

monse cea. o cidadán imperfecto

Jorge Varela autocalifícase como "escultor", e gusta de aludir ós seus referentes na escultura, e no campo da estética.

Moitos/as artistas dos anos 80 e 90 antepoñen a referencia teórica para lexitimar a súa obra a priori, á dinámica creativa. A consecuencia directa de estas accións é o apuntalamento inmediato dos sistemas de pensamento dominantes: "Porque nunca en ningunha outra época da historia da arte, estivo o artista tan influenciado polo ollo público, e refírome ó ollo da superestructura que impón os modelos, ou acepta os que propoñen os artistas, os máis exquisitos marchantes, os máis esixentes coleccionistas ou responsables de macroexposicións, ou os pensadores de moda..." (Xosé Antón Castro, *As mazás de Yoko Ono. Ensaio de introducción á arte de 1980 ata hoxe*, Edit. Espiral Maior, pax.18).

Agora, os artistas, penso que voltan a lexitimarse a sí mesmos. No caso de Jorge Varela, na súa obra xa non existe unha intencionalidade de lexitimación apriorística.

Para un artista que comeza a súa produción a mediados dos anos 90, os melífluos mitos posmodernos disgréganse nun arte ó que sí lle atinxen os problemas das sociedades que o xeneran. A posmodernidade só deixa a súa impronta como tamiz que "sincretiza" o campo de acción da obra escultórica, e as súas dinámicas procedimentais. Varela xa coñece unha escultura que asumíu os preceptos verquidos pola arte conceptual dos anos 60 e 70, que amplían o campo de acción da escultura a un ámbito totalizador ("October", 1979- "A escultura no seu campo expandido" Rosalind Krauss) e aqueles que antepoñen a idea á forma escultórica ("Artforum", 1969."A antiforma". Robert Morris). A posmodernidade incide nos conceptos de pastiche, apropiación e de revisión formal de obras do pasado. A partir de mediados dos 90, un artista "periférico", que coñece a nivel teórico as correntes internacionais de gusto, pero que tamén convive con revisións posmodernas de escultura tradicional, sabe que calqueira obxecto producido polo home (manufacturado ou industrial), ou calqueira material, poden ser un signo escultórico. Pero agora a sensualidade dos materiais e a súa "querencia á forma", xa non son principios denostados, e as súas citas fanse de xeito natural, como botado máis do que é xa (a arte dos 60, 70 e 80) un sustrato cultural do que nutrirse para producir algo novo.

A IDENTIDADE COMO PROBLEMA

A mediados da década dos 90, ó tempo que se multiplican as publicacións sobre teoría e praxis feministas, as distintas estratexias no campo das artes, que deveñen deste marco teórico, atoparon unha boa acollida. Así, dende o radicalismo das "Bad Girls", á arte reivindicadora dun discurso diferencial, ata pasando pola arte de mulleres activistas e politizadas, e polas obras de aquelas outras que antepuñan o seu discurso teórico, de raizome postfeminista, á practica creativa.

As institucións da arte ríndense perante a profusión de manifestacións artísticas que, dende os anos 60, analizan e aportan visións diferentes do que significa ser muller.

Exemplos significativos desta nova situación iniciada ó remate da guerra fría (onde as "políticas de corrección" fan que todo aquilo que teña que ver co concepto de "alteridade", pase a ocupar un espacio importante nos sistemas de pensamento occidentais, na chamada era do Capitalismo Avanzado) son "Sense and sensibility:

women artist and minimal in the nineties”, celebrada no ano 1994 no MOMA. Nesta mostra “téntanse conciliar as estratexias formais do discurso minimalista, masculino e neutral dos anos 60 en EEUU, coas fórmulas do chamado “minimalismo sensible, subxectivo, exótico, excéntrico e feminista, formulado pola crítica de arte Rosalind Krauss. Así mesmo téñense en consideración as liñas discursivas como a de Anne Chave e os feminismos teóricos de Lucy Lippard, Laura Mulvel, Linda Nochlin e Griselda Pollock.” (Ana María Guasch, El arte último del s.XX, del postminimalismo a lo multicultural, Alianza Forma, pax.542).

Pouco despois, no ano 1996, preséntase unha importante revisión lexitimadora da aportación da artista dos anos 60 Judy Chicago na mostra celebrada tamén en EEUU “Sexual politics, Judy Chicago’s dinner party”.

En definitiva, “a diferenza biolóxica e sexual é insuficiente, e paradóxicamente demasiado específica, nun momento no que é revisado sen descanso o concepto de individuo” (Ana María Guasch, El arte último del s.XX, del postminimalismo a lo multicultural, Alianza Forma, pax 336). Nesta época a reivindicación sexual deixa paso á reflexión crítica sobre o chamado concepto de xénero, é dicir, sobre a orde ou a clase en que con arreglo a determinadas condicións ou calidades son clasificadas as persoas . Este novo concepto de “xénero” finca as súas bases teóricas en pensadores/as como Lacan, Foucault, Simone de Beauvoir ou Julia Kristeva, sentando as bases que tentan subvertir o esquema relacional patriarcal.

Jorge Varela, que como xa dixemos, comeza a exhibir os seus produtos estéticos a mediados da década dos 90, herda como marco teórico todos os complexos debates arredor da ampla idea de identidade (cultural, sexual, racial, económica), creándose novas taxonomías, e revisándose taxonomías obsoletas, no tempo da crise dos grandes relatos políticos.

Na era do multiculturalismo e do politicamente correcto, a Varela non lle interesa unha actitude reivindicativa cara á súa identidade como individuo. Non fai reflexións, na súa obra, sobre conceptos de xénero (feminino, masculino, gay oulésbico). Non reivindica, pola súa condición de galego pertencente ó rural ourensán, unha identidade cultural propia e diferenciada.

O seu uso de procesos materiais asociados á “femeneidade patriarcal”, a utilización dos chamados “traballos de agulla”, ou de procesos asociados ó enriquecementos suntuario e ó confort, como o tapizado, ou a premeditada utilización de materiais que denotan calidez; son “pensados”, en primeira instancia, como xeitos válidos de expresión artística. E xurden de xeito case automático como elenco a utilizar, para un individuo aculturado nun núcleo familiar rexido por mulleres. Máis en definitiva, a cultura que estas mulleres transmiten é patriarcal, e o refrendo a estes procedementos ven dado, a posteriori, pola historia da arte, que musealiza as obras feitas mediante estes procesos.

O seu uso de estratexias asociadas á arte de xénero (alusións ou citas explícitas a artistas e pensadores como Judy Chicago ou Julia Kristeva) non perpetúan a súa estela reivindicativa, senón que Jorge Varela, como moitos artistas, utiliza no seu beneficio os achádegos experimentais, conceptuais e formais dun arte, e unha estética producida polas artistas feministas dos anos 60, 70 e 80, arte sobradamente lexitimada a nivel institucional a mediados da década dos 90.

Varela aprópiase de xeito case inconsciente de parte da iconografía da peza dos anos 70 “The dinner party”, da artista estadounidense Judy Chicago, porque ésta, como as pezas doutros artistas os/as que alude, como o escultor contemporáneo Hans Haacke ou o escultor do século XVIII F.X. Messerschmidt, porque xa forman parte do seu acervo cultural. “The dinner party” é un proxecto creativo realizado en

grupo entre os anos 1974 e 1979. Consiste na presentación da escenografía dunha cea imaxinaria, só para mulleres. Consta de trinta e nove composicións distribuídas en tres mesas que conquiren unha forma triangular. Cada posto da mesa está adicado a unha muller real ou a unha muller pertencente á mitoloxía da civilización occidental. Dende a chamada "deusa primixenia" da Prehistoria á pintora Georgia O'Keefe ou a escritora Virginia Woolf, todas están representadas mediante o seu espazo específico e característico na mesa valeira. No desenvolvemento deste espazo ilusorio existe unha clara alusión á iconografía da "Última Cea" cristiá, co obxectivo último de rescata-los logros esquecidos ou infravalorados do xénero feminino ó longo da historia. En palabras da propia artista: "seméllame instructivo o feito de que a Igrexa tivera ensinado a súa doutrina por medio de símbolos comprensibles a unha poboación analfabeta; e eu pensei en crear unha iconografía máis clara para conseguir un obxectivo similar" (1996- Beyond Fowler, pax.15, Mulleres artistas dos séculos XX e XXI, Edit. Taschen, paxs.78-83).

Jorge Varela, dende un punto de vista "humanista", sen partir dunha ideoloxía tipificada e política que o avoca directamente á reivindicación, utiliza en clave de ironía a iconografía creada pola artista estadounidense, para denunciar a tendencia humana universal a tipificar ó individuo, encerrando en taxonómicos embases, a partir das súas características fisionómicas. Aquí, a linguaxe tamén é explícita e directa, a pesar de non aludir, a algo tan popular como un símbolo relixioso, xa que Varela rompe a estrutura de mesa, e quedase só coa idea de posto asinagdo a un persoeiro ilustre.

Chicago sacraliza ó persoeiro por medio dunha liguaxe formal suntuosa e profusa, asociada ó "mundo feminino". Os ricos tecidos, os suxerentes pratos de cerámica (que amosan reinvenções de vulvas femininas), os nomes bordados.....

Varela, pola contra, fai dun aparato formal similar unha avocación ó ripio. Preséntanos masas encefálicas descansando en confortables almofadas, primorosamente bordadas cos nomes dos propietarios dos cerebros. As pezas, colocadas na parede a unha altura moi concreta, invitan ó mesmo tempo á admiración contemplativa, e a sentarse enriba deles, coa consecuente invitación á destrucción.

O CORPO SOCIAL. A ACCIÓN ENTRÓPICA

Nas obras de Jorge Varela o corpo humano está sempre presente, funcionando como idea estética en sí mesma, e como xeradora doutras ideas estéticas. Está presente, ben sexa como invitación ilusoria a unha acción física,(xa que as pezas non contemplan a posibilidade da súa utilización real, da acción que nos suxiren) ou como representación simbólica.

Aludindo de novo á arte conceptual dos 60, esta, coincide en escultura, na simulación de procesos mentais; mentres outras correntes da época como o Neoconcretismo brasileiro no que o que se pretende é a realización concreta das accións como obxectivo último.

E tamén está presente o corpo, mediante a representación total ou parcial de partes da anatomía humana (como os consabidos cerebros, corazóns, fotos, bustos, etc...), ou aditamentos para o uso do corpo, que soen funcionar como constrictores da súa anatomía (gaiolas, cápsulas, vainas, unidades de aillamento, etc...).

A idea de corpo non so está suxerida no signo artístico, senón tamén nos procedementos da súa factura.

Existe a idea dunha referencia ineludible nos procesos que sofre o material, ós automatismos do chamado "arte popular", a artesanía da cestería, da albañilería, o traballo da fundición de ferro, e, en xeral, a todos aqueles procesos e materiais que debeñen dun feito tan inmediato e amplo como o de "habitar".

Elíxense para a expresión artística, aquelas dinámicas e procesos cotiáns, que aunan na súa acción unha necesidade pragmática e un comportamento estético. Mediante a posta en valor de procesos artesanais e estratexias asociadas á cultura popular precapitalista, pretendeuse nos anos 80 en Galiza, a reivindicación dunha identidade cultural propia. Non é o caso de Jorge Varela. Aínda que no rural a autarquía familiar está aínda tan presente (que é imposible) e Varela aproveita sobradamente esta relación inmediata coa cultura material primixenia.

Jorge Varela non reivindica a súa identidade cultural. Para él a categorización que vai asociada á idea de identidade é perniciosa. Denuncia, en todo caso, os perigos que estos procesos poden conlevar, mediante referencias en clave irónica a ideoloxías que baseaban o seu concepto de identidade na análise dos rasgos fisiognómicos da persoa, procesos con nefastas consecuencias por todos/as sabidos. Alude, ó acudir ó escultor Messerschmidt como referente para os seus bustos ás teorías de Mesner (1734-1815) que creía que "as condicións psicolóxicas e fisiolóxicas do home estaban gobernadas polas forzas magnéticas do eu nervioso". Messerschmidt ideou unha teoría complexísima sobre as proporcións humanas: "o seu secreto estaba pechado no exipcio Hermes: satisfeito do sistema polo cal dominaba o espírito celoso das proporcións, resolveu realizar estudos arredor das proporcións dos acenos da faciana, para beneficio da posteridade". ("Nacidos bajo el signo de Saturno", Rudolf y Margot Wittkower, Ed. Catedral, paxs. 126-127).

Despois da morte de este escultor, as cabezas foron exhibidas nun dos postos de Prater, o famoso parque de atraccións de Viena. Os contemporáneos de Messerschmidt cecais estivesen máis impresionados polo seu valor como curiosidade, que polos méritos artísticos das cabezas. ("Nacidos bajo el signo de Saturno", Rudolf y Margot Wittkower, Ed. Catedral, paxs.126-127).

Na obra de Jorge Varela, existe certo existencialismo arredor do peso da superestructura social sobre o individuo. As cadeas do propio corpo, da familia, da relixión, da cultura eurocéntrica, en definitiva os determinismos do pensamento que, en xeral, connotaban o difícil que é vivir en sociedade e a constatación de que é imposible non facelo.

Os corpos sociais de Jorge, sempre estigmatizados a este nivel, sempre sociais, presentados de cara á relación co espectador/a como unha pregunta e, en última instancia, como unha advertencia...