

Los proyectos de Inmaculada Salinas (Guadalcanal, 1967) rehuyen de la especialización, no establecen distinciones entre obras producidas y reproducidas, entre dibujos, textos, formas e ideas y, sobre todo, ensayan tentativas orientadas a despertar de la nostalgia formal donde se ha instalado la escena artística contemporánea.

Inmaculada Salinas

VOCES EN EL BOSQUE



04.03 – 11.06.2023

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



Inmaculada Salinas desarrolla para La Virreina Centre de la Imatge una propuesta consistente en la presentación de trece trabajos inéditos cuyo hilo conductor son los trece martirios que sufrió, según su hagiografía, la niña mártir santa Eulalia, patrona de Barcelona, con el tiempo desplazada por su copatrona, la Virgen de la Merced. Se dice que el obispado de Barcelona en el siglo VII, impresionado por la historia de los martirios sufridos por una joven cristiana de Mérida y con objeto de reforzar su poder, hizo suya esta historia que circulaba desde hacía más de tres siglos por la península.

Si feminizar un cuerpo es situarlo en el lado pasivo de la vida, esto es, privarlo de cualquier atributo que pueda distinguirlo como amenazante, con este proyecto Salinas se propone activar el cuerpo de la mujer revirtiendo los martirios sufridos por santa Eulalia, presentando posibilidades de desobediencia y transgresión, invitando a prácticas de seducción y castigo, usos y disfrutes que pueden explorarse desde el cuerpo femenino. Las series y obras que podemos ver en esta exposición plantan cara no solo a las convenciones binarias que naturalizan falsas diferencias como duro/blando, suave/áspero, seco/húmedo, recto/curvo o activo/pasivo, también cuestionan un feminismo conservador que criminaliza el deseo y restringe el género. A través de distintas colecciones de imágenes que ha ido acumulando a lo largo de los años, la artista traza una especie de genealogía política del cuerpo femenino que le sirve de vehículo para que esas formas de producción de poder y placer que pueden ejercer las mujeres y son censuradas, esas posibilidades de resistencia y subversión que ya se recogen en distintas iconografías de la historia del arte —*Filis y Aristóteles*, *La caridad romana*, las *Sheelana Gigs*, etc.—, hablen o se resignifiquen a través de sus obras.

Pero junto con estas problemáticas, Inmaculada Salinas plantea otras más dependientes de su condición y vocación de pintora. Aunque desde hace años viene afirmando con insistencia el acto poético y político que para ella significa pintar, no logra identificarse con la situación de dependencia de estilos,

lenguajes y técnicas instalada en la escena artística andaluza, y más concretamente en la pintura, donde domina lo que Mark Fisher¹ o el crítico musical Simon Reynolds² han calificado como una situación de «nostalgia formal»: una especie de apego a las formas, modos de presentación y circulación del pasado que fortalece su aislamiento frente a otras expresiones artísticas, paraliza la creación de nuevas representaciones, así como su circulación por otros espacios de enunciación —además de por la galería y el museo— más cercanos a la experiencia artística contemporánea. Quizá no falten razones para la nostalgia, ya que a principios de los ochenta, en una ciudad como Sevilla, en la que la incidencia del mercado de arte moderno era prácticamente nula, se produjo un fenómeno de reconstrucción del tejido artístico que marcó —y no creemos exagerar— la escena del arte en el Estado español. Este fenómeno, protagonizado por galerías como La Máquina Española y Juana de Aizpuru o por revistas como *Figura y Arena*, tuvo en la participación de los artistas y muy concretamente de algunos pintores su principal activo y fuente de enunciación. Sea como fuere, lo cierto es que, contrariamente a lo que está ocurriendo en otros campos artísticos, como por ejemplo en la danza —o muy especialmente en el baile flamenco—, los cambios que se han producido en las artes visuales en el contexto sevillano y andaluz —con contadas excepciones— son escasos, crípticos y, en su caso, detectables solamente por especialistas o iniciados.

A pesar de esta situación, Salinas no deja de explorar caminos para eludir esta realidad. Confía, cree posible y considera un compromiso con su trabajo desarrollar tentativas orientadas a despertar de este apego al pasado, de este narcisismo al que parece estar abocada la escena artística en la que opera. Algunas de las rutas que propone para escapar, sustraerse de esta «melancolía»³ y abrir el horizonte en torno a la representación pasan por realizar propuestas que acumulen una gran cantidad de trabajo, que rehúyan la especialización, los tópicos disciplinarios o académicos instituidos; que no establezcan ningún tipo de diferenciación entre materiales producidos y reproducidos, entre «dibujos, textos, formas o ideas»⁴.

Esta opción ética y estética iniciada hace ya años por la artista se materializa en la creación de largas series que incorporan textos o minuciosos dibujos elaborados a partir de distintos patrones que en cada obra se repiten, con la única modificación de la gama de colores que, dibujo a dibujo y hasta finalizar la serie, va avanzando, siguiendo como único criterio el orden cromático que la propia caja de lápices propone. Estos textos o dibujos interaccionan con fotografías, grabados y pinturas procedentes de algunas de las colecciones de imágenes que la artista, también con un trabajo meticuloso, viene recopilando.

En tres de las trece obras que componen la exposición, *Cárcel, Calle, Cristal*, se sigue esta sistemática que confronta imágenes y dibujos. Otras cuatro obras, *Látigo, Leche, Fuego, Cruz*, también se despliegan en largas series de imágenes procedentes de los distintos archivos compilados por Salinas, pero si en aquellas eran los dibujos los que interaccionaban con las imágenes, en estas otras serán citas y textos extraídos de las lecturas que han acompañado el proceso de reflexión y producción de esta muestra (el anónimo del siglo XII conocido como *Lay de Aristóteles*; *La tumba de Antígona*, de María Zambrano; *Antígona*, de Salvador Espriu, y *La voz del cuerpo*, de Mónica Valenciano) los que confieran las dosis de extrañamiento e inexactitud, de anomalía o de incomodidad que persiguen y provocan estos hermosos trabajos.

Bicho, Plomo y Aceite son los títulos de otro grupo de trabajos que reconocen la deuda existente con el monumental *Atlas Mnemosyne*, del historiador de arte y crítico alemán Aby Warburg, una obra que nos hizo comprender mejor el funcionamiento de las imágenes, las secretas conexiones que pueden existir entre ellas. Para Georges Didi-Huberman, el trabajo de montaje que es consustancial al *Atlas*, en el que se unen tiempos distintos, produce una especie de *shock*. Este proceso de trabajo le interesa especialmente a nuestra autora, ya que es según el orden, la disposición y organización que establece entre imágenes, dibujos o textos como descubre nuevos significados.

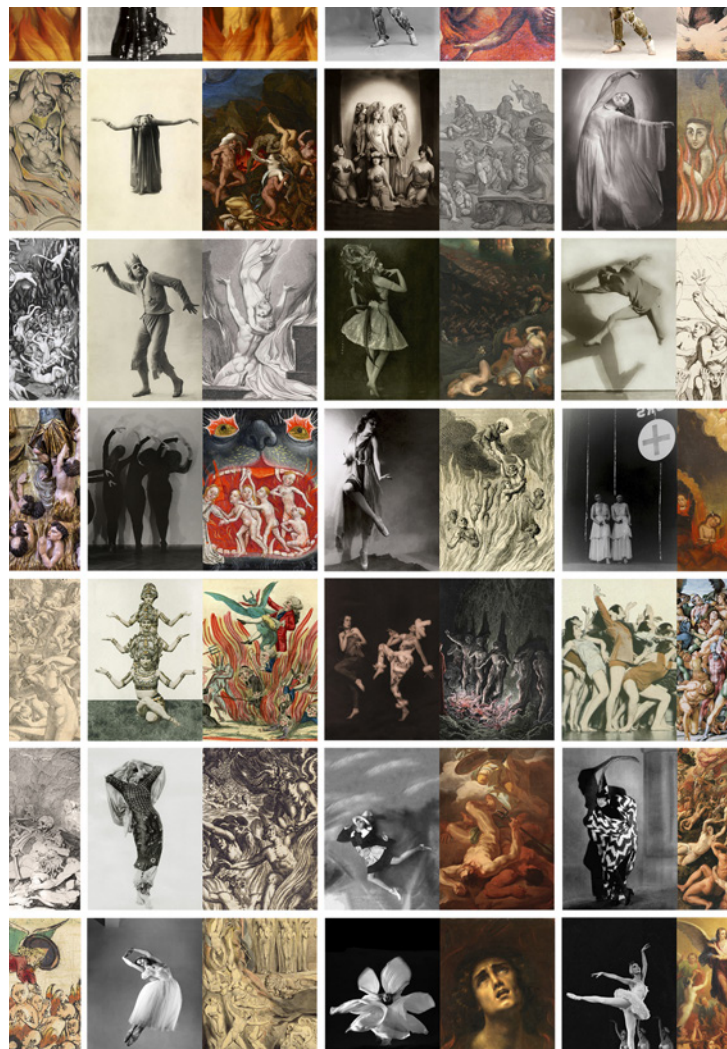
Por último, tres obras funcionan de forma autónoma: *Garfio*, un textil y un texto impreso que cuelga como si fuera una enseña

de un balcón que se asoma a una de las salas del espacio expositivo; *Piedra*, que reúne una colección de guijarros, cantos, chinias de distinta procedencia que tienen en común estar agujereados por el agua; y *Cal*, que se compone de veinticuatro dibujos que ensamblados y vistos en su conjunto reproducen un fragmento del cuadro *El caballero y la muerte*, de Pedro de Camprobín, que se conserva en el Hospital de la Caridad de Sevilla.

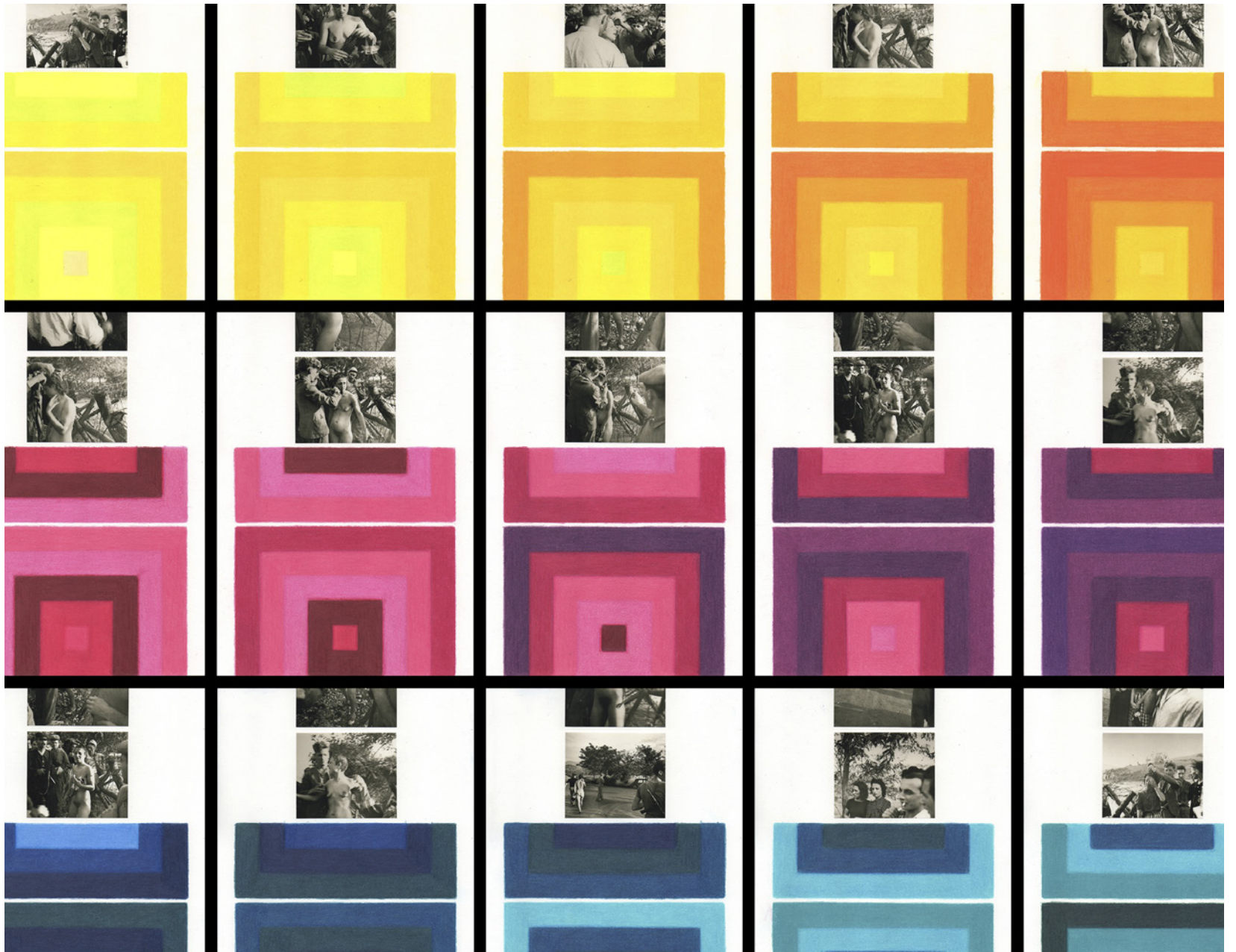
Cada una de las obras descritas contiene sus propios códigos, instrucciones o sistemáticas. Todas ellas nos proporcionan claves de visualización —imágenes y dibujos que se fragmentan, dividen, separan, repiten...— que, aunque carecen de cualquier tipo de función comunicativa o informativa, al observarlas producen algo parecido a una crisis, un desorden generado a partir del más obsesivo de los órdenes, un peligro para la razón.

Hemos detallado cómo esta forma de operar —produciendo interminables trabajos, invirtiendo una incontable cantidad de horas, repitiendo mecánicas que se asemejan al montaje y a lo artesanal— ha permitido a Inmaculada Salinas sobreponerse a estos melancólicos tiempos, dotar de un cierto sentido a su trabajo y al mismo tiempo proponer posibles vías que propicien una cierta redefinición no solo de la pintura, sino del trabajo del arte. Quizá para poder entender por qué creemos que esta metodología de trabajo puede producir estos efectos necesitamos realizar unos breves apuntes sobre la posición que ha llegado a ocupar el arte en la sociedad neoliberal.

Desde que Fredric Jameson publicara en 1984 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, sabemos que el capitalismo ha hecho de la colonización del reino de la no productividad, del antiuso que es el arte, por medio de su mercantilización, uno de los principales pilares sobre los que sustentar su poder. Por su parte, Hito Steyerl señala que «entre todas las formas de arte, las bellas artes han sido las más estrechamente ligadas a la ocupación posfordista»⁵. Y, en efecto, el llamado capitalismo posfordista dinamita la sentencia de Marx que situaba el tiempo de trabajo como la medida de magnitud del valor de una cosa. «Las modificaciones en el estatuto del trabajo, que afectan



Fuego (fragmento), 2022



Calle (fragmento), 2022



Plomo, 2022

a la relación entre espacio/tiempo de trabajo y de no-trabajo, suponen que el trabajo ha dejado de tener ese carácter central que tuvo para el capital como fuente de valorización»⁶.

¿Cómo han afectado estas transformaciones al trabajo del arte? Siguiendo a Hito Steyerl, «en lugar de pintar, moldear y dibujar, el trabajo del arte en la sociedad neoliberal consiste en posar, charlar, en el mejor de los casos disfrutar».⁷ Para esta artista, lo que antes era trabajo se ha convertido en su opuesto, es decir, lo que denomina *la ocupación*. «La ocupación mantiene a la gente atareada en lugar de darle un trabajo remunerado [...]». Como tal, no conoce la tradicional alienación ni ninguna idea correlativa de sujeto. Una ocupación necesariamente no implica una remuneración, puesto que se considera que el proceso contiene su propia gratificación. No tiene otro marco temporal que no sea el propio transcurrir del tiempo. No se centra en un productor/trabajador»⁸. Inmaculada Salinas es muy consciente de que entre la multitud de actores que intervienen en la actualidad en la producción de arte o cultura contemporánea se producen los mayores niveles de precariedad, autoexplotación, insolidaridad, competencia, aislamiento, etc. que caracterizan el trabajo en un nuevo orden capitalista para el que es tan necesario «un paro estructural como la degradación de las condiciones sociolaborales»⁹. Salinas mantiene, como ya dijo Hanne Darboven que el arte es tiempo, un tiempo que es de trabajo y por tanto de enunciación y producción, pero también de reivindicación y denuncia, de conflicto y socialización con otros oficios en los que —como ocurre en el desempeño del arte— la explotación de los afectos o la confusión entre trabajo y vida han sido descubiertas como fuentes de plusvalía adicional.

Sus larguísimas series, la repetición sin apenas variantes de diferentes patrones, el minucioso trabajo de recopilación, montaje y remontaje de imágenes y la imposición de jornadas laborales que en ocasiones desarrolla en el mismo espacio de exposición son compromisos que la artista establece y se impone, para visualizar su condición de trabajadora, para otorgarle a su trabajo algún tipo de valor frente a la farsa, la indecencia, las miserables condiciones de producción, circulación y exhibición que domi-

nan la escena artística contemporánea. Al mismo tiempo, estos trabajos, aunque carezcan de cualquier intención didáctica, nos señalan caminos que será preciso transitar si se quiere revertir este escenario: mostrar realidades innombrables, «activar la fuerza de los débiles, desplegar nuevos lenguajes y nuevas formas de pensar. Ocupar el espacio y apropiarse del tiempo»¹⁰.

Pero hay algo más en estos *modos de hacer*, en este obrar que venimos describiendo: hay una forma táctil de pensar. «Lo manual también es una forma de pensamiento, eso es lo asombroso. Lo manual, incluido el pensamiento manual, es una forma de resistencia a las lógicas de producción del capital. Lo manual demora. Lo manual democratiza —no es estadístico ni algorítmico—, lo manual especifica. Incluso lo manual es digital —y el juego de palabras tiene su trascendencia»¹¹. Recojo esta cita de una conversación mantenida entre Pedro G. Romero y Ángel Calvo Ulloa porque se asemeja a la respuesta que Inmaculada me dio a la pregunta que le formulé en una de las conversaciones que hemos venido manteniendo desde que Valentín Roma nos propuso este trabajo. «¿Por qué —le dije— una artista que es tan hábil y está tan dotada para el dibujo y la pintura reduces tu trabajo pictórico a series construidas a partir de un patrón que en ocasiones es una mera repetición con poquísimas variantes?», su respuesta fue sencilla pero convincente: «Mi trabajo es un proceso que requiere tiempo, que toma el tiempo como uno de sus temas y que me permite, mientras lo hago, pensar». Lo que entendí de esta respuesta es que este trabajo seriado, estos dibujos repetitivos y mecánicos, le interesan (además de por todo lo que ya hemos venido señalando) porque le dan la posibilidad de dudar «sobre el estatuto, la naturaleza y la propiedad de lo que se pinta»¹².

La distancia existente entre bellas artes, y más concretamente la pintura, y otras expresiones artísticas constituye uno de los síntomas de aquella nostalgia formal de la que hablamos al inicio de este texto y de su estancamiento. Derribar las viejas demarcaciones que circunscriben y aíslan las distintas disciplinas artísticas es otro de los intereses que intervienen en esta

exposición y están presentes en la obra de Inmaculada Salinas, quizás porque su trabajo tiene un fuerte carácter performativo, que se puede apreciar tanto durante el proceso de producción como de exhibición. Inmaculada ni es ingenua ni pretende que lo performativo, la danza, la crítica o las artes visuales se encuentren, pero, parafraseando a Marcel Broodthaers, sí le interesa situarlo en la frontera misma en que se dividen.

Para explorar las cercanías y las distancias, lo común y lo divergente, las relaciones y conflictos que pueden darse entre experimentaciones lingüísticas, discursivas, poéticas y estéticas, Inmaculada Salinas invita a participar en esta exposición a Mónica Valenciano y Laura Vallés Vílchez.

«Esa colección de tropiezos y también algunos empujones que me fueron quitando cierta estabilidad», ese bailar «como un garabato casi sin soporte físico (...)»¹³, de Mónica Valenciano, está en el origen del ofrecimiento a que produjera un trabajo en el marco de la exposición, no porque interesara presentar algo que se pareciera a una obra en común entre ambas artistas, sino porque a las dos les importaba acercarse lo máximo posible hasta esa frontera, de la que hablábamos antes, en la que el hacer de las artes visuales y el de la danza se dividen.

La relación con Laura Vallés Vílchez viene de antiguo. Editora, docente, crítica de arte, comisaria de exposiciones, desde hace años viene estableciendo una relación de complicidad con el trabajo de Salinas para quien ha escrito textos, invitado a exposiciones, editado obras, etc. A su vez, esta viene siguiendo con atención y se siente afectada por las propuestas, apuestas, tesis que Laura defiende desde distintos foros y muy especialmente desde la revista *Concreta*. Parecía, pues, inevitable invitarla a esta exposición para que realice, según nos dice la propia Laura, «a través de la palabra y la imagen, un "registro laborioso" en tres actos del proceso que bordea la exposición: el montaje o precuela, el primer encuentro con un público que se cuele y la consecuencia de dicha primera reciprocidad entre miradas. Una propuesta que apuesta por una política pausada de la atención que, como la "fotografía", enmarca un acontecimiento y aspira a generar una toma de contacto o una impresión».

Inmaculada Salinas. Voces en el Bosque es el título de esta exposición que nace, muy tempranamente, de las primeras conversaciones mantenidas con Mónica Valenciano, quien nos contó la notable influencia que había tenido y seguía teniendo en su trabajo la obra *Claros del bosque*, de María Zambrano. Se habló de la importancia que en las coreografías y acciones de Mónica Valenciano tenía la voz y de cómo también para Inmaculada era importante que su pintura hablara, pero desde un lugar que no estuviera fuera, sino desde su interior, como esas palabras del bosque de María Zambrano que «antes de que tal uso de la palabra apareciera, de que ella misma, la palabra, fuese colonizada, habría sólo palabras sin lenguaje propiamente»¹⁴. Inmaculada Salinas quería que sus obras, sus trabajos, hablen, pero no les exige resonancias útiles o pragmáticas, no se propone duplicar la realidad diciendo lo que hay, sino agregar operaciones que añadan resistencias, vías de escape a ese universo simbólico autoritario, absorbente, invasor e ineludible en el que se ha convertido el sistema arte.

Notas

- ¹ Mark Fisher, *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, ed. Caja Negra, 2013, pág. 33.
- ² Simon Reynolds, *Retromanía. la adicción del pop a su propio pasado*, ed. Caja Negra, 2012.
- ³ Wendy Brown, «Resistir a la melancolía de izquierda», *Rosa, un revista de izquierda*, 2020.
- ⁴ Pedro G. Romero, Conversación entre Pedro G. Romero y Ángel Calvo Ulloa en el marco del proyecto *Adiós/Volverán*.
- ⁵ Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, ed. Caja Negra, 2014, pág. 95.
- ⁶ Francisco Quintana, «Trabajo, no trabajo y neo/posfordismo», *Cadernos de Psicología Social do Trabalho*, 2005.
- ⁷ Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, ed. Caja Negra, 2014, pág. 99.
- ⁸ *Ibid.*, pág. 108.
- ⁹ Francisco Quintana, «Trabajo, no trabajo y neo/posfordismo», *Cadernos de Psicología Social do Trabalho*, 2005.
- ¹⁰ Diego Sztulwark, *Guerra y lenguaje en Amador Fernández-Savater*, Filosofía Pirata, 2021.
- ¹¹ Pedro G. Romero, Conversación entre Pedro G. Romero y Ángel Calvo Ulloa en el marco del proyecto *Adiós/Volverán*.
- ¹² *Ibid.*
- ¹³ José Antonio Sánchez (ed.), *Desviaciones*, Madrid- Cuenca, 1999.
- ¹⁴ María Zambrano, *Claros del bosque*, Alianza Editorial, 1977, pág. 28.

Comisario: Joaquín Vázquez

**La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona**

**Horario: de martes a domingo
y festivos, de 11 a 20 h
Entrada gratuita**



#InmaSalinas

@lavrreinaci

barcelona.cat/lavirreina