



LA PINTURA DE TACLA Y SUS ESTRATEGIAS DE CONTRADICCIÓN

Por FLORENCIA SAN MARTIN el Jun 23, 2015 • 1:33 PM

Conocí a **Jorge Tacla** a principios del 2012 en Nueva York. Luego de nuestro primer encuentro, Jorge me invitó a su estudio ubicado en la calle 39 con la 6ta Avenida, donde después de una conversación distendida sobre su obra me enseñó dos pinturas de gran formato que estaba preparando para el Pabellón de la Urgencia de la 55va Bienal de Venecia. Las pinturas, que representaban mediante paisajes monocromos y en ruinas el conflicto de Siria y la Masacre de Gaza (esta última ocurrida entre diciembre de 2008 y enero de 2009 contra la organización Hamás), se referían a la relación víctima-victimario; a las múltiples personalidades que emergen en la psicología del agresor -como por ejemplo sus maniobras de barbarie, inocencia y amabilidad- y del agredido -como sus modos de resistencia, subordinación y empatía estratégica-. Recuerdo que hablamos durante un buen rato sobre todo aquello, sobre cómo pensar la memoria brutal de la historia, de las historias, desde la psicología, pero también desde el fantasma del tiempo y la espesa sustancia anímica que lo atraviesa. Hoy, en su segunda exposición individual en **Cristin Tierney**, la galería que ubicada en el distrito de Chelsea de Nueva York representa al artista desde 2010, ocurre algo parecido a lo que hablamos hace un par de años en su estudio, incluyendo esta vez otras historias, memorias y paisajes.

Titulada *Hidden Identities*, la muestra devela una inminente contradicción en la psicología de la víctima y el victimario; una impenetrable y siempre variante sustancia anímica discordante que, en un tiempo espeso, pareciera indicar el secreto de la pintura de Tacla. Incluyendo 19 pinturas en pequeño formato (de 33 x 40 cm cada una), dos pinturas en gran formato (de dos metros cada una), y una serie de 66 dibujos realizados en hojas de cuaderno y arreglados en la pared en forma de grilla, diversas interpretaciones históricas, mediáticas y literarias dialogan entre sí, rehaciendo e insistiendo en las múltiples sensaciones que ocurren en los sujetos envueltos en situaciones extremas de tortura y de dolor. Pensamos, por ejemplo, en *Identidad Oculta 78*. Allí, detrás de un barrido en tonos grises aparece el retrato de Marcia Merino. Conocida como la flaca Alejandra, Marcia fue una militante del partido comunista que luego de torturada se quebró a la DINA, colaborando directamente con Miguel Krassnoff durante la dictadura de Pinochet. En la pintura de Tacla los ojos de Marcia miran fuera del cuadro, tal vez al torturador, al delatado, o a la nada. Son ojos impermeables, volátiles, ojos que no se dejan ver. Los espectadores en cambio vemos, sí, vemos un cuerpo desnudo y delgado en un espacio interior que se vuelve claustrofóbico. Queremos entrar la pintura y saber, sin embargo ella (la pintura) pareciera empujarse hacia delante, impidiéndonos pensar en categorías que inscriban las emociones en una sola voz. “Yo era el símbolo de la traición,” dice la flaca en varias ocasiones en un documental realizado por Carmen Castillo sobre ella. “Fui demasiado débil para soportar la tortura”. Pero los fantasmas no habían muerto, insiste Castillo en el documental. Ellos seguían allí, en el tiempo de colaboración, terror, vergüenza y sobrevivencia de Merino y así,

al lado derecho de su retrato, Tacla ha instalado la pintura de un río. Como la mirada de la flaca el río es también impenetrable: es oscuro, violento, y lo que parece un barrido fotográfico pasa sobre ese río como una alegoría a lo que arrasa, a lo que contiene. Muchos de los cuerpos desaparecidos fueron arrojados por los militares a las aguas de Chile.

Después de Marcia y del río el rostro femenino vuelve a aparecer en la exposición en dos ocasiones: en *Identidad Oculta 104* y en *Identidad Oculta 109*. En ambos casos las mujeres, que Tacla realizó del modelo natural, podrían estar dormidas o, si pensamos en las citas a la historia del arte, muertas. Así, la pose de la mujer en *Identidad Oculta 109* alude a la famosa pintura de la muerte de Marat realizada por Jacques-Louis David en 1793. Como lo ha notado el historiador social del arte, T.J. Clark, David dignifica la muerte de Marat mostrando la evidencia de su asesinato: la carta de Carlota Corday, aquella en que la mujer que apuñaló al periodista se hacía pasar por Jacobina [1]. A su vez, no solo la carta sino que también la cita al Cristo de la Pietà de Miguel Ángel hacen a David immortalizar la pose de su pintura como signo de nobleza; el pintor nos dice que, como Cristo, Marat es también una víctima, un héroe que se recuerda como eternamente joven y bello. Sobre la pose de Marat, extendida famosamente en el imaginario Occidental, han trabajado muchos artistas a lo largo de los años. Recuerdo, por ejemplo, una de las fotografías de la serie *Pictures of Garbage* del artista brasileño Vik Muniz, pero también *Identidad Oculta 109* de Jorge Tacla. En el caso de Tacla, la figura masculina de Marat es reemplazada por la de una mujer que, alegóricamente, podría representar a Carlota Corday. Así, Tacla interviene en el significado histórico de la cita al superponer en la pose de la víctima la referencia al victimario, fundiendo las figuras históricamente connotadas en la historia del arte y negando, mediante su gesto de contradicción, las estructuras singulares. Tacla, muy astutamente, nos dice que la historia de la representación ha influido en la historia de los binarios, en aquella que impide las contradicciones, las identidades ocultas. Así, en *Identidad Oculta 109* ambos, hombre y mujer, yacen no en la bañera sutil y elegantemente ensangrentada por David sino que en lo que pareciera ser una cama, y la cama, como sabemos, es el lugar del placer, pero también de la traición. Volvemos al comienzo de la exposición: una cama desecha y azul es lo primero que vemos cuando entramos a la galería y recorremos su muro izquierdo, adelantando la historia particular de la flaca Alejandra y, también, la historia universal que emana de las pinturas de otros sujetos anónimos desde aquel lugar contradictorio de defecación y deseo.

Como nos mostraba la pintura del río, no solo el retrato representa las múltiples posibilidades en la psicología de los agredidos y los agresores sino que también el paisaje, cuestión que la obra de Tacla conoce bastante bien. Como ha notado Donald Kusipt, en la década de los 90 Tacla comenzó a realizar pinturas de arquitecturas vacías y en negativo, representando luego eventos políticos connotando el paisaje urbano. A todo aquello Kusipt llamó “la visión negativa de la historia” [2]. Esta vez, en su exposición en Cristin Tierney, Tacla recurre nuevamente al paisaje como espacio en que confluyen la actualidad, la memoria y la historia, llenando sus pinturas ya no como negativos aunque sí conservando en ciertas partes el esqueleto. Pensamos, entonces, en las pinturas de gran formato, como por ejemplo *Identidad Oculta 112*. Habiendo tomado como referencia imágenes de fábricas de armas ubicadas en el País Vasco antes de la Segunda Guerra Mundial, Tacla nos indica que quienes allí trabajaban lo hacían principalmente para subsistir y no para agredir, cuestión que sin más critica la lógica del capitalismo y las formas de jerarquía que devienen de dicho esquema económico y social. Contradicciones, una y otra vez: la pintura, un medio que Tacla domina de manera notable, se ha disfrazado de fluido -de belleza- por la mezcla del óleo con la cera fría. Sin embargo

debajo de aquella materialidad el artista no hace más que mostrar las marcas de la sociedad, su secreto, reconociendo las múltiples capas psicológicas de los sujetos agresores y agredidos y privándolos, insistentemente, de una floja categoría ligada simplemente a la victimización o la agresión finita.

Al visitar la exposición de Tacla en Cristin Tierney recordé la primera conversación que tuvimos hace unos años en su estudio, ese día que me mostró las pinturas para la bienal. Por entonces yo asistía a un curso graduado sobre arte, memoria y derechos humanos en la Universidad de Columbia, donde se me había asignado la lectura de un artículo de Alberto Moreiras sobre la enigmática historia de Felipe Agüero y Emiliano Meneses. Recuerdo que sobre aquello también hablamos ese día, sobre esa historia que hizo bulla en el mundo académico y que, como se sabe, ocurrió más o menos así: en una conferencia organizada por FLACSO en 1988, Agüero, entonces estudiante graduado de la Universidad de Duke, reconoció a uno de sus torturadores de 1973, Emiliano Meneses. Entonces aún eran tiempos de dictadura en Chile; y entonces Agüero calló. Atesorando el trauma en silencio por trece años, solo en 2001, a más de una década de reconocer a su agresor, Agüero envió una carta de denuncia a la Universidad Católica de Chile donde Meneses era profesor titular del Instituto de Ciencias Políticas. ¿Hasta qué punto podría la Universidad ser cómplice de tal acusación? Se preguntaron los académicos de todo el mundo y también la prensa, como demuestra un libro editado por Patricia Verdugo dedicado al tema. Pero más allá de la ética, como nos dice Moreiras, esta historia “compele a referencia por su extraña temporalidad”, pues en el fantasma del tiempo la psicología de la víctima varió entre el temor, la vergüenza, el pudor, la rabia y otras muchas emociones, impidiéndose el habla y develando, como en las pinturas de Tacla, las oposiciones que ocurren en la mente del ser humano [3]. Cuando Agüero lucha en y con el tiempo, en *Hidden Identities* existe también una temporalidad espesa e incómoda que se hace visible en el entorno que queda, agregando así un componente más al resultado anímico de los años de silencio: el paisaje. Pensamos, nuevamente, en la pequeña pintura del río gris.

A mano derecha del río vemos más paisajes que, siempre en todos azules o grises, representan estados anímicos contradictorios. Así observamos *Identidad Oculta 73, 80 y 74*, tres pinturas de pequeño formato instaladas en dicho orden que se refieren al reciente conflicto entre Gaza e Israel. Vemos lugares en ruinas, sí, un tiempo que no muestra las acciones en el campo de batalla o de tortura pero sí los restos, ¿escombros? tal vez no, tal vez lo que queda es también lo que nace: Tacla nos muestra una imagen atroz y hermosa al mismo tiempo, una imagen que no es sino la constitución subjetiva del paisaje en relación contigua con su memoria. Se trata de un paisaje que no se deja olvidar y que torna los escombros en actualidad, en memoria viva, como las pinturas de Anselm Kiefer pensé, aquel día en que visité la muestra. Obviamente no se trata de una coincidencia temática ni, por qué no, valórica -en un caso de hace referencia al Holocausto y en el otro al conflicto en curso de Gaza con Israel-. Más bien se trata de una paridad teórica en cuyo germen se encuentra la apreciación del paisaje en relación contigua, indicial, con la memoria colectiva. Como saben los pintores, el dolor no se puede medir ni comparar aunque sí representar mediante los símbolos que deja la historia en el paisaje. El historiador del arte Simon Schama ha escrito mucho de todo esto. Me pregunto qué pensará sobre la obra de Tacla...

Una versión anterior de esta muestra se presentó el año pasado en el **Museo de la Memoria y los Derechos Humanos** de Chile. Titulada de la misma manera, no había allí pinturas de gran formato, por lo que no había allí

fábricas de armas. Sin embargo, si se exhibieron algunas de las pinturas de formato pequeño, por lo que para el catálogo publicado para la ocasión, Ricardo Brodsky y María José Bunster escribieron que “*Identidades Ocultas* interpela al ser humano desde su característica antropológica que lo distingue, entre otras cosas, como contradictorio”, y que “para el Museo era un privilegio abrir un diálogo con el público desde esta perspectiva contemporánea frente al horror, la violencia y el abuso del poder, ofreciendo nuevas lecturas y miradas a la misión del museo representada en la muestra permanente”. La nueva mirada es aquella que, como decíamos, no culpa, no busca el juicio y por lo tanto tampoco el memorial, como se podría pensar si consideramos al memorial desde su versión más conservadora. Es una mirada que revisa la psicología que los personajes afectados por situaciones extremas de dolor, como el caso de la flaca Alejandra por ejemplo ¿Por qué no hablar sobre ella?

La exposición de Jorge Tacla en Cristin Tierney se diferencia de su versión en el Museo de la Memoria por el factor económico: ocurre aquí una cruda alusión a la fabricación capitalista de misiles a mediados del siglo pasado que considera su contingencia en la actualidad. A su vez, como hemos insistido, la muestra se refiere a las múltiples posibilidades psicológicas que coexisten en los torturados y los torturadores, pero también en el paisaje que las o los vio vivir o morir en placer o en traición, o en goce o en pena, o viceversa. No solo el cuerpo y sus decisiones sino que también el paisaje en que el cuerpo habita opera desde la contrariedad, negando cualquier tipo de progreso lineal que la modernidad tanto anheló. Así, la cera fría hace que todo parezca existir y no hacerlo en un espacio líquido, ambivalente, transeúnte. “Se trata de abrir la piel”, me dijo el artista hace unos días. “Es como hacer una autopsia forense para descubrir otra identidad”, continuó. Entonces, me contó que hace unos años se había topado con la escritura de Roxana Ferlini, una antropóloga forense radicada en Londres que ha trabajado en investigaciones relacionadas con la guerra civil española y los genocidios de Rwanda y de Armenia en Siria. Tacla no ha parado de leer sus libros, desembocando en pensamientos muchas veces retratados en la serie de dibujos y en el título de la exposición que, como otra capa más que se esconde, cita un capítulo del libro de Ferlini.

¿Duermen entonces las mujeres? Tal vez no: al notar la referencia del título a lo forense entendemos que la mujer de *Identidad Oculta 104* no duerme sino que yace, tal como Carlota Corday en el cuerpo de Marat, llevándose consigo el secreto de su identidad oculta. Así, al poner el foco en el sujeto femenino en las pinturas de retratos, Tacla nos indica que de la mujer emanan infinitas capas de feminidad que sobrepasan lo doméstico familiar, insistiendo en la complejidad y multiplicidad de la mente humana a nivel general. Y claro, solo un médico forense puede desenterrar el secreto de la identidad tras la muerte y desde la ciencia, sin embargo la pintura, tal como se nos presenta en esta exposición, puede también referirse a dicho encuentro desde sus iluminadas estrategias de contradicción.

[1] Ver Clark, T.J. *Farewell to an idea: episodes from a history of modernism* (New Haven: Yale University Press; 1999)

[2] Ver Donald Kusipt, “Visión negativa: la belleza mórbida de las pinturas de Jorge Tacla,” (14-67), en *Jorge Tacla: pinturas*, 2008.

[3] Ver Alberto Moreiras, “El otro duelo: A punta desnuda.” En Richard, Nelly y Moreiras, Alberto eds., *Pensar en/la postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2001, 315-330.