthaers, sí le interesa situarlo en la frontera misma en que se dividen.

Para explorar las cercanías y las distancias, lo común y lo divergente, las relaciones y conflictos que pueden darse entre experimentaciones lingüísticas, discursivas, poéticas y estéticas, Inmaculada Salinas invita a participar en esta exposición a Mónica Valenciano y Laura Vallés.

“... Esa colección de tropiezos y también algunos empujones que me fueron quitando cierta estabilidad”, ese bailar “como un garabato casi sin soporte físico...”¹³, de Mónica Valenciano está en el origen del ofrecimiento a que produjera un trabajo en el marco de la exposición, no porque interesara presentar algo que se pareciera a una obra en común entre ambas artistas, sino porque a las dos le importaba acercarse lo más posible hasta esa frontera, de la que hablábamos antes, en el que el hacer de las artes visuales y el de la danza se dividen.

La relación con Laura Vallés viene de antiguo. Editora, docente, crítica de arte, comisaria de exposiciones, desde hace años viene estableciendo una relación de complicidad con su trabajo de para quien ha escrito textos, invitado a exposiciones, editado obras, etc. A su vez, Inmaculada viene siguiendo con atención y se siente afectada por las propuestas, apuestas, tesis que Laura Vallés viene defendiendo en distintos foros y muy especialmente desde la revista Concreta. Parecía pues inevitable invitarla a esta exposición para que realizara.....

.....

Inmaculada Salinas. Voces en el Bosque es el título de esta exposición que nace, muy tempranamente, de las primeras conversaciones mantenidas con Mónica Valenciano, quien nos contó la notable influencia que había y seguía teniendo en su trabajo la obra Claros del bosque de María Zambrano. Se habló de la importancia que en las coreografías y acciones de Mónica Valenciano tenía la voz y de cómo también para Inmaculada era

¹² Idem

¹³ En José Antonio Sánchez, (ed.) Desviaciones, Madrid- Cuenca, 1999

importante que su pintura hablara, pero desde un lugar que no estuviera afuera sino desde su interior, como esas palabras del bosque de María Zambano que “antes de que tal uso de la palabra apareciera, de que ella misma, la palabra, fuese colonizada, habría sólo palabras sin lenguaje propiamente”¹⁴. Inmaculada Salinas querría que sus obras, como aquellos dibujos y jeroglíficos de los que nos habla Pedro Lemebel... “contengan ruidos, voces apresadas en el barro, descripciones guturales de una geografía precolombina que deslumbró al hombre blanco con la música colorida de su intemperie”¹⁵. Salinas aspira a que sus trabajos hablen, pero no les exige resonancias útiles o pragmáticas, no se propone duplicar la realidad diciendo lo que hay, sino agregar operaciones que añadan resistencias, vías de escape a ese universo simbólico autoritario, absorbente, invasor e ineludible en el que se ha convertido el sistema arte.

.....

Cita

A cada momento del tiempo, junto a lo que la gente considera natural hacer o decir, junto a lo que hay que pensar por prescripción de los libros, de los carteles del metro o hasta de los chistes, están todas las cosas sobre las que la sociedad guarda silencio y no sabe que lo hace, condenando al malestar solitario a quienes sienten cosas que no pueden nombrar. Silencio que se rompe un día, bruscamente, o poco a poco, y unas palabras se superponen a las cosas, por fin reconocidas, mientras se forman de nuevo, debajo, otros silencios. Annie Ernaux, Los años, pag 132, ed Cavaret Voltaire

¹⁴ María Zambrano, Claros del bosque, Alianza Editorial, 1977, pg 28.

¹⁵ Pedro Lemebel, El abismo iletrado de los sonidos, en Poco hombre, ed Las Afueras 2022