

Guillermo Kuitca: un Ulises posmoderno

María Antonia de la Torre

Resumen

Guillermo Kuitca es un artista plástico ampliamente conocido en el mundo del arte tanto en la Argentina como en los principales centros artísticos de Europa y Norteamérica. Su obra reviste caracteres que lo describen como un artista paradigmático de la posmodernidad: multifacético, individualista, plural en sus intereses y sus temas. Sin embargo, más allá de la diversidad de estilos en la que justamente radica la clave de su estilo propio —rasgo éste que describe bien el arte de la posmodernidad—, podemos descubrir ciertas constantes en sus obras que nos remiten a la idea del viaje, del extrañamiento, de la otredad. Se trata de un conjunto de trabajos en los que Kuitca recurre a la representación de signos tales como camas, cintas transportadoras de aeropuertos, plantas arquitectónicas de departamentos, mapas y con ellos recrea un universo mitológico actual y a la vez eterno, un mundo en el que Kuitca, como Ulises, busca su centro, intenta recuperar su lugar de origen, las raíces de su existencia.

Abstract

Guillermo Kuitca is a young artist whose paintings are largely known in the world of visual arts in Argentina, his native country, as well as in the main European and North-American artistic centres. His paintings include features that characterize him as a paradigmatic post-modern artist: many-sided, individualistic and plural in his interests and themes. However, beyond the variety of styles which is the trademark of his particular style and which also characterizes post-modern art, in his works we can discover some constant preoccupations related to the idea of travel, strangeness and alterity. These concerns are present in a group of works in which Kuitca resorts to the representation of signs such as beds, airport conveyor belts, architectural plans of apartments and maps. With them, Kuitca recreates a mythological universe which is, at the same time, current and eternal; a world in which Kuitca, just like Ulysses, makes an attempt at finding his own centre, his native roots as well as the roots of his being.

"La realidad se diferencia del mito en que nunca está acabada"

Ortega y Gasset

La frase que sirve de epígrafe a este trabajo fue dicha por Ortega en ocasión de comentar las recreaciones mitológicas de Velázquez que solía revestir con una atmósfera de cotidianeidad sus representaciones mitológicas; recordemos la expresión risueña de Baco que en la obra de Velázquez se asemeja más a un gordito alegre y un poco borracho que a la imagen de un dios. Vulcano, en

la obra de Velázquez llamada *La Fragua*, escucha con humana sorpresa a Apolo que le anuncia el engaño del que es víctima por parte de su mujer, Venus. Como vemos, en estas obras de arte, la realidad completa al mito enriqueciéndolo con nuevas lecturas, ahondando en sus matices y resignificándolo en una semiosis siempre nueva.

En este sentido, el mito de Ulises, que siempre fue fructífero en el campo de la literatura, también lo fue en el campo de la plástica, recordemos la necesidad de Gauguin de reencontrarse con las creencias de sociedades primitivas, las búsquedas de exotismo de los románticos o el deslumbramiento que experimenta Van Gogh frente a la luz de Provenza.

Nuestra época no podía sustraerse al embrujo del viaje, de la evasión, de la aventura, y así lo veremos en la obra de un posmoderno como Guillermo Kuitca.

Guillermo Kuitca es un joven artista argentino, poco conocido fuera de los medios especializados de nuestro país pero que goza de cierta fama y reconocimiento en el exterior a juzgar por los museos y galerías que exponen y venden sus obras: El Pompidou y el Museo Nacional de Arte Moderno de París, el MOMA de Nueva York, El Museo de arte de Basilea, el Museo de arte contemporáneo de Río de Janeiro, el IVAM de Valencia, por sólo citar los más importantes. Kuitca realizó en el MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, en 2003, una muestra que atrajo a un público numeroso y que permitió conocer la obra de este artista que nos representa en el mundo y que para muchos de nosotros fue un descubrimiento.

No nos detendremos en relatar la biografía de este pintor, ya que no es éste el tema que nos ocupa; sólo tomaremos de ella los datos que nos permitan echar luz sobre su faceta de viajero, de explorador de mundos nuevos, de Ulises posmoderno. Analizaremos en particular ciertas series que se vinculan a la idea del viaje, el extrañamiento y el retorno; para ello, basándonos en un enfoque de tipo semiótico, tomaremos ciertos textos que, a nuestro entender, nos permitirán reconstruir la semiosfera que caracteriza a Kuitca como un pintor posmoderno.

1. El marco teórico

Es necesario recordar la falacia señalada por Umberto Eco según la cual el "sujeto como supuesta unidad trascendental que se abre al mundo en el acto de la representación, el sujeto que transfiere sus representaciones a otros sujetos en el proceso de comunicación, es una ficción filosófica que ha dominado toda la historia de la filosofía" (Eco, 1984, 39). Con esto queremos subrayar que no es nuestra intención realizar un análisis basado en el estudio de las supuestas intenciones de Kuitca. Sabido es que esta "intentio auctoris" (Eco, 1992, 137).

escapa por definición a la tarea interpretativa, solamente tendremos en cuenta los enunciados, o mejor dicho, en este caso, las obras de arte en sí mismas.

No debemos olvidar sin embargo que nos encontramos ante textos contruidos en base a un lenguaje no verbal. Es necesario determinar que al decir "lenguaje del arte" suponemos por un lado, la presencia de un código específico, con características propias y, por otro, la imposibilidad de establecer un paralelismo exacto entre las nociones que describen el sistema del lenguaje verbal, y aquel que se pone en práctica en el ámbito específico de la plástica. "Hjemslev sabe muy bien que no existe una correspondencia punto por punto entre las figuras de la expresión y las figuras del contenido" dice U. Eco (1984, 31) y esto es particularmente cierto en el ámbito de la plástica.

Eco, siguiendo a Hjemslev, ubica al arte entre los "sistemas simbólicos" que si bien son interpretables, y por eso constituyen "signo", no son exactamente bi-planares, es decir que la expresión y el contenido no están en una correlación unívoca pero sí son interpretables o por lo menos estimulan interpretaciones y, en este caso, son consideradas "invenciones" (1984:70). Con esto Eco nos dice que el sentido que le otorgamos a una obra de arte no está fijado de antemano por su expresión; siempre es posible ir descubriendo significados nuevos en el contenido y en la expresión, y en este proceso entran en juego tanto relaciones semióticas como relaciones de otro tipo que relevan de factores personales: asociaciones sinestésicas o idiosincrásicas, experiencias personales, recuerdos, etc.

Eco precisa luego que

...existen realmente experiencias semióticas intraducibles, en las que la expresión es correlacionada con una nebulosa de contenido, es decir, con una serie de propiedades referidas a campos diferentes y difícilmente estructurables por una enciclopedia cultural específica: cada uno puede reaccionar ante la expresión asignándole las propiedades que parezcan más adecuadas. Éste es el uso de los signos que hemos denominado modo simbólico (1984, 257).

Este modo simbólico es, desde nuestra perspectiva, el que mejor permite acercarse al tipo de obras que veremos. En *La trama de lo moderno* J. Sureda y A. M. Guasch se refieren al arte actual como el que surge del "vuelo al interior de uno mismo", y afirman que la dificultad en establecer categorías o escuelas proviene de que la realidad artística de hoy está dominada por la "mitología de lo individual" (1987, 163). Si esto es así —y ésta es la manera como podemos ver las obras de Kuitca seleccionadas— el símbolo pasa a jugar un papel fundamental en cuanto lenguaje de lo mitológico, en cuanto "expresión" de un "contenido" vago, impreciso, referido a experiencias idiosincrásicas, pero no por ello menos interpretable o por lo menos dotado de sentido oculto.

Agrega Eco que para que un objeto se epifanice, es decir, que se manifieste como una revelación de ese "algo más", de esa

...nebulosa de contenidos que son intraducibles (...) es necesario que sea colocado estratégicamente en un contexto que, por una parte, lo ponga de relieve y, por la otra, lo presente como no pertinente con respecto a los guiones que registra la enciclopedia. Funciona como un símbolo pero un símbolo privado: sólo vale en y por ese contexto" (1984, 257).

Si tomamos la clásica distinción de Peirce entre símbolos, íconos e índices¹, podemos decir con Eco que "existen signos que parecen más aptos para expresar correlaciones abstractas (como los símbolos) y otros que parecen guardar una relación más directa con los estados del mundo, como los índices y los íconos que intervienen de forma más directa en los actos de mención de objetos" (1976, 235). ¿Podemos decir que la pintura se basa en el funcionamiento de un código que rige la mutua relación entre símbolos, íconos e índices? Ciertamente no estamos ante el mismo tipo de código que el del lenguaje verbal que comunica mediante un "código fuerte": "La experiencia de la comunicación visual nos recuerda (...) que con mucha frecuencia nos encontramos ante códigos muy débiles, imprecisos, mutables y definidos groseramente" (Eco, 1976, 314). La particularidad del lenguaje visual es que está conformado por signos icónicos que, "fuera de contexto, no tienen estatuto, y por lo tanto no pertenecen a un código; (...) sin embargo significan. Así, pues, hay razones para pensar que un texto icónico, más que algo que depende de un código es algo que instituye un código" (1976, 316).

La obra de Kuitca conforma pues un conjunto de unidades que carecen de significado fuera del sistema que las contiene pero que obedecen, por dentro de él, a una serie de reglas combinatorias; los signos que Kuitca pone en sus obras, las camas, las sillas, las valijas conforman un plano de la expresión "perfectamente articulado, pero lo que sigue imprecisado es el plano del contenido, abierto a cualquier interpretación (...) Sentimos la tentación de hablar, más que de funciones semióticas, de señales abiertas que invitan al destinatario a la atribución de un contenido, con lo que desafían a la interpretación." (Eco, 1976, 345)

Ahora bien, esta interpretación que Eco llama "invención", por radical que sea, nunca es total y duradera ya que

...para que la convención pueda nacer, es necesario que la invención de lo todavía no dicho vaya envuelta de lo ya dicho. Y los textos inventivos son estructuras laberínticas en que, con las invenciones, se entrecruzan reproducciones, estiliza-

¹ Eco, 1976 (2000, 268) "La tricotomía de Peirce: símbolos: relacionados arbitrariamente con su objeto, íconos: semejantes a su objeto e índices: relacionados físicamente con su objeto."

ciones, ostensiones, etc. La semiósis no surge nunca *ex novo* y *ex nihilo*. Lo que equivale a decir que cualquier propuesta cultural nueva se dibuja siempre sobre el fondo de cultura ya organizada (1976, 358)

2. La semiosfera del viaje en la obra de Kuitca

Ese fondo de cultura que menciona Eco se refiere a la noción de semiosfera definida por Lotman como “el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiósis”. Dice Lotman a continuación que “se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros” (1996, 24). Es importante notar que fuera de este continuum los textos no significan nada por sí mismos, ya que la característica de la semiosfera es que su presencia misma es lo que explica y hace posible el proceso de significación.

Las obras analizadas conforman un conjunto de textos relacionados entre sí en un universo significante, es decir, una semiosfera cuya trama se construye en torno a la idea del viaje. Veremos como textos centrales cuatro grandes grupos de obras que se caracterizan por la presencia de ciertas unidades recurrentes: la cama, las plantas arquitectónicas, los mapas y las cintas transportadoras de los aeropuertos.

2.1. Las camas: Como dijimos la cama es una unidad dentro del código plástico de Kuitca que aparece a lo largo del tiempo en una importante cantidad de pinturas y de instalaciones no sólo como tema de representación, en la bidimensión, sino como objeto en sí y hasta como soporte de pintura. Jerry Saltz, un crítico de arte que analiza las obras presentadas por Kuitca en una muestra retrospectiva realizada en Valencia en 2003, señala que “la cama es la constante de su obra: Ha estado allí desde el principio. Es la piedra Rosetta, su punto de partida y el lugar al que vuelve más a menudo” (2003, 123) es una suerte de Ítaca permanentemente reencontrada, punto de partida al que Kuitca puede volver cuantas veces quiera. Dice luego el crítico que “comprender esa significación es poseer una de las llaves maestras de su arte quimérico” (124).

Los límites interpretativos de los que habla Eco no nos permiten inferir las resonancias que este objeto evoca en la vida de Kuitca, sin embargo, sí es lícito que nosotros, como receptores de este mensaje, realicemos una tarea interpretativa cuyos límites sólo pueden ser la incoherencia. La cama en tanto significante está ligado por denotación a un sentido, compartido por la mayoría de las culturas, y que podemos describir como objeto de reposo. Las connotaciones que desencadena este signo pertenecen sin embargo a ámbitos diversos que se relacionan a su vez con experiencias idiosincrásicas y culturales. ¿Qué puede evocar la cama además de protección, calor, infancia, familia, placer, amor,

nostalgia, evasión? Puede también sugerir ideas opuestas a las anteriores: desamparo, miedo, soledad, enfermedad, dolor, muerte.

Ahora bien, cuando Kuitca combina dos elementos con tanta carga semiótica como la cama y los mapas la fuga semiótica toma un rumbo nuevo.

2.2. Los mapas: Con el dibujo de mapas sobre la tela misma de los colchones "el afuera está adentro" como dice Jerry Saltz, el espacio público invade el espacio privado o, más bien, se funde en él en una simbiosis onírica, nos transporta a un mundo de desplazamientos mágicos, a una dimensión mítica del viaje en un espacio íntimo. Los trazos que evocan caminos, las encrucijadas que recuerdan ciudades y que a la vez se hunden en la tela mullida del colchón, marcadas por la presencia de oquedades que son como esos temibles agujeros negros del espacio, nos remiten al extrañamiento de las noches de hotel, noches anónimas, indiferentes y nostálgicas que Kuitca conoce bien en sus recorridos artísticos por Europa o Estados Unidos. Los espacios que representa nada tienen de paisaje: son espacios conceptuales, aunque disparadores de la fantasía y la evasión: "son las alas que usamos para sobrevolar lugares, la rejilla que sobreimprimimos sobre el mundo natural y el mundo hecho por el hombre" dice J. Saltz (138). La "nebulosa de contenido" de estos espacios es ambigua, ya que si bien nos remite a un ámbito de signos claros: líneas que sugieren caminos, vías férreas o fronteras, puntos que representan ciudades o pueblos, por otro lado son espacios anónimos ya que todos los mapas se parecen, bastaría con cambiar los nombres. Con esto el viajero que se deja llevar por mapas se mueve en un mundo homogéneo donde las referencias son similares, tal como Ulises navegando en un mar siempre igual a sí mismo, avistando costas que se parecen una a otras, buscando ese punto diferente que le devuelva su identidad.

2.3. Las plantas arquitectónicas: Los caminos recorridos llevan a ciudades en las que un dédalo de calles encierra ese punto que para el viajero posmoderno es la Ítaca de Ulises: el hogar. Kuitca, fiel a una forma de mirar distante, que no recorre sino que sobrevuela, muestra aquí la vista aérea de un departamento, anodino, similar a miles de otros departamentos, una suerte de modelo convencional, que nada distingue de otros. Esta referencia a un hogar abstracto, el de cualquiera en cualquier parte del mundo, se hace más patente en la serie de las plantas arquitectónicas que Kuitca repite obsesivamente, respetando el mismo esquema de pequeño departamento de clase media suspendido en un espacio anónimo. Solamente se permite agregar ciertos significantes que remiten a su particular mundo de experiencias: en el caso de la obra llamada *Gran corona de espinas* de 1989, el título podría inducir al espectador hacia una interpretación de tipo religioso; sin embargo, la presencia del alambre de púa resuena en nuestra memoria con ecos dolorosos de campos de concentración, de guerras, de encie-

rro... Imagen y título en esta obra dan lugar a una cadena interpretativa que podría llevarnos lejos, a indagar en las relaciones entre religiones, violencia, derechos humanos, libertad, opresión... En otras representaciones de plantas arquitectónicas, la semiosis suscita connotaciones inesperadas: ya sea la sucesión de alojamientos anónimos que el viajero se ve obligado a ocupar en su deriva por el mundo, ya sea el encierro de los niños en pequeños departamentos entre cuyas paredes repiten incansablemente los mismos juegos solitarios.

Además de estas asociaciones que acabamos de hacer es indudable el valor simbólico que reviste la representación de la casa: es el lugar de la infancia, de la seguridad, de los recuerdos, de ese pasado al que tal vez se quiere volver o se quiere olvidar... Es el espacio privilegiado de lo privado que todo ser humano necesita atesorar para ser alguien, ese lugar que Ulises añora y busca recorriendo los mares. Kuitca materializa esa necesidad metafísica en ese recinto sin puertas. ¿Cómo salir? "Solo a través de las puertas íntimas de la imaginación o el recuerdo" dice J. Saltz.

2.4. Las cintas transportadoras: El viajero de hoy está fatalmente ligado a ese universo de tránsito colectivo que son los aeropuertos donde tanta gente se cruza sin conocerse jamás. En la obra de Kuitca esto se trasluce por la presencia recurrente de las cintas transportadoras y de los equipajes abandonados. Más allá de su sentido práctico la cinta transportadora evoca un movimiento, perenne que nos remite a un tiempo circular, un tiempo mágico, el del eterno retorno. Ese tiempo en el que todo puede volver a recomenzar y en el que nada está perdido para siempre. La cinta gira sin fin y los hombres se acercan a ella un instante para recoger sus pertenencias, mientras el movimiento perpetuo continúa: imagen de la vida fugaz pero siempre renovada del ser humano y de la infinitud del tiempo. Símbolo o metáfora del tiempo circular, las cintas transportadoras pertenecen a nuestro mundo actual, son objetos cotidianos que dejamos de ver a fuerza de utilizarlos pero que la mirada perspicaz de un artista reviste de significaciones nuevas, inviste de un aura mítica y nos obliga a mirar como un objeto aislado, descontextualizado, "otro".

En las cintas transportadoras a veces permanecen equipajes extraviados que nadie reclama: Kuitca los representa como pequeños puntos en la inmensidad perdidos en un laberinto de cintas que giran. Estas imágenes son profundamente desoladoras: pequeños mundos privados que encierran recuerdos, afectos, vivencias y que ya no son de nadie... Nadie, como Ulises en la cueva del Cíclope que siendo Nadie lucha para poder seguir siendo Alguien. Los equipajes, objetos mínimos, son sin embargo profundamente humanos, y en su soledad claman por ser encontrados, por recuperar su lugar, su sentido, su uso. Son pequeños Ulises atrapados en el mar y condenados por la furia de Poseidón a vagar por los espacios infinitos para vengar a Polifemo.

3. Ulises posmoderno

La recreación del mito que se realiza a través de las obras de Kuitca está marcado por características propias de nuestros tiempos, es decir, siguiendo a Gilles Lipovetsky, por un proceso de "personalización" que tiene como efecto "una deserción sin precedentes de la esfera de lo sagrado, el individualismo contemporáneo no cesa de menoscabar los fundamentos de lo divino" (1993, 169). En el ámbito del arte, esta desacralización posmoderna se traduce por el rechazo a ciertas categorías que para los artistas vanguardistas eran perentorias como, por ejemplo, la idea de novedad, de originalidad y de ruptura. Los artistas postmodernos ya no buscan crear un lenguaje nuevo, ser revolucionarios; inclusive, como señala Lipovetsky, pareciera que la posmodernidad adoptara una posición de tipo "incluyente" (174), opuesta a la actitud "excluyente" de la modernidad: "Ya no se trata de crear un nuevo estilo sino de integrar todos los estilos, hasta los más modernos: se da vuelta la página, la tradición se torna fuente de inspiración tanto como lo nuevo, (...) cobra preeminencia la heterogeneidad de los estilos en el seno de una misma obra" (174).

La obra de Kuitca muestra una coexistencia pacífica de estilos y una absoluta indiferencia frente a la necesidad de posicionarse en la antinomia centro-periferia, o abstracción-figuración, responde además a una época y a una sociedad desmotivadas en lo ideológico y en las que el individuo no asume compromisos y se muestra tolerante. En realidad, la única idea capaz de movilizar las fuerzas creativas es la que responde a la búsqueda de uno mismo, a esas "mitologías individuales" ya mencionadas. Esto explica que en un panorama artístico que para Lipovetsky atraviesa una fase "depresiva" (173) existan artistas dinámicos, creativos, y todavía capaces de ofrecer miradas nuevas, de recrear la realidad, de ofrecer, como Kuitca, una relectura de lo familiar, de lo conocido, de recrear el mito del viaje, del extrañamiento.

El arte actual, nos dice Lipovetsky,

...integra todo el museo imaginario, legitima la memoria, trata de igual a igual el pasado y el presente, hace convivir sin contradicciones todos los estilos. (...) Lleva a su límite el proceso de personalización de la obra abierta, fagocitando todos los estilos, autorizando las construcciones más disparatadas, desestabilizando la definición del arte moderno (178).

Kuitca puede ser visto como un artista abstracto tanto como geométrico, informalista, hiperrealista, o, en todo caso, como un neo-figurativo que reclama, antes que nada, el derecho a ser él mismo, a expresarse libremente sin necesidad de ser original. En este sentido, diremos con Lipovetsky que "el arte moderno ha disuelto a tal punto las normas estéticas que un campo artístico abierto a todos los niveles, a todas las formas de expresión pudo aparecer" (180).

Arthur Danto, filósofo analítico preocupado por definir la esencia del arte, en particular del arte contemporáneo, dice que “parte de lo que define el arte contemporáneo es que el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte” (1999, 27). ¿Cuál podría pues ser el espíritu que subyace en las obras de Kuitca? Sabemos que desde fines de los sesenta aproximadamente se habla de la muerte del arte entendiendo con esto el momento en que el arte se hace filosofía, en que más que ser esto o aquello, más que responder a tal o cual manifiesto, el arte es ante todo conciencia de sí mismo una vez que se agotaron todas las narrativas del arte. Este momento es el que Danto denomina el linde de la historia, límite fuera del cual todo lo que los artistas producen es arte post-histórico, “productos que crean en el espectador la sensación de que no tenemos un estilo identificable, pero, dice Danto, eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo. (...) Lo contemporáneo es un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad” (1999, 34)

Conclusión

Para finalizar recordemos las palabras de J. Saltz:

Rastrear el desarrollo de Kuitca es como entrar en un laberinto donde las cosas son familiares pero impredecibles, donde la línea argumental se revela lentamente, sin fanfarria, a través de derivaciones y permutaciones. Aceptamos el mundo de Kuitca inconscientemente, casi por accidente, estructurado y lógico como es y ese mundo empieza a cobrar sentido: Aprendemos como por ósmosis sus reglas y sus regulaciones, su gramática y su sintaxis. Pero por organizados que sean, sus cuadros son ficciones que se enmascaran con hechos, partes que parecen el todo. (...) Esos cuadros producen el mismo pavor que producen las cercanías en la oscuridad: hay en ellos algo ciego, algo que tantea, algo visto sólo a medias. Estas son las imágenes que más se parecen al recuerdo que un niño tiene del mundo: increíblemente despedazado y eternamente incompleto

Bibliografía

- Danto A. Ed original: *After the end of art*. Princeton Univ. Press, 1997. Trad. Elena Neerman. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Transiciones, 1999.
- Eco Umberto. *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*. Edición original: Turín: G. Einaudi editore, 1984. Barcelona: Editorial Lumen, 1990.
- . *Los límites de la interpretación*. Edición original: *I limiti dell'interpretazione*. Milán: Ed. Fabbri, 1990. Barcelona: Editorial Lumen, 1990.

- Eco Umberto. *Tratado de Semiótica general*. Edición original *A Theory of Semiotics*. Milan: V. Bompiani, 1976. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.
- . *Lector in fabula*. Edición original 1979. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.
- IVAM Centre del Carme *Un libro sobre Guillermo Kuitca*. Contemporary Art Foundation - Amsterdam. 1993.
- Lipovetsky, G. *L'ère du vide*. Paris: Gallimard, 1993.
- Sureda J. y A.M. Guasch. *La trama de lo moderno*. Madrid: Ediciones Akal, 1987.