

Maldonado, Victoria.

Investigadora, Universidad de Málaga, Línea 2 Historia del arte: Arte moderno y contemporáneo.

Un jardín para una paria: márgenes, pliegues y cuerpos

A garden for a pariah: margins, folds and bodies

PALABRAS CLAVE

Paria, jardín, margen, pliegue, cuerpo.

KEYWORDS

Pariah, garden, margin, fold, body.

RESUMEN

“Un jardín para una paria: márgenes, pliegues y cuerpos” es una investigación teórica que se basa en nuestra última investigación práctica titulada “Un jardín para una paria”.

El proyecto “Un jardín para una paria” orbita entre dos puntos esenciales de peso equilibrado: el concepto de flâneuses desarrollado por la autora Anna M^a Iglesias en su obra “La revolución de las flâneuses” y los textos de Flora Tristán encontrados en su libro “Peregrinaciones de una paria”. A partir de estos puntos se genera un parámetro ficcional, del cual parte la producción escultórica del proyecto “Un jardín para una paria”, donde descodificamos el concepto jardín.

Nos adentraremos en la palabra jardín, deteniéndonos en la primera declinación que nos brinda la Real Academia de la Lengua Española que entiende este “lugar” como un terreno donde se cultivan plantas con fines ornamentales.

Sin embargo, este jardín que simulamos no tiene terreno, acomodándose en la marginalidad, en el desenfoque, presentando una mirada radicalizada del concepto de ornamento forjado por una instalación donde florecen estructuras imperadas por la hibridación de la cerámica y el textil: donde los pliegues se transforman en fractales camuflados en cuerpos que se erigen como jardín que traducimos y entendemos como un no-lugar. Y es aquí donde la paria se posiciona, o mejor dicho, la posicionan porque la paria es significada y denominada en la verticalidad—de arriba hacia abajo—, así como trasladada al margen y el desenfoque.

Esta paria que aquí presentamos—cual asceta— fluctúa en la construcción del territorio de ficción que aquí nombramos como el “no-jardín”. Y era Novalis el que nos decía que el universo está en nosotras mismas: el camino del misterio se dirige hacia dentro, donde la palabra paria desaparece.

ABSTRACT

"A garden for an pariah: margins, folds and bodies" is a theoretical research that builds on our latest practical research entitled "A garden for an pariah".

The project "A garden for a pariah" orbits between two essential points of balanced weight: the concept of flâneuses developed by the author Anna M^a Iglesias in her work "The revolution of the flâneuses" and the texts of Flora Tristán found in her book "Peregrinations of a pariah". From these points a fictional parameter is generated, from which the sculptural production of the project "A garden for a pariah" starts, where we decode the concept of garden.

We will delve into the word garden, stopping at the first declension provided by the Real Academia de la Lengua Española, which understands this "place" as a land where plants are cultivated for ornamental purposes.

However, this garden that we simulate has no land, accommodating itself in marginality, in the blur, presenting a radicalised look at the concept of ornament forged by an installation where structures flourish ruled by the hybridisation of ceramics and textiles: where the folds are transformed into fractals camouflaged in bodies that stand as a garden that we translate and understand as a non-place. And it is here that the pariah is positioned, or rather, positioned because the pariah is signified and denominated in verticality - from top to bottom - as well as transferred to the margin and the blur.

This pariah that we present here - as an ascetic - fluctuates in the construction of the fictional territory that we name here as the "non-garden". And it was Novalis who told us that the universe is in ourselves: the path of mystery leads inwards, where the word pariah disappears.

INTRODUCCIÓN

“Un jardín para una paria” es una investigación práctica, un proyecto escultórico fundamentado en el establecimiento de un parámetro ficcional a través del cual forjamos una traducción personal de la idea de jardín. Partimos de la reflexión del jardín como *morada*—un lugar para habitar y construir— de la paria. La concepción o comprensión de paria se analizará mediante el papel de la *flâneuse*— la mujer que reivindica su papel activo en la ciudad desde la marginalidad del propio género— partiendo de los escritos de Anna M^a Iglesias y Flora Tristán. El jardín que aquí construimos tiene como lectura el lugar ficcional donde la paria acciona la contemplación, activando el tiempo vertical. A continuación, daremos comienzo al desglose y disección del parámetro planteado estableciendo tres paradas: el margen, el pliegue y el cuerpo.

METODOLOGÍA

Uno de los centros gravitacionales del parámetro ficcional para construir nuestro jardín parte de las palabras de Ilya Kabakov a Boris Groys (2008) acerca de su percepción de instalación:

Una instalación se acerca a una esfera intermedia, en la que entendemos que estamos en un teatro. Pero es un nuevo tipo de teatro, que se parece a la vida de una forma diferente. Una extraña pieza se desarrolla frente a nosotros. Creo muy apropiado en este contexto usar la terminología de los surrealistas. El sueño, la noche la apariencia, lo extraño, todo esto revolotea en el espacio de una instalación. Una instalación provoca estados improbables de ensoñación (p.7).

Entender la instalación como un nuevo tipo de teatro “que se parece a la vida de una forma diferente” es uno de los posicionamientos fundamentales de nuestra producción artística. Nos apropiamos de códigos que configuran semejanza con lo cotidiano para pervertirlos según el planteamiento conceptual presentado.

Como cualquier *teatro*, la instalación requiere del espectador para activarse y configurar el *tiempo histórico*, entendido por el artista Gabriel Orozco (2011) como la experiencia interpersonal del espectador y la obra. En ese tiempo histórico apostamos por una contemplación en la cual el tiempo quede verticalizado tal y como plantea la autora Mieke Bal (2016):

El tiempo vertical, de acuerdo con Deren, es el tiempo captado en el momento, que después se explora en profundidad, en sus ramificaciones y texturas. Deren sustituye la lógica de la linealidad que equipara a la lógica de la acción, por la lógica de las emociones y las ideas (p. 160).

Este tiempo verticalizado que podemos interpretar—también—como poético lo radicalizamos dilatando el tiempo de contemplación a través del abuso del ornamento, mediante la apropiación de metodologías de técnicas artesanas como son la cerámica y la costura. Estás se transforman en el medio proyectual en el que se articula la narración de “Un jardín para una paria”.

DESARROLLO

El presente apartado se divide en el desarrollo de tres estratos que abarcan diferentes puntos de acercamiento proyectual como son el margen, el pliegue y el cuerpo.

1. Margen

Entre los años 2016 y 2018 abordamos una serie de proyectos basados en los estudios del sociólogo francés Paul Henry Chombart de Lauwe, específicamente en su texto “París y la aglomeración parisina”—indispensable para el surgimiento de las derivas situacionistas—. Chombart estudia durante un año los trayectos realizados por una joven habitante de la capital francesa. Sus recorridos conforman un triángulo de dimensiones reducidas, “sin escapatoria”. Los vértices corresponden a su escuela, su domicilio y el de su profesor de piano. Los proyectos que surgen del acto de empatizar con la joven parisina parten de la apropiación del rol de sociólogo francés para diseccionar mi propia rutina; un ejercicio autorreferencial en el cual hipostasiábamos nuestra cotidianidad.



Figura 1. Vista general de la exposición “Vestigio e impotencia” cuyo planteamiento conceptual parte del texto de Chombart de Lauwe. Instalación de piezas de cerámica, medidas variables, 2016.

Justo hace un año que descubrimos el libro “La revolución de las flâneuses” de Anna M^a Iglesias (2019), el cual se convierte en un hito de nuestra investigación artística actual. La autora profundiza en el papel de la *flâneuse*, reivindicando su importancia histórica; partiendo del cuestionamiento, del por qué durante décadas no se había estudiado el papel femenino correspondiente al flaneur (s. XVIII-XIX). Cuando estudiamos el movimiento situacionista y la sociología del siglo XX las voces son, en su inmensa mayoría, masculinas. Un ejemplo de ello es que no es casual que Chombart analice la rutina de una joven y no de un joven, porque los códigos —seguramente— serían otros. Anna M.^a Iglesias arroja luz ante estas afirmaciones en su libro “La revolución de las flâneuse” (2019). La autora parte del entendimiento del flaneur no sólo como el transeúnte: el hombre que camina sin rumbo contemplando la ciudad; éste era también el crítico, ensayista o artista, perfiles que, rara vez, eran atribuidos a las mujeres. Por lo tanto, la flâneuse no solo queda anulada en su papel en la modernidad, ya que ella—como mujer que transita la ciudad—es el sujeto observado y no el que observa. La mujer no transitaba sin rumbo la ciudad, la mujer seguía una dirección marcada por su clase social dado que o iba a trabajar y a su hogar, o en el caso de la clase burguesa tenían ciertas *libertades* —en cursiva— marcadas por los lugares de ocio: teatro, cafeterías, centros comerciales, donde, mayormente, iban acompañadas de un hombre; como nos muestra Iglesias:

[...] la mujer que camina, viaja, ocupa el espacio público en solitario es siempre sospechosa, porque la mujer “de la calle” es siempre la prostituta, el objeto con el que comercializar, el objeto con el que comprar y satisfacer el placer sexual (p.100).

Si para Foucault el espacio es un ejercicio de poder (1984) y para Lefebvre se convertía en metafórico cuando se vinculaba al cuerpo donde imperaba lo fálico (2013), es fundamental entender el papel de las flâneuses como las mujeres que transgredieron los límites establecidos por la masculinidad, aquellas que pensaron y habitaron los espacios de la ciudad desde los márgenes, como es el caso de Flora Tristán.

El encuentro con el personaje de Flora Tristán marca un nuevo interés de *vampirización* en nuestra producción artística; su descubrimiento establece los cimientos del proyecto presentado: “Un jardín para una paria” exhibido en la última edición de la Feria Internacional Expo Chicago (2022).

El sentido de la significación *paria* es de eje vertical, su dirección de arriba hacia abajo. La *paria* es nombrada y señalada desde las *cumbres* sociales hacia los márgenes que se encuentran en el subsuelo del *ideal* social. Es justo ahí—en los márgenes— donde fluctúa Flora Tristán (1803-1844) activista predecesora de Carl Marx, conciliando la lucha feminista y socialista para combatir el capital; un objetivo marcado por la violencia sexista que vivió a lo largo de su vida, la cual nos relata en “Peregrinaciones de una paria” (2019): diario de una huida incesante. Se casó obligada por su madre para salir de la situación de pobreza. Al cumplir los veinte años consigue divorciarse de su marido:

Joven, bonita y gozando, en apariencia, de una sombra de independencia eran causas suficientes para envenenar las conversaciones y para que me repudiase una sociedad que gime bajo el peso de las cadenas que se ha forjado y que no perdona a ninguna de sus miembros que trata de liberarse (p. 52).

En el año 1842, Tristán escribe su libro “Paseos por Londres” donde enmarca la explotación de la clase obrera, tras una minuciosa investigación recorriendo prostíbulos, manicomios y cárceles; como hemos nombrado con anterioridad, la mujer no tenía el poder de ser sujeto activo en la ciudad—de transitar libre en ella—, por lo tanto estas investigaciones las llevaba a cabo travestida de hombre—ocultando su condición de paria—. En estos textos, Tristán señala las desigualdades salariales en mujeres y niños, un trabajo de concienciación de los abusos sufridos por el proletariado y de los derechos civiles que deben exigir. Tristán recopila y lista esta serie de injusticias travestida de sujeto activo: de transeúnte, investigador, para comenzar con una fase de instrucción activa —esta vez como paria: mujer como sujeto activo social— recorriendo las zonas industriales, educando en la importancia radical de los derechos del movimiento obrero. Persigue, también, la erradicación de la prostitución, la independencia económica femenina así como combatir la problemática capitalista, adelantándose seis años a la publicación del “Manifiesto comunista” de Carl Marx.

Hasta ahora, la mujer no ha contado para nada en las sociedades humanas. ¿Cuál ha sido el resultado de esto? Que el sacerdote, el legislador, el filósofo la han tratado como verdadera paria. La mujer (la mitad de la sociedad) ha sido echada de la Iglesia, de la ley, de la sociedad (Tristán, 2019, p. 16).

2. Pliegue

El proyecto que aquí presentamos “Un jardín para una paria” plantea el jardín dentro de un parámetro ficcional donde descodificamos su concepto. Si la Real Academia de la Lengua entiende el jardín como el terreno donde se cultivan plantas con fines ornamentales—tercera declinación—, la simulación que recreamos aquí la traducimos como un *no-lugar* situado en los márgenes y el desenfoque; donde la *paria* fluctúa en esta construcción de territorio ficcional que determinamos como el *no-jardín*. Atendemos—aquí— a Novalis y su particular concepción del universo, el cual decía que se encontraba en nosotras mismas: el camino del misterio se dirige hacia dentro.

Por lo tanto, construimos la conceptualidad del *no-jardín* partiendo de las palabras de Novalis, es decir, desde lo entrópico, desde una energía a la espera de su activación, inactiva, contemplativa; como diría Nabokov: “el futuro es lo obsoleto en reserva” (Smithson, 2009, p. 15). De ahí que las diferentes piezas del proyecto se comprendan como *nook*, en español: recoveco.

El lenguaje y los códigos escultóricos resultantes de este proyecto presentan una mirada radicalizada del concepto de ornamento, forjado por una instalación donde florecen estructuras imperadas por la hibridación de la cerámica y el textil; el pliegue adopta el papel de *leitmotiv* compositivo a través del cual se configura el cuerpo escultórico del *no-jardín*; emulando la frondosidad vegetal con la reiteración del pliegue. La multiplicidad del plegado genera la textura de la superficie escultórica o, como diría Deleuze:

[...]la manera de plegarse una materia constituye su textura: ésta se define no tanto por sus partes heterogéneas y realmente distintas, como por la manera en que éstas devienen inseparables en virtud de pliegues particulares. [...] Así la textura no depende de las partes si no de los estratos que determinan su “cohesión”: el nuevo estatuto del objeto, el objetil, es inseparable de los diferentes estratos que se dilatan, como otras tantas ocasiones de rodeos y repliegues (2020, p. 53).

Todo ello se agudiza con la diversidad textil: seda, guatas, terciopelo...las cuales subrayan la radicalidad de lo ornamental. Aquí, los pliegues se transforman en fractales camuflados en cuerpos que se erigen como jardín contemplativo de la paria.

Nos apropiaremos de este concepto deleuziano del *estrato* para continuar con la disección compositiva y conceptual escultórica del proyecto aquí presentado. En el primer estrato nos encontramos con el pliegue que configura la textura, la cual marca la forma matérica que entendemos como la frondosidad vegetal: el fractal.

De este estrato emerge hacia la superficie el conjunto floral: cáliz y corolas modelados en barro y convertidos en cerámica, cuyos esmaltes juegan a mimetizarse con el cromatismo del jardín: jazmines, amapolas y flores silvestres convertidas en ornamento contemplativo. Tanto ensamblada como cosida, la cerámica constituye el segundo estrato floreciendo entre o sobre los pliegues; la composición oscila en la ambivalencia de la evidencia y la ocultación.



Figura 2 y 3. Vista de detalle de la obra “A garden for a pariah: nook n°3”. Medidas 51 x 38 x 72 cm. Cerámica, textil y metal. 2022.

El autor Puelles Romero resaltaba como una característica fundamental del *grutesque* su “cuestión de ingravidez o suspensión de los cuerpos capaces de erigirse sobre bases de escasa solidez” (2019, p. 63); He aquí donde comenzamos a establecer la analogía con la tendencia Manierista y las obras presentadas, las cuales se sostienen sobre una fina estructura de metal, otras penden de un cordón de crochet quedando suspendidas en el espacio expositivo subrayando las palabras sobre el grutesco de Puelles Romero.

Adentrándonos en la materia, el grutesco es una pintura limitada a la labor de ornamentación que se inicia en el Manierismo tras el encuentro arqueológico de las pinturas en grutas del palacio de Nerón, de ahí su nombre. La pintura se expande por las paredes de los salones de palacio, representando ambientes de vegetaciones ficcionales de una agudizada extravagancia, como podemos observar en la pintura de Androuvet Du Cerceau “Grandes Grottesques” (1566) que encontramos en el Museo Británico de Londres. El boceto de Cerceau presenta una arquitectura de jardín propia del mundo onírico: cúpulas que penden de un trazo recto que reposan sobre una escalera sin destino. Del papel levitan las vasijas ornamentales que contienen una flora que avanza salvaje a través de la composición estableciendo un *all over*. Apuntaba Puelles Romero que la “potencia del grutesque radica en su habitabilidad de los márgenes—de libertad— y en su independencia de la lógica de la identificación” (2019, p.70). He aquí donde se establece un paralelismo con las esculturas del proyecto “Un jardín para una paria”: un cuerpo de tejido, plegado y replegado donde se ensambla la cerámica—en su eje central— mientras que pequeñas corolas o cerámicas a modo de abalorio se esparcen por toda la estructura junto a las perlas, la cual se sostiene por unos finos soportes de metal que en el espacio quedan dibujados como la arquitectura de Cerceau, levitante.



Figura 4. Vista general de la obra “A garden for a pariah: nook n°1”. Medidas 67 x 45 x 65 cm.cm. Cerámica, textil y metal. 2022.

Figura 5. Vista general de la obra “A garden for a pariah: nook n°2”. Medidas 70 x 50 x 85 cm.cm. Cerámica, textil y metal. 2022.

Figura 6. Dibujo de Androuet du Cerceau, titulado “Grandes Grotesques”. 1566. Museo Británico, Londres.

Concluimos esta lectura análoga entre el grutesco con las esculturas del proyecto presentado—que podríamos entender como la expansión espacial del grutesco— con una cita del autor Puellas Romero sobre el tema que nos atiende: “Ganar libertad es penetrarse de incertidumbres, de provisionalidades, de una cierta menesterosidad de la representación artística, la cual no podrá descuidar ya la tarea, siempre dramática y titubeante, artificiosa y precaria de cubrir la nada” (p. 74).

3.Cuerpo

Cuando entramos en una instalación nos transformamos en un cuerpo que dialoga con los artefactos, nos convertimos en cuerpo dialogante con el espacio. Cada uno de los engranajes escultóricos de la instalación reciben el nombre de *nook*, traducido como recoveco o rincón; estos cuatro recovecos escultóricos están dispuestos para que el cuerpo los transite, entendiéndose como una morada, un lugar para estar y habitar. Un espacio reconfortante donde la paria fluctúa entre el grutesco expandido; donde tiene lugar el concepto de Bal (2016) de *tiempoespacio* en el que el arte ocurre denominado como *corporeización* (embodiment).

Podríamos hacer—también—de estas *moradas de contemplación*, la lectura de cabaña asceta que plantea Alberto Ruiz de Samaniego en su obra “Cuerpos a la deriva” (2017) entendida como la estancia de lo inmemorial, o también como “[...] la tensa dialéctica de la intimidad contra el universo. Lugar en cierto modo de confrontación heroica con la existencia, ámbito de la honestidad y la desconfianza frente a las representaciones” (p. 49). Por lo tanto el cuerpo dialógico que fluctúa dentro de una instalación se enfrenta a una dualidad en constante confrontación; Foucault (1984) decía que su cuerpo—y el nuestro— es el lugar al que estamos condenados sin recurso, pero esta condena resulta más llevadera cuando transitamos por la instalación que Kabakov entiende—y nosotras también— como un nuevo tipo de teatro “que se parece a la vida de una forma diferente” (2008). Podríamos decir que al transitar por el *jardín* somos parias, retraídas, las apartadas al margen, las cuales “tienen el poder de mirar de lejos” (Samaniego, 2017, p. 46) de contemplar y estar.

CONCLUSIONES

Era Michel Foucault el que entendía el arte como una historia ucrónica donde se narraban unas experiencias fundamentadas en la ucronía (1984), construir historias sobre datos hipotéticos y contingentes como la comprensión de “Un jardín para una paria”. Damos por concluida, aquí, la fluctuación narratológica de nuestro proyecto el cual ha emergido tras pasar por todos los estratos argumentales: primero la marginalidad de la paria, segundo el plegado deleuziano junto al grutesco contextualizado y , finalmente, el cuerpo como elemento dialógico con la morada-instalación.

FUENTES REFERENCIALES

Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal, Estudios Visuales.

Deleuze, G. (2020). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós Básica.

Foucault, M. (2008). Topologías. *Fractal*, n° 48.

Groys, Boris. K. I. (2008). De las instalaciones: Un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990. *Revista Lugar a Dudas*, nº 8.

Iglesia, A. M. (2019). *La revolución de las flâneuses*. Wunderkammer.

Puelles Romero, L. (2019). *El asalto a la belleza. En torno a una estética de lo grotesco*. MAIA Ediciones.

Ruiz de Samaniego. (2017). *Cuerpos a la deriva*. Abada Editores.

Smithson, R. (2009). *Selección de escritos*. Alias.

Temkin, A. (2011). *Gabriel Orozco. Fotogravedad*. Atlas.

Tristán, F. (2019). *Peregrinaciones de una paria*. Relee.