

## De la pintura del placer al placer de la pintura

### La ironía mimética de Andrés Gana

Comentario de Sergio Rojas con ocasión de la retrospectiva de Titi Gana, titulada Lugares Comunes, curada por el mismo Sergio Rojas, en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 28 de Junio al 26 Agosto de 2012.

La producción pictórica de Andrés Gana exhibe un itinerario que se ha desarrollado sin interrupción desde los años 70 hasta la actualidad, trabajando de manera constante con lo figurativo, el color y el dibujo como sus recursos estéticos fundamentales.

Al observar las pinturas que componen esta retrospectiva, reconocemos el interés del artista por “atrapar” la realidad en una escena, su afán por dar cuerpo pictórico a la mirada que ha logrado captar los deseos, los intereses, las actitudes, el carácter que anima el comportamiento y las relaciones entre los sujetos que conforman una situación determinada.

Escenas cotidianas, personajes, oficios, retratos, sirven en su pintura a la re-construcción de un imaginario que corresponde a ciertos estereotipos de “lo chileno”. Dicho imaginario en la pintura de Gana no pretende corresponder ingenuamente un supuesto “modo de ser” de los chilenos, sino que más bien escenifica las formas habituales de representarse los chilenos a sí mismos, a partir de elementos provenientes tanto desde lo mediático como de la cultura popular ciudadana. Así, esta pintura explora estéticamente un imaginario hecho de “lugares comunes”. La irónica literalidad de cuadros como “Funerales del picao de la araña” (2002) o “Chancho en misa” (2007) consiste precisamente en representar expresiones populares.

El concepto de lugar común ha operado como el criterio curatorial de base para esta exposición retrospectiva, y es utilizado en dos sentidos. Primero, como esa especie de saber pre-reflexivo que hace posible reconocer cierta familiaridad en situaciones que pueden ser muy heterogéneas entre sí, jocosas, íntimas, laborales, decadentes, etc. Los “lugares comunes” son como patrones de orientación que están siempre “a la mano”, disponibles, constituidos por refranes, estereotipos, clichés. Al igual que ocurre con los elementos del denominado “sentido común”, los lugares comunes no son coherentes entre sí, no implican un dis-

curso o una visión sobre la realidad, sino que operan circunstancialmente. Pero, en segundo lugar, debemos también considerar la idea de “lugar común” como una instancia de reunión, el acaecer de un mutuo reconocimiento a partir de las ficciones que en la historia de una comunidad se han ido sedimentando, tomado cuerpo en determinadas formas estéticas, visuales y narrativas... al fin y al cabo el abrigo de los mitos. En este sentido, un lugar común es todo lo contrario de lo simplemente “anecdótico”, porque porta consigo un coeficiente de trascendencia, nos remite a los prejuicios –queridos o detestados- que soportan nuestras visiones de las cosas. En relación a este punto, cabe llamar la atención sobre la recurrente presencia de perros en los cuadros, quiltros que en su chilena cotidianeidad hacen pesar en las escenas la gravedad de lo común, el acecho de lo pedestre, de lo ordinario, de lo que podría estar ocurriendo “en cualquier parte”.

La pintura de Andrés Gana reflexiona esos “lugares comunes”, poniendo en escena la relación entre el cuerpo (los deseos, instintos y necesidades que lo animan) y las formas estereotipadas de ciertos hábitos y roles, dando lugar en sus cuadros a las representaciones de una cotidianeidad cuyos recursos estéticos provienen tanto de lo cómico, como de lo absurdo y lo onírico. “Gol de la luna” (1997) es una pintura que sintetiza magistralmente estos tres conceptos, un cuadro cuya belleza proviene de una economía de recursos con un poderoso rendimiento estético. Podría decirse que en la recepción de estas pinturas por parte del espectador, se impone en general lo escénico sobre lo narrativo, pues se le encarga al espectador la tarea de observar y reconocer antes que el ejercicio lúdico de “elaborar historias”. Los cuadros operan como viñetas que en cada caso sintetizan un ambiente, una situación cotidiana o muchas veces una fantasía.

Consideremos, por ejemplo, el cuadro “La jaula de los monos” (1983). Habitualmente vemos a los monos como animales naturalmente divertidos, la causa de esto es sin duda su relación mimética con lo humano. Es decir, nos divierte reconocer actitudes o comportamientos “humanos” en los monos porque, en lo fundamental, ello nos permite reconocer lo simiesco en el hombre. Comer un plátano, enojarse o acariciar no son necesariamente acciones en sí mismas divertidas, sin embargo nos provoca risa reconocerlas en los monos. En sentido estricto esto no se debe a que habría “algo de mono” en los hombres, sino a que percibimos lo que hay de mecanizado en esos comportamientos a los que de otra manera consideraríamos como acciones originales de un sujeto, gobernadas por una voluntad consciente. El hecho mismo de reconocer en una representación mimética un aspecto cotidiano del comportamiento humano nos resulta placentero y decimos: “¡Sí! ¡Es cierto, así es!”. Sólo el hombre es capaz de reír, decía Bergson, y agregaba: sólo lo humano puede ser motivo de risa. Es decir, tratándose de la risa y del sentido de lo cómico, el hombre es sujeto y objeto a la vez, porque lo que nos hace reír es descubrir esa compleja relación entre naturaleza y artificio que está siempre a la base de nuestro comportamiento. Cada una de nuestras acciones cotidianas implica siempre un esquema de reconocimiento, algunos gestos mecánicos inadvertidos, un procedimiento aprendido (desde “lavar los platos” hasta “hacer el amor”, y hasta en esta expresiones resuena un cierto cliché, de allí las comillas). El sólo hecho de reconocer en una representación ese “mecanismo”, cuya existencia pone en cuestión el ejercicio supuestamente soberano de la conciencia, nos hace reír.

Podemos reconocer en esta antología ciertas constantes temáticas, motivos que cruzan obsesivamente toda su producción: las “ganas” asociadas a la sexualidad, los placeres de la comida, los comportamientos constituidos por hábitos y rutinas, la playa como paisaje y recurso escenográfico. Dada la presencia transversal de estos motivos, no podría decirse que constituyan por sí mismos “categorías” a partir de las cuales ensayar suficientemente una organización y comprensión de las obras, porque siempre vuelve a ellos. Consideremos, por ejemplo, la representación del cuerpo femenino en su pintura. Desde los cuadros de la primera etapa hasta los realizados más recientemente vemos que el cuerpo de la mujer exhibe formas muy pronunciadas, cuerpos extremadamente voluptuosos y curvilíneos –vestidos o

desnudos. Esta representación corresponde a un tipo de fantasía sexual, un imaginario que hace de la mujer un objeto inalcanzable del deseo, e incluso como un sujeto de deseo imposible de satisfacer. Volvemos sobre esta “imposibilidad” más adelante. Por ahora señalamos el hecho de que se trata de una estética del cuerpo femenino que reconocemos como típica de ciertas tiras cómicas (como “Pepe Antártico” de Percy o “Lolita” de Jorge Vivanco, incluso la “Yayita” de Pepo), en que lo que en sentido estricto se pone en escena no es la mujer, sino el imaginario popular, que ficciona el objeto de su deseo a partir de una suerte de productiva insatisfacción. Así ocurre de modo manifiesto, por ejemplo, en las pinturas “Refrigerador” (1987) o “Caperucita Roja” (1993).

Sin embargo, precisamente a partir de estas dominantes, es posible identificar y caracterizar en la pintura de Gana algunos ejes temáticos que el artista reflexiona recurrentemente, y en cuyo tratamiento reconocemos un lúcido análisis formal y antropológico de las provincias de nuestra imaginación. El rostro en sus retratos –incluyendo bajo este concepto los cuadros de personajes ficticios y también los autorretratos– expresa el carácter de una personalidad. La pintura da cuerpo a la máscara que todo sujeto ha ido inadvertidamente elaborando en el tiempo de su vida; esa máscara que sirve a su presentación, ante los demás y ante sí mismo. No nos referimos a la máscara como una simple estrategia de encubrimiento o disimulo, como si fuese posible esperar encontrar bajo la máscara una realidad supuestamente “más auténtica”. Al contrario, pensamos que la máscara es la manifestación misma de la persona; un conjunto de rasgos, gestos y ademanes –a veces plásticos y graciosos, en otros casos rígidos y distantes– que el individuo ha dejado que se le vaya configurando, una historia corporal que viene a sedimentarse en esa zona siempre descubierta del cuerpo que es el rostro. Pero no se trata en los retratos de representaciones simplemente miméticas, porque el artista no se propone elaborar aquí un “retrato fotográfico”, sino más bien aprehender y capturar ese gesto corporal que de tan propio se le escapa al propio sujeto retratado. Podría decirse que, en cierto sentido, no somos sujetos del cuerpo con el que nos presentamos ante los demás. La pintura “Retrato de mi padre” (1975), da cuenta precisamente de aquella peculiar mirada desde donde se elabora el retrato. No vemos en esta obra el rostro del padre, sino su cuerpo vuelto hacia el fondo de la pintura, apoyado sobre la mesa de un pequeño bar hogareño. La pintura lo ha captado “por la espal-

da". ¿Y no es acaso precisamente la espalda el flanco que siempre dejamos al descubierto? Tener un cuerpo es tanto tener un rostro como tener una espalda, y no somos sujetos ni de uno ni de la otra. Puede parecer paradójico, pero en cierto sentido retratar a alguien por la espalda da cuenta de algo que sería inherente al retrato en general: aprehender el cuerpo propio que no vemos. Cabe señalar que la mirada pictórica de Gana se compromete afectivamente con sus "objetos", también con los modelos de sus retratos. Porque su mirada es siempre la de un retratista. Mirada inquisidora, irónica, irreverente, pero que deja ver casi siempre un profundo afecto por los motivos que hace ingresar en sus cuadros.

La pareja es una de las constantes más visibles en el itinerario de su pintura. Por cierto, la sexualidad está siempre muy presente, se anuncia como un apetito que acecha y desborda cualquier forma de cortejo. Veamos lo que ocurre, por ejemplo, en el cuadro "Cuerpo de carabinero" (1988). En medio de una expresionista noche citadina, en la calle de un típico vecindario santiaguino que se nos sugiere silencioso, el policía besa y abraza libidinosamente a la joven, la que viste también un uniforme de empleada doméstica. Ella parece a la vez aceptar y contener "las ganas" del policía. El ademán de la joven subraya la condición de sus cuerpos uniformados. En efecto, sus vestimentas operan como significantes de la institución, nos remiten a protocolos de disciplina, compostura y jerarquía. Esto contribuye al erotismo estético de un comportamiento prohibido, y en que el efecto de seducción que tiene lugar entre los personajes que protagonizan la escena ha encontrado un poderoso estímulo en aquella institución que aquí es desbordada al contacto de los cuerpos.

Una característica en muchos de los cuadros en los que reconocemos como motivo la relación de atracción entre un hombre y una mujer, exhiben la disposición de un cierto enfrentamiento entre ambos sujetos, como si se tratara en todo ello de un ejercicio de mutua dominación, como si la escena de un explícito cortejo implicara a la vez un desafío latente: un duelo. En el cuadro "Valparaíso" (2004) los cuerpos, equilibradamente configurados sobre la tela –en una perfecta tensión visual–, operan como el glorioso soporte de las miradas que él y ella se dirigen mutuamente. Permanecen equidistantes entre sí, no se tocan y sus caderas están tan alejadas entre sí como lo permite el marco del cuadro, sin embargo todo indica que el sentido de la escena no consiste sino en el erotismo de la demora, la estética de un deseo que se va

realizando en su infinito aplazamiento. La relación sexual es el contenido latente de esta pintura. El ceñido vestido de la mujer que se sube por sus muslos, la camisa del hombre que ya sale del pantalón y un extremo de su cinturón que se ha soltado del pasador, anuncian aquello que en cierto sentido ya está sucediendo en el cuadro.

Un importante eje temático de esta exposición consiste en representación de grupos humanos. Se trata de la puesta en situación de una heterogeneidad de actitudes y comportamientos que hacen emerger roles e "individualidades tipo" al interior de escenas colectivas. Así, podemos reconocer como recurrentes en estas pinturas las siguientes situaciones: el restaurante y la cocinería, la escena familiar, el juego y el trabajo "en equipo", el bar/la fiesta/ la noche. La mirada de Gana es aquí la de un observador contemplativo, una mirada que alcanza a situarse en el lugar desde donde es posible desplegar una perspectiva visual, afectiva y estética, capaz de reflexionar irónicamente los elementos que dan cuerpo a la situación, pero sin romper el "encanto" de una íntima familiaridad en lo que se representa. No es la mirada del curioso que se aproxima desde su ignorancia, sino más bien la del protagonista que se distancia en la fascinación del "darse cuenta".

En obras que desarrollan temáticas muy diferentes entre sí, como por ejemplo "Construcción" (2000), "Ataque de risa" (2000) y "La Reina antigua" (2006), la mirada del espectador recorre el contenido troceado del cuadro, atendiendo a las múltiples situaciones que lo componen y que en su articulación desarrollan en cada caso el concepto del título. En "Construcción" la sola relación entre los tres personajes de la derecha implica un complejo análisis de relaciones y jerarquías, tanto laborales como de clase. En la situación que representa "Ataque de risa", la actitud del personaje de anteojos ubicado a la derecha del centro geométrico de la composición –que mientras fuma sonríe observando a sus compañeros–, es la distancia necesaria que Gana introduce en el cuadro mismo para reflexionar desde su interior el motivo de la pintura. Ha sido probablemente quien ha contado un chiste o una historia, y ahora contempla con satisfacción su obra. En "La Reina antigua" los jóvenes en la esquina, el mecánico bajo el automóvil, los vecinos que conversan en torno a un libro, la joven de compras que cruza la calle, el campesino a lo lejos, la vecina que riega el jardín, etc., nos remiten a la imagen ficcionada de la comunidad de barrio. Un "lugar común" en las reminiscencias de los vecinos de antiguas comunas de

la capital, hoy enfrentadas el fenómeno de la modernización.

Encontramos varios cuadros en donde se representan grupos humanos, la figura de cierta “distancia ensimismada”, incluso en pinturas cuyo motivo es la fiesta, la celebración o la bohemia nocturna. Como si los ambientes festivos, dispuestos para la conversación entusiasta, la alegría colectiva, el brindis y el baile, fueran a la vez climas que pueden enviar a la subjetividad hacia su interior. En “Valparaíso” (2005), más allá de los vendedores de pescado, el cortejo en el restaurant y la animada conversación en el bar, en el fondo del cuadro, apoyado en la barra a una distancia infinita de esta algarabía diurna, un sujeto apoya su cabeza sobre el puño, mientras mantiene un vaso en la otra mano. La misma situación en que un trago en el bar es la ocasión para un ensimismamiento aparentemente “sin salida”, es la que vemos –ahora en primer plano- en cuadros como “Huaso” (2010) y “Bar de animales” (2011). En ambas situaciones los sujetos sin compañía han cerrado los ojos, y comparecen en la escena entregados a una interioridad que los aleja del mundo. Dan la espalda a la entrada del recinto, la luz diurna ha quedado atrás.

El cuadro “La Tía Olga” (1996) nos remite al tiempo de una bohemia que ya no existe, noches cabaret y de juerga, de conversaciones sin fin y de baile, pero también de soledad, de profundas conversaciones con interlocutores ocasionales y profesionales del acompañamiento, alegría melancólica en una escena de densa subjetividad. Más alegre y festivo, el cuadro “El trencito” (2007) ha captado el momento “peak” de una celebración familiar. Los cuerpos relajan los protocolos, la seriedad y las distancias que lo diurno impone a los cuerpos se han disipado, el vino, el champaña y la música acercan a los protagonistas. Sin embargo, esa distancia interna al cuadro que venimos proponiendo también está presente en este caso: en el pequeño niño que en centro de la situación observa a los adultos, enfiestados haciendo “el trencito”. Entonces podría decirse que la escena que el pintor ha capturado para nosotros, ya era un espectáculo para la mirada de ese niño que observa –con fascinado extrañamiento, conjeturamos- la festiva insubordinación de los cuerpos familiares. En el extremo derecho del mismo cuadro, una adolescente lee muy concentrada la información que está en el reverso del estuche de un disco de vinilo. La actitud de esta joven contrasta con el sujeto que casi en el centro del cuadro, cerrando el trencito y riendo con una copa de champaña en la mano, parece dirigir su mirada hacia

el lugar virtual de la mirada del pintor, como si estuviese posando para una fotografía. Lúcida reflexión del artista respecto al carácter intempestivo de la pintura en esa escena. En efecto, la situación es propiamente fotográfica, se trata de una instantánea que no es contemporánea del “óleo sobre tela” como recurso. La pintura ha ocupado el lugar de la fotografía, y el pintor se ha instalado en el lugar del fotógrafo.

Decíamos anteriormente que volveríamos sobre el tema de la estética del deseo exacerbado en su aplazamiento o definitiva imposibilidad. En efecto, en la pintura de Andrés Gana el ámbito más propio de la sexualidad parece ser el que se despliega a partir de los límites, es decir, se trata de un deseo que se satisface en la representación misma. Es lo que ocurre en cuadros como “Presos con mujeres” (1993) o “Estamos bien los 33” (2010). La circunstancia de privación y encierro deviene en un deseo de representación, deseo de pintura. No se trata de un deseo que se hace representación pictórica a partir de su imposibilidad de satisfacerse (el cuadro como sublimación), sino de un deseo que se cumple precisamente como representación. Entonces el artista hace un experimento mental que consiste en ficcionar la circunstancia de radical privación del acto sexual, con el objetivo de potenciar ese deseo. Pero, ¿en qué podría consistir esto sino en potenciar la ficción del deseo, como deseo de imaginar el deseo? Dicho de otra manera, no se trataría de “llevar al acto lo imaginado”, sino de imaginar el acto. Entonces la realización de lo imaginado no consiste en otra cosa que en pintar un cuadro. Desde otra perspectiva, pinturas tales como “Polvo en un sillón” (1981), “Leche en polvo” (1987) o “Cine Hoyts” (2007), entre muchas otras, ilustran también –casi literalmente nuestra hipótesis. Y no es casual el carácter de viñeta de chiste que exhiben esos cuadros. Freud señalaba que el “chiste tendencioso” debe su elaboración al placer provocado por la satisfacción de una tendencia que no se habría cumplido sin el poderoso recurso al chiste. En este sentido no se satisface un deseo “a pesar de” la prohibición, sino que lo que se satisface es precisamente un placer prohibido, lo cual no podría tener lugar sino en la representación. El placer de vencer la prohibición es una conjetura que no nos interesa aquí, porque acaso no existe aún propiamente un placer en ello. Lo que nos interesa y seduce por ahora es el placer de evadir la prohibición sin aniquilarla, esto implica el placer que se obtiene de la prohibición misma. En el trabajo de Andrés Gana esto se relaciona esencialmente con el placer de la pintura. Su arte ama los límites, los pro-

tocolos, las ceremonias, los prejuicios, porque a ellos debe toda su potencia la imaginación pictórica que desarrolla en sus cuadros, como una especie de antropología del imaginario "chileno".

El cuadro "Viejo verde" (1995) parece en un primer momento sólo una caricatura. Pero puede leerse como una reflexión acerca de la inmortalidad del deseo que habita en un cuerpo mortal, un cuerpo que decae y se marchita sin saber de los protocolos sociales y psicológicos de la vejez. Las colegialas en la derecha del cuadro, en las que belleza y juventud se hacen indiscernibles, ignoran la oscura presencia de aquella caricatura, excepto la atrevida joven del medio, que parece mirar displicencia. "Piropo" (1998) nos presenta una situación en cierto modo análoga a la anterior. Un trío de muchachos en una esquina observan libidinosos a una curvilínea joven que pasa sin mirarlos. El espectador casi puede "escuchar" el piropo, carente de ingenio y galantería, porque no quiere seducir, sino más bien autosatisfacerse en la conquista imposible. En "El voyerista" (2002) una joven desnuda, ensimismada en su propio reflejo ante el espe-

jo, es observada por un hombre a través del ojo de la cerradura. Desde la zona oscura del cuadro el hombre la observa observándose en medio de la zona iluminada de la pintura. Entonces podría decirse que no sólo espía un cuerpo bello (un cuerpo-objeto), sino que observa a un cuerpo-sujeto: cuerpo soberano, autónomo, indiferente al exterior, y es precisamente la estética de esa autonomía lo que fascina al fisgón.

La pintura de Andrés Gana es una invitación a reconocer(nos) en los lugares comunes, a reírnos de los parecidos, a visibilizar hasta lo absurdo ritos y esquemas de comportamientos sociales. Pero "Lugares Comunes" es también la propuesta de una reflexión pictórica acerca de las ficciones que articulan nuestra visión y especialmente nuestra memoria de las cosas. Porque el mundo que vemos en estos cuadros está compuesto por personajes que recordamos, por situaciones que nos contaron, por lugares en los que estuvimos, por ficciones que ya nos son familiares. En un mundo que está hecho de lenguaje, la ficción no se contrapone simplemente a lo "auténtico", ni las máscaras cubren rostros "verdaderos". Son las representaciones mismas las que ofrecen su inagotable profundidad.

### Sergio Rojas

Filósofo chileno que ha escrito un sinnúmero de libros, artículos y textos para catálogos de artistas visuales. Su obra se ha centrado fundamentalmente en temáticas y problemas propios de la filosofía y el arte moderno.