

In-Between Order and Disorder

Julia Alarcón Luna

Los debates sobre la forma, el espacio y el tiempo son todavía origen de controversia por gran parte de la historiografía. Estos conceptos, tratados desde antiguo, siguen atravesando buena parte de la teoría artística contemporánea. A este respecto, no es de extrañar que muchos artistas reflexionen, del mismo modo, en torno a estas cuestiones. Más allá del relato está el propio arte, la pintura pura, la creación en cada una de sus disciplinas. Estos tres conceptos centran la producción de Kirsten Hutsch y Bram Braam, con la intención de generar, a través de un sistema simbólico y fragmentado, una visión completa del mundo que se corresponde con el pensamiento zizekiano al experimentar el arte como una totalidad reveladora.¹

En la relación entre los trabajos de los dos artistas se organiza un centro de tensión donde toman conciencia de la materia, válida en su conjunto, pero también en cada una de las partes. Así, la autonomía de las partes adquiere una destacada carga signífica y el fragmento deambula para encontrar su valor en la mirada, activada desde la experiencia interior de la materia, pero construida en la visión del que las contempla.

La economía formal es capaz de desplazar la mirada hacia lugares relegados tradicionalmente, enunciando una nueva realidad donde lo afectivo produce la posibilidad de transitar por «la búsqueda del filo del mundo del arte».² De este modo, nos aproxima con urgencia a la liberación de las formas del despotismo de la apariencia y del «régimen de la historicidad» que aboga por el presentismo inmóvil. Hutsch y Braam son conscientes de la necesidad de ir más allá del tiempo de los relojes y cuestionar las ideas fundamentales de la temporalidad.

Por otro lado, es evidente que en su producción artística subyace una especie de «ascetismo estético» que los conecta con otros artistas como Piet Mondrian, transformado en un claro referente cuando contemplamos «In-between order and disorder». Nos encontramos, de este modo, ante obras que buscan la esencia, que están desprovistas de elementos secundarios que puedan distraer al espectador de la idea fundamental de su trabajo, la exploración sobre la propia creación. No precisan en su discurso de artificios que moldeen las propuestas discursivas. Esa depuración, tal y como señaló Katherine Dreier en torno a la obra de Mondrian, posibilita que reiteradas abstracciones, se formen junto a «simples apoyaturas lineales y fragmentadas que destacan sobre el fondo». La ausencia de apoyos figurativos es esencial al enfrentarse a las Taped paintings de Hutsch, que establece como herramienta principal el cromatismo, un rasgo próximo también a la tradición mondrianesca; una cinta roja que subraya las fragmentaciones del lienzo y que, a su vez, también es el sustento de la obra. Este lienzo deja de ser un simple soporte, para comenzar a ser un contenedor de diferentes partes que, aunque a priori desprenden cierto desorden basado en esa misma idea de fragmentación, conlleva una inevitable intención ordenadora al intentar generar un conjunto a través de la unión de cada una de las fracciones que componen la superficie.

1 Zizek, S., Goza tu síntoma. Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1992, p. 224.

2 Shapiro, G., "El tiempo y sus superficies: postperiodización", en AAVV, Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente, Murcia: Cendeac, 2008, p. 111.

En otro sentido, la impronta urbanística holandesa recorre todo el discurso expositivo. En la instalación, Braam, a partir del uso de ramas que se conjugan con formas artificiales, mantiene latente la rigidez de la formación quasi-natural de los pólderes holandeses, formaciones de tierra cultivada extraídas del propio mar, acelerando el proceso natural y constatando la acción del ser humano. Así, se genera un orden forzado que parece estar presente en el sello holandés, reconociendo en la primera época de Mondrian, un impulso creado por el orden del paisaje donde también tiene cabida la propia organización urbanística y arquitectónica nacional. Se trata así, de una suerte de vasos comunicantes donde la arquitectura y la emoción matemática, pese a no responder a una utilidad real, siempre tienen un lugar reservado.

La lectura arquitectónica de la obra de Hutsch y Braam es imprescindible, prácticamente obligatoria. Resultado de una fuerte herencia capacitada para crear espacios ordenados y útiles, ambos generan espacios pictórico-escultóricos que rompen el orden a través de un desorden sistematizado. Las diferentes formas geométricas que configuran la selección de obra transmiten ese sentido metódico y estructurado, simétrico y organizado, tal y como sucede en legados artísticos tan contundentes como De Stijl. Las piezas aluden, a este respecto y de manera constante, a un tiempo pasado. De este modo, existe un impulso que conduce a responder desde la contemporaneidad a cuestiones universales que ya han sido tratadas ampliamente por la tradición, repensando, así, el mundo.

A ello también ayuda la combinación de materiales que utilizan. La inclusión de materiales orgánicos como las ramas de Braam nos conecta, ineludiblemente, con la naturaleza, pero es una naturaleza manipulada y modificada a partir de la inclusión de otros elementos que simulan ser naturales, pero que son un simulacro de lo natural, formas ficticias camufladas en la realidad. Se trata de una artificialidad pensada para no serlo ni parecerlo. No obstante, a través del uso de colores antinaturales muy llamativos se constata ese engaño. Braam presenta una instalación de elementos naturales, recurriendo a la idea primigenia de naturaleza, el árbol, sus ramas, y lo entremezcla con partes manipuladas por el hombre. Se trata de la obsolescencia de la naturaleza, pero también de lo artificial donde se abre el debate a las demarcaciones que operan entre arte y naturaleza, planteando aspectos esenciales sobre la biosociabilidad. El riesgo de la cada vez más perseguida normalidad que emanan las piezas construidas por el creador contemporáneo, que al fin y al cabo también habla de su propia naturaleza, la del presente, que es otra muy distinta a la de otra época y está completamente conquistada por la tecnología. Algunos teóricos apuntan: «la naturaleza es el lugar sobre el que reconstruir la cultura pública [...] Es figura, construcción, artefacto, movimiento, desplazamiento. La naturaleza no puede preexistir a su construcción. Esta construcción se articula sobre un determinado movimiento, un tropos o giro».³ Esa forma de la rama contrasta con el sistema ordenado de las estructuras.

«In-Between Order and Disorder» es consciente de las posibilidades de morar en ese espacio engordado por los nuevos planteamientos del pensamiento contemporáneo, es capaz de generar una atmósfera viva, de ofrecer un componente casi mágico, haciendo patente el paso del tiempo que no podemos asir, siendo un continuo rastro del pasado, es la vivencia del aquí y el ahora, de lo que ya nunca va a volver a ser.

3 Haraway, Donna J. «Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles». En *Política y Sociedad*, 30, 1999, pp. 122-123.