

Juan cree

Verónica Cordeiro

Estamos delante de un conjunto de obras en papel firmadas por una decena de renombrados artistas uruguayos ya fallecidos, en su mayoría dibujos y otros trabajos en pequeños formatos, seleccionados y adquiridos por el artista Pablo Uribe (Uruguay, 1962) con el objetivo de crear una colección. En la ficha técnica de la obra, luego de los datos primarios (nombre del artista, título de la obra, año, técnica y dimensiones), el autor agrega sucintamente la siguiente descripción:

«Bajo un título genérico que es al mismo tiempo una 'proposición lógica' que busca dirimir entre verdadero y falso, se reúne una colección de obras sobre papel de destacados artistas nacionales adquiridas a bajo precio en la feria de Tristán Narvaja.»

La proposición lógica, aludida en el título de la obra, *Juan cree que el sol es una estrella*, constituye clave fundamental para adentrarse en el juego propuesto, para saber cómo, y desde dónde, contemplar esta colección de obras en papel realizadas por otros artistas uruguayos, compuesta por Pablo Uribe y aquí presentada al público por primera vez.

Entonces sonreímos. Sabemos que el sol es una estrella, pero a partir del momento en que Juan cree, se nos abre la interrogante y penetra por una sutil fisura la duda, paradójica desde nuestra lógica, ya que somos conscientes de su imposibilidad: ¿no será el sol, en este caso, una estrella? La duda confirma la paradoja, y ésta a su vez nos genera cierta perplejidad. ¿A quién cabe la responsabilidad de resolver el acertijo? Estará el artista-coleccionista de obras posiblemente verdaderas pero igualmente pasibles de falsedad y/o plagio colocando a prueba el conocimiento del espectador?

El plagio es necesario, escribió Isidore Lucien Ducasse (1846-1870), poeta francés nacido en Uruguay y más conocido por su pseudónimo, Conde de Lautréamont. «El progreso lo exige. Mantenerse cercano a las frases de un autor, el plagio explora sus expresiones, elimina ideas falsas y las reemplaza con las ideas correctas». En su segunda y última obra, *Poésies*, Lautréamont tomó textos de autores famosos e ingeniosamente los invirtió,

corrigió y abiertamente plagió. El filósofo francés Roland Barthes, en su célebre ensayo, *La muerte del autor* (1967) acude a una metáfora textil para ilustrar concepto similar: «Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo [...] sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.» Para Barthes, el autor-sujeto se hace junto a la obra, no existe ni debe ser entendido como el genio-creador por detrás de, ni anterior a, su «escritura». Si nos apoyamos momentáneamente sobre esta concepción, posiblemente se nos amplíe el horizonte propuesto por esta polifonía intertextual, más allá del juego de distinción entre verdadero y falso.

¿Cómo mirar estas obras en papel?

Tomando en cuenta el valor propio del plagio intencionado, de una forma u otra se determina que frente a esta obra (el conjunto) y frente a estas obras (cada una, en su singularidad) debemos realizar un ejercicio que, en cuanto espectadores, hemos ido desaprendiendo: mirar. Pues en este espacio no nos quedan dudas, estamos solos: el espectador frente a una colección de arte uruguayo incierta, cubierta por un manto de dudas, que nos mira como nos miran los ojos perdidos de la joven obsesivamente retratada por Cabrerita.

Desde esas extrañas niñas de ojos redondos y miradas ausentes, a veces de asombro, firmadas por Raúl Javiel Cabrera (1919-1992) en dibujos acuarelados, alejados de la matriz de la academia y caracterizados por trazos leves y contornos sueltos, casi ausentes, a los esbozos sin rostro, clásicamente estructurados del dibujante y pintor Rafael Barradas (1890-1929), firmados con fechas de la época en que el artista se encontraba entre Aragón, Madrid y Barcelona, nuestra mirada va identificando elementos de comparación y contraste. El juego nos entretiene y educa. Un simple esquema gráfico de José Pedro Costigliolo (1902-1985), posible estudio para una composición no figurativa de los años 1950, evidencia líneas dibujadas con regla y

un colorido pálido que podría haber sido hecho por cualquier estudiante, a diferencia de los Barradas donde la confianza del trazo refleja autoría de un dibujante, fuese este el propio, o un copista. El neoexpresionismo caricaturesco de algunas obras de Nelson Ramos (1932-2006) sobresale con todo su dramatismo y violencia en este estudio en grafito de 1964, mientras que un paisaje gaucho esbozado con una birome común nos baja a tierra nuevamente: ¿cual será el origen de este supuesto Juan Storm (1927-1995)?

El ojo queda atrapado en este juego comparativo; entre una obra y otra, percibimos una tensión que luego se multiplica en conflictos sucesivos. Las obras se pelean, tironean de un costado al otro pidiendo más espacio, como los *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, estos dibujos exigen más explicaciones, quieren saber qué justifica su agrupación entre otros tan diferentes de sí, y quieren saber quienes son, y de dónde vinieron. El observador capta y sufre tensión similar: mientras que una obra le absorbe la mirada y lo hace perderse en su universo propio de líneas, formas, trazos característicos del estilo de un determinado artista, la siguiente lo sacude de su transe y le recuerda que Juan cree, pero no está seguro. Acompañamos el pasaje de la mirada en la apreciación de una obra a otra, pero el juego se vuelve a imponer y dificulta la relación directa del confronto entre ojo que mira y trazo perdido. Y entonces como un efecto de distanciamiento brechtiano, retorna a su intuida perplejidad: entre realidad y ficción, falso y verdadero, ¿dónde me paro?

¿El artista se burla? ¿Parodia el estado de la historia del arte uruguayo? ¿Es una obra de crítica institucional, ya que nuestros museos carecen de estructuras dignas de conservación y documentación de la producción histórica, moderna y contemporánea? ¿Cómo apreciar este conjunto de dibujos, y cada uno en su singularidad? ¿Por qué el artista cuya obra es éste conjunto de obras de otros artistas, eligió estos dibujos y no otros? ¿Cómo saber cuales son verdaderos y cuales son falsos? ¿Importa?

Estas son algunas preguntas que surgen de súbito cuando nos paramos frente a la colección-obra de Pablo Uribe. Insiste, empero, una interrogante mayor que subraya la esencia del metalenguaje propuesto: ¿quién es el autor?

«¿Qué importa quién habla, ha dicho alguien qué importa quién habla?», le dijo el escritor y dramaturgo irlandés Samuel Beckett al escritor Charles Juliet a fines de los años 1960.¹ Nos cuenta el filósofo italiano Giorgio Agamben que Michel Foucault comienza una conferencia pronunciada en 1969 citando esta frase de Beckett para reafirmar la diferencia que introduce entre el sujeto-autor y la función-autor. En esta conferencia, titulada «¿Qué es un autor?», el problema de la escritura,

sugiere Foucault, no es tanto la expresión de un sujeto, como la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer: «la marca del autor está sólo en la singularidad de su ausencia». Agamben explica que la cita de Beckett, en su enunciado, contiene una contradicción que parece evocar irónicamente el tema de la conferencia, y concluye: «Hay allí, entonces, *alguien* que, aun permaneciendo en sí mismo anónimo y sin rostro, ha proferido el enunciado, alguien sin el cual la tesis que niega la importancia de aquel que habla no habría podido ser formulada. El mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su irreductible necesidad.» El enunciado de la cita de Beckett es para Foucault como el título de esta obra es para Uribe.

En este trabajo, la marca del autor se presenta inconfundiblemente en la singularidad de la ausencia (plástica) de Uribe, y esto a su vez está irónicamente evocado por este alguien anónimo que se llama «Juan». El artista se apropia de obras de otros «sujetos» (para utilizar el término de Foucault y a la vez, mantener la duda de «Juan», ya que no sabemos si los autores de estos dibujos son artistas, copistas, plagiadores, estudiantes), les otorga un nuevo contexto al reunirlos formando una colección, y a ésta le provee un título de obra firmada por un autor que nada tiene que ver con la autoría (desconocida) de las obras singulares que componen la suya. El gesto de Uribe en cuanto autor crea un paralelo conceptual al gesto que él mismo identifica en el origen posible de las obras apropiadas. Si los Barradas, Cabreritas, Costigliolos, Ramos, etc. son evidencias de plagio, *Juan cree que el sol es una estrella* es un doble del plagio, reafirma el concepto del plagio en la historia del arte, por medio de un gesto igualmente transgresor, el apropiacionismo. Luego, Uribe se apropia del plagio y le otorga autenticidad al insertarlo en el espacio oficial de la obra de arte: la galería. En este sentido, la ausencia de toda y cualquier huella personal del gesto autoral del artista refuerza su presencia, de la misma manera en que la ausencia del director teatral de Pirandello lo transforma en su personaje principal. En este movimiento, al igual que Godot en la obra seminal de Beckett, sujeto y objeto-concepto se funden, se confunden, y la obra crea un nuevo espacio lingüístico.

Es este lugar, este nuevo lenguaje, que nos debe interesar aquí. Si volvemos a confiar en nuestra mirada, comenzamos a discernir el hecho de que esta agrupación está constituida por obras disímiles, no solamente en cuanto técnica, estilo y contenido plástico e icónico, sino en cuanto a su relación posible con el estatuto del plagio. Pero todas comparten una relación idéntica entre imagen y texto: independientemente de la intención desconocida de cada autor, todas están firmadas por un destacado artista uruguayo, ninguna por un autor desconocido. Ésta evidentemente constituyó la primer directriz en la selección de Uribe. La segunda: verosimilitud. La provocación de dirimir entre verdadero y falso está en la esencia de la paradoja, sucintamente

1. JULIET, Charles. *Conversations with Samuel Beckett and Bram van Velde*, Academic press: Leiden.

evocada a través de la proposición lógica, instaurando un acertijo desde el cual no encontramos salida. Estas obras en papel sufren un proceso de desvío de valor simbólico, lo cual les presenta la posibilidad de una especie de transmutación ontológica: son pequeñas obras que en algún momento fueron declaradas insignificantes por el juicio de alguien, al punto de aterrizar sobre un paño viejo apoyado en una de las tantas calles de la histórica feria montevideana, ni más ni menos que la venta de una fruta, un incienso o una lámpara vieja. El artista aprecia su valor estético, la proximidad con posibles estudios auténticos de maestros de la pintura uruguaya, y crea una situación que representa la ambigüedad de esa posibilidad. Las obras que componen la colección de Uribe no pueden volver a ser lo que aun no estamos seguros de que puedan haber sido, porque ahora forman parte elemental de otra obra.

Y aquí entra el juego de duplicidad propuesto por Uribe, el cual se instaura como nuevo espacio semántico, conceptual y estético: el doble es una suerte de espejo que el artista le presenta al espectador por medio de «Juan». Juan somos nosotros, espectadores, y a la vez Juan es el autor desconocido de cada uno de estos dibujos. Juan es el Lautréamont del artista, su pseudónimo, quien le permite apropiarse de obras de otros haciendo una parodia del plagio que parodia, a su vez, un sistema universal real del arte. Dicho todo esto, si tomamos la otra punta de la contradicción evocada en la frase de Beckett, nos damos cuenta de que, importe o no, quien habla es el artista uruguayo. Uribe no seleccionó copias de Goyas y Tintoretos, entre otros artistas europeos que figuran en los «stands» o pedazos de asfalto de los vendedores dominicales. A lo largo de un año busca, encuentra, discierne, selecciona, enmarca, reúne y finalmente exhibe una colección inédita, fruto de una cartografía de proceso investigativo más bien arqueológico que artístico, que dispone y coloca toda una trama histórica en cuestión.

¿Podemos apreciar estas obras? ¿O nuestra mirada debe abstenerse frente a la significancia conceptual del gesto? Pablo Uribe confronta al espectador. Abre un espacio que perfora el muro divisorio entre obra de arte y su vida eternamente póstuma/posterior a sí: la obra no es hasta que es vista. ¿Y qué vemos? Una colección (verdadera) que presenta un homenaje (con toda su ironía) a la historia del arte uruguayo (verdadero o «falso»).

En última instancia, nos quedamos con la paradoja final: creer, en realidad, no importa. Lo que importa aquí, es mirar un conjunto de obras supuestamente falsas para volver a aprender a mirar, el arte.