

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: Alegorías de la materia

Title: Allegories of Matter

Autor / Author: Lilliana Ramos Collado

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Resumen: *Contextos hídricos*, de la artista puertorriqueña Jeannette Betancourt, es una exhibición con obras en diversos medios, todas alusivas a la presencia del agua en nuestro planeta, y con especial referencia a Puerto Rico. Las obras se distinguen por su carácter alegórico y el mensaje que comunican oscila entre lo lírico y lo político.

Abstract: *Contextos hídricos*, by Puerto Rican artist Jeannette Betancourt, is an exhibition including different media, focused on the presence of water on our planet, specially on Puerto Rico. The works have an allegorical nature, and the message they communicate is both lyrical and political.

Palabras clave: Agua, Alegoría, Contextos hídricos, Jeannette Betancourt, Museo del Turabo, Lilliana Ramos Collado

Keywords: Water, Allegory, Water Contexts, Jeannette Betancourt, Museo del Turabo, Lilliana Ramos Collado

Sección: Exhibiciones / **Section:** Exhibitions

Publicación: 15 de mayo de 2017

Cita recomendada: Ramos Collado, Lilliana. "Alegorías de la materia", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de mayo de 2017, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte

Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
13 Ave. Universidad Ste. 1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596

vision.doble@upr.edu

<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>

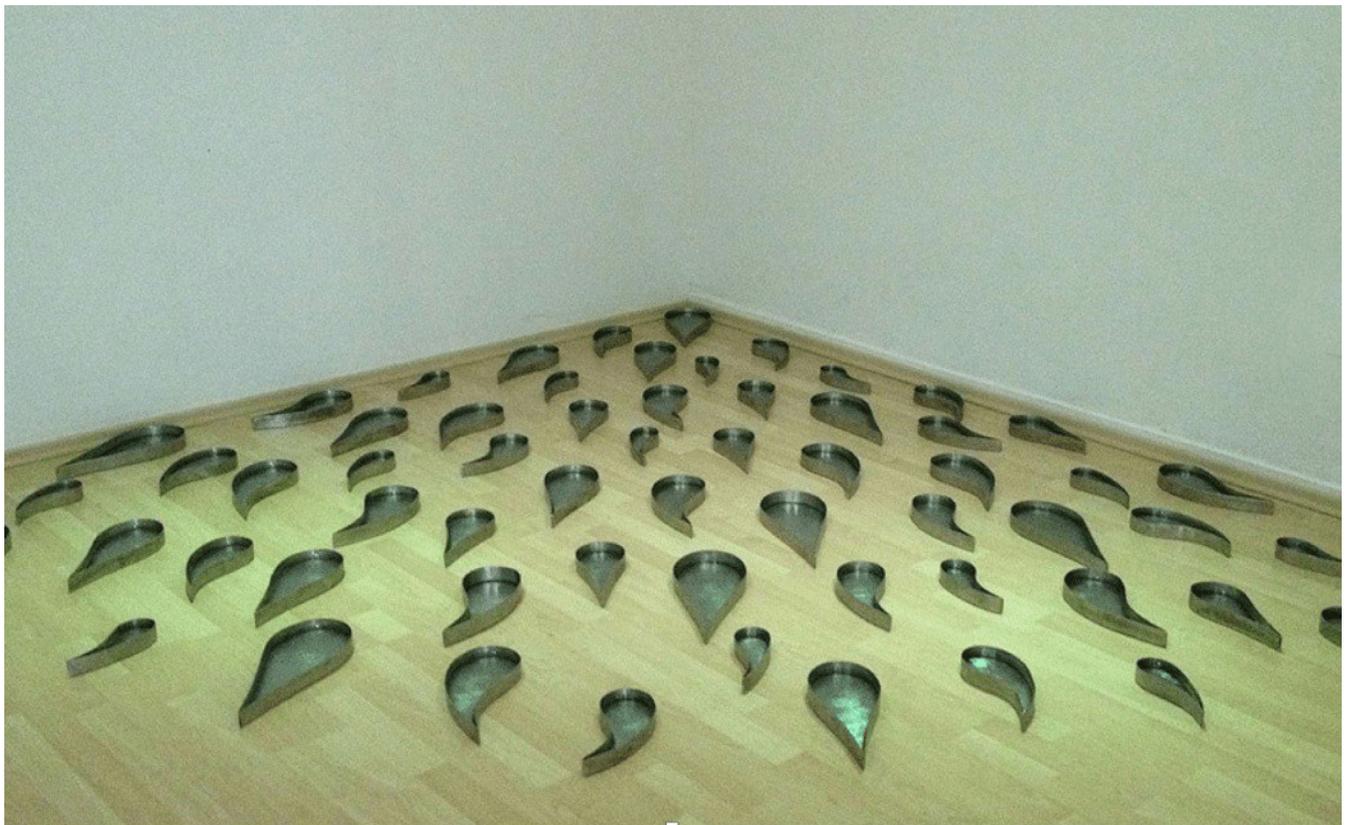
<https://revistas.upr.edu>



Alegorías de la materia

Lilliana Ramos Collado

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras



Jeannette Betancourt, *Desvíos*, 2013.

La artista puertorriqueña Jeannette Betancourt posee un extenso repertorio de “modos de hacer”: esculturas, instalaciones, collages tridimensionales, pintura, escarificación y relieve en materiales diversos, obras performáticas, arte público, por mencionar los principales. Hay en su obra una gran inquietud por casar materias, materiales y conceptos, y son las acciones sobre las materias —es decir, la constante transmutación de las materias del mundo en materiales del arte— lo que literalmente propone su obra como proceso: la transición de lo que pertenece a la literalidad de las cosas, y lo que atañe a la figuración que el arte constituye y construye. En tanto estos casamientos cruzados y tensos están dirigidos a una concienciación que llamaríamos “política”, habría que decir también que la obra de Betancourt se alimenta del shock, es decir, del cortocircuito mediante el cual materias y materiales se desafían mutuamente: mundo y arte chocan en un estridente abrazo.

Lo que podría yo proponer como la “estética” de Betancourt tiene mucho que ver con ese desafío a veces violento a la material literalidad de las materias: si la estética, como propone Wladyslaw Tatarkiewicz, atañe al “estudio de las teorías de la belleza y del arte, investigando tanto los objetos como las experiencias mediante la descripción y la prescripción, el análisis y la explicación”, con Betancourt nos encontramos ante una propuesta artística irreverente que, más que indagar en la belleza, usa la belleza como lugar cuestionado, el arte como un reto a la belleza, subraya la prescripción por encima de la descripción, y la explicación opera un desafío al análisis.

El acto de seleccionar los materiales y de realizar con ellos una “obra de arte” tiene todo que ver con desplazar las materias duras de lo real al preguntar si esas materias pueden lograr ser, en sí, materiales del arte, comunicar su materialidad y asumir una costra semántica, es decir, ser parte fundamental de la “expresión” de la obra. En este sentido, a Betancourt no parece interesarle un arte crítico abocado a provocar extrañamiento —como recomienda Walter Benjamin inspirado en las obras teatrales y ensayos teóricos de Bertolt Brecht—, sino un arte más cercano a la idea de Jacques Rancière, quien propone que “lo real” es contingente y consensual, y que corresponde al gesto político de crear nuevos “paisajes de lo sensible” que subleven esos consensos coyunturales. Según Rancière, esos nuevos “paisajes de lo visible, lo decible y realizable” nos permitirían “ver otras cosas, decir otras cosas y realizar otras cosas”. Esta propuesta sugiere que, a falta de “lo real”, los consensos alegorizan las cosas al otorgarles valor de intercambio y soslayar su materialidad, según sugiere Arjun Appadurai. Como resultado de esto, vivimos rodeados de alegorías en tanto los consensos se imponen sobre la materia del mundo. Las obras de Betancourt en *Contextos hídricos* desafían esos consensos al dislocar sus alegorías y los valores que éstas provocan.

Las obras de Betancourt son vehículo de propuestas con frecuencia muy apretadas, demasiado ricas, a veces oscurecidas por el exceso de sentidos, de asedios a la imaginación del espectador, y de referencias al mundo del arte y al mundo del mundo. Constituyen alegorías del agua al recurrir a materiales que la suplantán por su parecido o por sus características —transparencia, blancura— mientras le van otorgando un carácter eminentemente didáctico, narrativo y, a la vez, irónico. Como estrategia de sentido, la alegoría nos presenta mundos extraños y a la vez familiares, objetos híbridos e irreales cuyos rasgos dispersos podemos reconocer, y es, en su extrañeza, fundamentalmente abstracta. Se presenta como un reto a la capacidad interpretativa, pero su forma misma invita a interpretarla para comprender el disloque de sus partes y de su narrativa. Somete al espectador a un fuerte ejercicio intelectual y, en ese sentido, la alegoría fundamenta la participación activa del público en el trabajo mismo de “hacer” la obra en el proceso de completar su sentido.

Con frecuencia, la alegoría consiste de una sola imagen —por ejemplo, la Dama Justicia, con su venda en los ojos, en una mano una balanza y en la otra un libro, y una espada en el suelo a sus pies— cuyos detalles claman interpretación, y así podemos decir que gran parte del arte de



Jeannette Betancourt, *Reverberación*, 2013.

Occidente tiene rasgos alegóricos frecuentes e importantes. La abundancia de la alegoría en el arte ha invitado a críticos como James Elkins a cuestionar el exceso interpretativo del espectador ante las obras, como si todas fueran alegorías o, peor, rompecabezas que claman por una sola interpretación correcta, “monomanía” interpretativa que se conoce como “alegoresis”.

En el caso de la exhibición *Contextos Hídricos*, la materia alegorizada es el agua, substituida por sus símbolos o por materiales parecidos. Mediante sus materiales, todas las obras incluidas ostentan, interesantemente, la ausencia —y no la presencia— de la materia “agua”. De hecho, los materiales utilizados —organza, acrílico, plástico, pigmento, metal— travisten el agua, y así, literalmente, “ausentan” la materia del contexto del museo e insinúan con gran ironía la destrucción de esa materia que es recurso sin el cual no habría vida en el planeta. La artista, jugando a crear agua con materiales que no lo son, precisamente dramatiza cómo hemos pervertido aquella materia a la cual alude. Los materiales usados en la exhibición alegorizan

cada obra en sí y rápidamente nos llevan a buscar la narrativa conceptual, poética o política en cada instancia. Al no haber ni una gota de agua en esta exhibición, la artista convierte esa ausencia en el verdadero drama de su montaje. La ausencia deviene pregunta: ¿Dónde está el agua? Y cada una de las obras incluidas en esta muestra explica dónde (no)está.



Jeannette Betancourt, *Acumulación*, 2013.

Hay que entenderlo: el agua, por razones de higiene, no se lleva bien con el interior aséptico del museo, y en ese sentido puede haber ocurrido que la administración del Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez en la Universidad del Turabo, donde se encuentra *Contextos hídricos*, prohibiera la presencia de agua en sus salas de exhibición. Si este fuera el caso, esa ausencia de todos modos adquiriría un carácter determinante en la fuerza de la propuesta de la artista al dramatizar la precariedad del agua en el mundo mediante una secuencia de alegorías acerca de la prohibición o la destrucción de la materia “agua”. Al “ausentar” el agua del Museo, la artista nos invita a imaginar un mundo sin agua o ahído de

un agua degradada: contaminada, pervertida, muerta. Todos los modos y manifestaciones y estados materiales del agua están amenazados y lo están simultáneamente, cuya destrucción se nos presenta como eso que Paul Virilio ha llamado “unpaisaje de acontecimientos” que, bajo la mirada cenital y atemporal de Dios, revela la co-presencia de la muerte de todo lo vivo.

La historia del arte nos propone contextos interesantes para aquilatar la importancia de lo que, en caso de *Contextos hídricos*, no está en sala. Pienso en los artistas del Land Art, Earthworks o arte ecológico, para quienes materia y material son una y la misma cosa, y de ahí la necesidad de realizar la obra en el lugar donde está el material, en este caso, la tierra: fuera del museo o de la galería. Pienso en las marcas en el paisaje realizadas en diversos países por Richard Long, en la famosa “cascada de asfalto” de Robert Smithson, en la milla de Walter de Maria, en las excavaciones de Michael Heizer, en los gigantescos monolitos metálicos de Richard Serra hincados en el desierto de Qatar. Si bien son obras altamente simbólicas en cuanto a su “estética”, sus materiales son contundentemente “materias” reacomodadas sobre un paisaje. De hecho, la famosa pieza de de Maria titulada *The New York Earth Room* instalada y en sala desde 1977, dramatiza la incompatibilidad entre el lodo y el espacio interior, y entre la materia y el material.

El agua como material de arte empuja esta materia a una crisis y revela el empobrecimiento y la descomposición del agua debido a nuestro manejo irresponsable. La manera usual de verla convertida en “arte” es en contextos arquitectónicos u ornamentales recogida en albercas, estanques, fuentes... la alberca reflectante del Pabellón Alemán para la Feria Mundial de Barcelona de Mies van der Rohe es un buen ejemplo de este uso ornamental.

En *Contextos hídricos*, esa idea del “agua ornamental” probablemente alienta, con ironía, la obra *Desvíos* (2013), una serie de moldes de metal, todos en forma de gota, colocados en una plataforma de madera casi a nivel del suelo. Es curioso que no todas las culturas perciban las gotas, y es posible que —a pesar de que el agua tiene una tensión superficial que hace que se recoja en pequeñas esferas que se alargan al caer debido a la fuerza de gravedad que las hace más gruesas en la parte inferior— el concepto “gota” quede soslayado por cuerpos de agua más grandes que no son discontinuos, contrario a las gotas. Esta obra quizás aluda a gotas servidas en “cuentagotas”,



Jeannette Betancourt, *Desvíos*, 2013.

agua cercenada de un todo mayor, agua dosificada, agua cuya forma está forzada a entrar en un molde. Esta atomización o parcelación del agua tiene todo que ver con envasar, apropiarse, repartir de forma desigual, sacar de la vista, ocultar. Al estar los moldes en el suelo, esa lluvia hecha de moldes de gotas puede aludir también al hecho de que la lluvia se condensa en torno a partículas de polvo y de materias contaminantes suspendidas en la atmósfera, y de ahí el término “lluvia ácida”, tan peligrosa para la agricultura y para la salud de nuestros cuerpos de agua, y por lo tanto, de nuestra frágil humanidad. El molde aprisiona el agua y nos ubica en lo estridentemente material mientras juega en la cancha sutil de lo alegórico.

Como contratexto a *Desvíos*, la pieza *Condensación* (2013), hecha de malla sintética y que semeja muchas gotas pequeñas que forman una gota gigante, recupera la blandura de la gota, la transparencia de la gota aludida en la translucencia de la malla blanca, así como marca el regreso de la gota al componente mayor de “cuerpo de agua” compuesto por “muchas gotas”. El dicho antiguo “Cada uno aporta su granito de arena”, deviene aquí, “Somos gotas de agua que suman un mar”, lo cual tiene una evidente carga colectivista dentro de la política de las materias que Betancourt produce a través de sus obras.

En una de las obras más desconcertantes, titulada *¿Dónde olvidamos al Lyubov Orlova?* (2015), Betancourt, mediante una serie de fotos en orden vertical que van afantasmándose progresivamente desde abajo hacia arriba, alude a una costumbre antigua de hundir barcos averiados u obsoletos, costumbre inofensiva cuando los barcos eran de material biodegradable, como la madera, pero no hoy día cuando los barcos son de metal, y contienen combustibles y otros materiales altamente contaminantes, incluso material radiactivo. Pronto, el fondo de todos nuestros mares y océanos estará forrado de las diversas generaciones de barcos que ha producido la humanidad, desde los inofensivos hasta los catastróficos. La pieza, enmarcada con suma solemnidad, ostenta cuatro imágenes del mismo barco estampadas en cristal, la primera de las cuales es casi transparente y la última es una silueta negra, proponiendo que así el barco, quizás inofensivo mientras estaba a flote, al tocar el fondo del mar se ha convertido en blob negro y contaminante. La sutileza de la imagen pone de cabeza, literalmente, un “mal de fondo” que, oculto bajo las aguas, alimenta la futura destrucción de la vida marina.

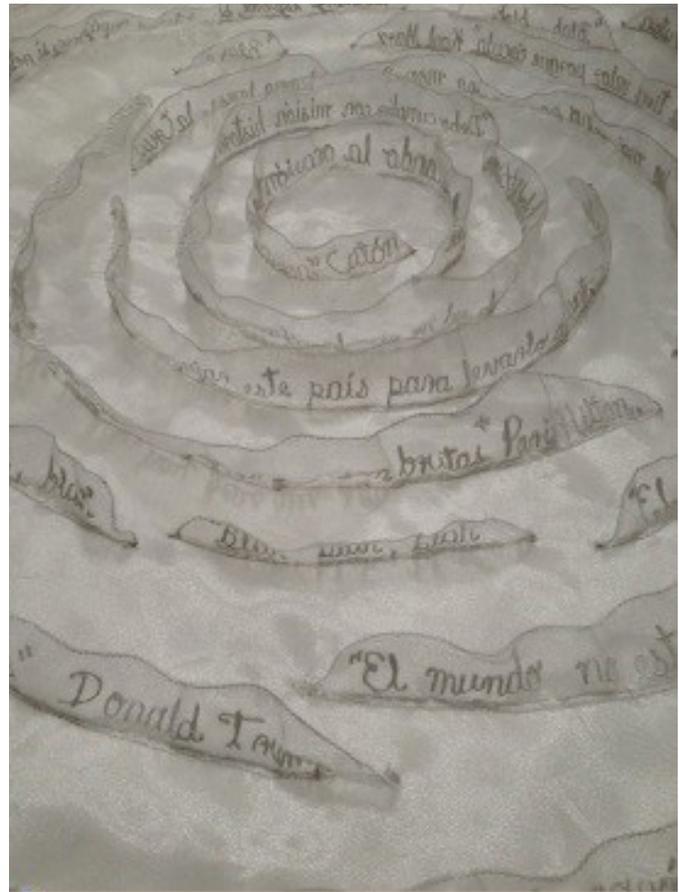
Reverberación (2013), quizás la obra más compleja de la exhibición, es una plancha fina de acrílico que sostiene una especie de mantel circular hecho de organza que lleva tiras del mismo material cosidas verticalmente en círculos concéntricos, en las cuales la artista ha bordado frases importantes expresadas por personas de relieve en nuestra cultura, para bien y para mal, y que incluyen también el bla bla bla anodino de la ignorancia. Suspendida del techo mediante hilo de pescar, da la impresión de una superficie de hielo colgada del aire, una hazaña que desafía la gravedad, un milagro en la sala de un museo. La sombra en el suelo semeja el fondo del mar. Su título —*Reverberación*— alude a los círculos concéntricos que forman las tiras de organza bordadas con las frases, como pequeñas olas u ondas de sonido que se alejan hacia fuera.

Esta es quizás la obra más explícita y a la vez compleja de la exhibición, y nos habla de cómo la conversación planetaria, entre consternada y banal, literalmente resbala sobre el agua sin que tomemos decisiones importantes acerca de su conservación. El decir sobre el agua debería expandirse como las ondas de agua por el mundo entero y, por ello, tenemos la obligación, como humanidad, de insistir en hablar sobre el agua.

Me parece que esta pieza ostenta, más que ninguna otra, los materiales usados en esta exhibición. Según Mónica Wagner, el material, a diferencia de la materia, se refiere principalmente a sustancias naturales y artificiales destinadas a tratamiento ulterior, sujetas a transformación y procesamiento y que, por ello, revelan información sobre las fuerzas de producción en una época dada, o dan cuenta de una técnica histórica específica. Los materiales son la substancia de la creación artística pues son el medio del arte. Wagner, de hecho, se lamenta de que el concepto de "material" carezca de una historia semántica que le permita existir como una categoría específica del arte. A esa preocupación ha respondido Florence de Mèrdieu con su

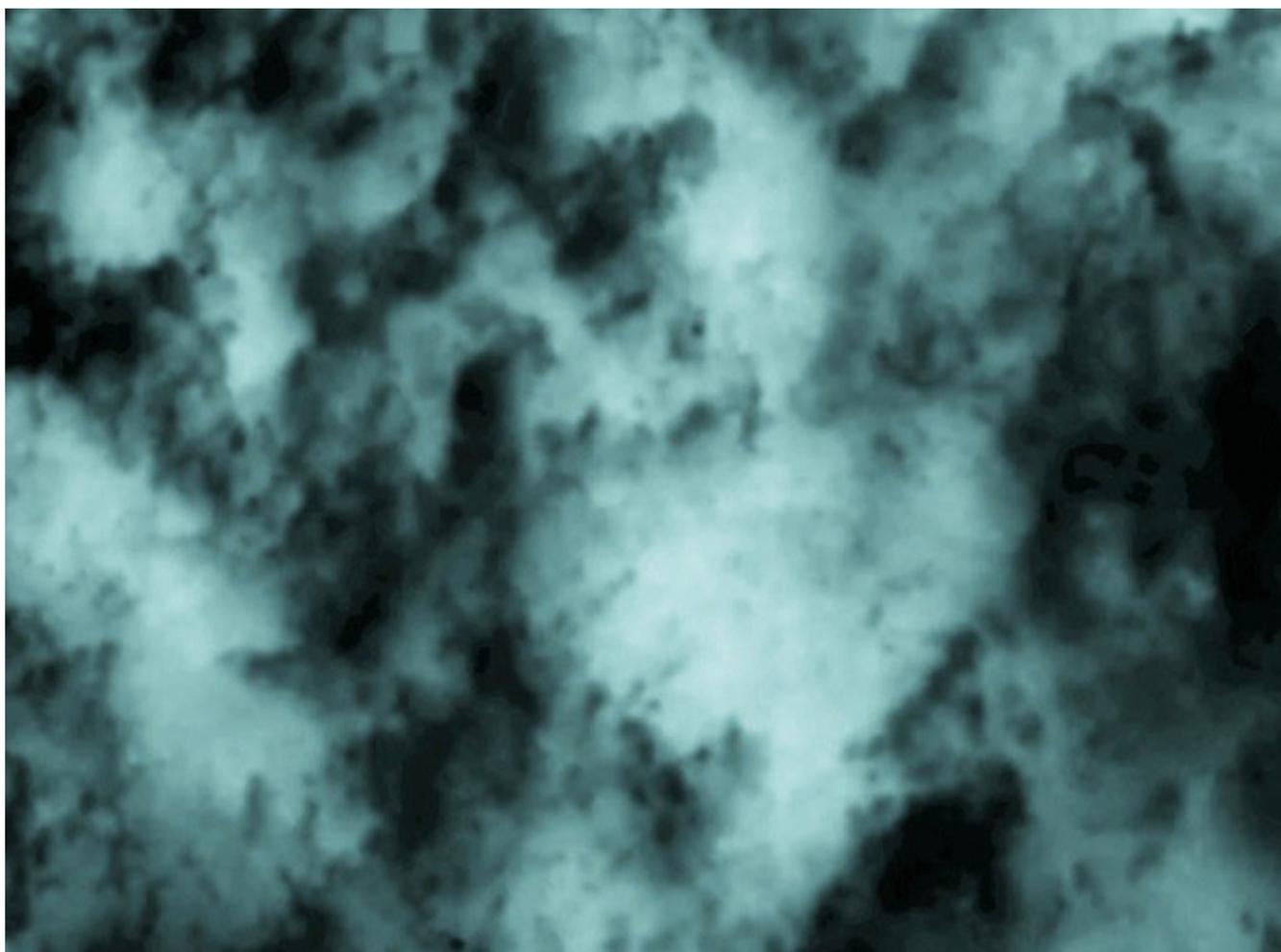
jugosa, inclusiva y vasta enciclopedia de los materiales en el arte moderno y contemporáneo, períodos históricos en que han sido llevados al límite de su propia naturaleza pues el trabajo del artista o de la artista los ha dotado de significado propio. De hecho, en uno de sus ensayos claves, también publicado en el 2001, Georges Didi-Huberman explora el lugar de la cera en el arte, siendo la cera el primer material que recibió atención explícita por ser extraño, demasiado maleable, y demasiado mimético. En su reflexión, hace las mismas preguntas que Wagner: por qué todavía el platonismo que fetichiza la forma o la idea deja de lado los materiales del arte, incluso en una época en que los materiales han desbordado ese platonismo. Por ello, la importancia del juego de material y materialismo político en la obra de Betancourt.

Los vídeos incluidos en *Contextos hídricos*, especialmente *Muro de agua* (2013), tienen la impronta de lo háptico, como si en esta exhibición, la idea de tacto prevaleciera sobre todos los demás sentidos. Y me refiero a la idea de tocar el material de la obra como el medio en que está



Jeannette Betancourt, *Reverberación* (detalle), 2013.

hecha. La rápida sucesión de imágenes en severos contrastes de claridad y oscuridad, y las pequeñas y abruptas ondulaciones que recorren la pantalla, se manifiestan como escarificaciones en la pared, reordenadas por el *push and pull* entre lo claro y lo oscuro, creando extraños relieves en el muro, como si chorreara el agua por la superficie de proyección. Las obras en esta exhibición reclaman ser tocadas, acariciadas, arañadas en su materialidad. *La restitución de Puerto Rico* (2013) tiene efectos similares a *Muro de agua*, pues ambas obras proponen una obra y su sombra. En el caso de *La restitución*, sobreacrílico transparente se han escarificado palabras que luego aparecen como sombras suspendidas en la pared, como si las palabras echaran sombra sobre el agua, como si constituyeran una interrupción, una esclerotización de las ideas que deben ser fluidas, transparentes como el agua, y no citas repetitivas que muestran un lenguaje parcial, incompleto. Hay que renovar el lenguaje con el cual nos referimos al agua.



Jeannette Betancourt, *Muro de agua*, 2013.

Las piezas *Aguacero* (2013) y *Acumulación* (2013) crean, en su cercanía en sala, una fuerte oposición entre forma y contenido. La primera, realizada en organza, es una instalación tridimensional que invita al público a atravesarla y a disfrutar del aguacero como un acontecimiento en el espacio, a literalmente, “entrar” casi como en una ceremonia de bautismo en el seno de lo natural. El aguacero nos rodea, nos convierte en su contenido, mientras que él es nuestra forma. En *Acumulación* (2013), diez botellas PET han sido reproducidas en resina transparente como si fueran el agua contenida precisamente en diez botellas PET. Aquí se invierten forma y contenido: es el agua lo que ha sido esculpido gracias a la forma de la botella: es el agua el contenido. Las botellas aplastadas recogidas de la calle por la artista para esta obra indican, a fin de cuentas, que lo válido es el contenido de la botella, y que ese contenido desperdiciado —agua contaminada, agua embotellada costosísima— se vuelve irónico al reproducirse en resina. Afuera y adentro, al explorarse en el contexto del agua, invitan a reflexionar sobre el agua como contenedor (de peces, flora marina, frutos del mar) y como contenido (explotación de la población mediante el costo del agua embotellada, del malgasto del preciado líquido para tareas contaminantes, por ejemplo). El colmo de esta explotación es la venta de témpanos de agua polar pura que comerciantes millonarios compran para luego derretirla y venderla por \$300.00 en botellas de cristal Swarovsky, como manifiesta la artista en los diminutos témpanos en malla de *El negocio de la pureza* (2013). La escala diminuta de estos témpanos realizados en malla sintética, que además son huecos, propone una metáfora de pérdida de escala de los Polos, de la vacuidad de la destrucción del paisaje polar y de la “impurificación” de estas aguas vírgenes que se habían visto protegidas por milenios gracias al frío de los Polos.

Quiero comentar la obra aparentemente menos llamativa de la exhibición: *Horizonte desestructurado* (2013), pintura en acrílico sobre tela. Manchas oscuras sobre una superficie gris a primera vista no dicen nada. Y entonces recordamos lo que es “agua desestructurada” o “agua muerta”. Es aquella que, sometida a los abusos diversos de la contaminación, ha perdido su oxígeno y ya no puede sostener vida alguna. El ejemplo más aterrador de la muerte del agua es la destrucción del Great Barrier Reef al norte de Australia, catástrofe reciente en la cual la zona viva más grande del mundo —toda subacuática— está desapareciendo al morir su agua. La superficie de este Barrier Reef luce anodina, y es que casi nadie imagina que el agua —material supuestamente inerte— puede morir.

Las catorce obras que forman esta exhibición comenzaron a desarrollarse en 2013 y no siempre han viajado todas juntas pues la artista reconfigura —y a la vez resemantiza— las obras al crear constelaciones diferentes al reordenarlas en la sala del Museo, o al eliminar o añadir obras, según el concepto de cada instancia de exhibición. Con estas maniobras, el sentido de las obras se ha ido enriqueciendo desde la primera presentación en Rabat, Marruecos, en 2013, un lugar donde el agua es cuestión altamente discutida por la comunidad. De hecho, en cada lugar donde se ha presentado *Contextos hídricos*, la artista ha organizado foros y conversatorios comunitarios sobre los *issues* que atañen al uso, la contaminación y la restricción del acceso

comunitario al agua. Estas obras, que considero “bellas”, tienen de suyo un enorme potencial de discusión política, y provocan en el público profundas reflexiones sobre qué está pasando con el agua en el mundo y qué estrategias deben ser contempladas para protegerla y hacer mejor uso de la misma. Esto suena simple, pero no lo es. Y parece una alegoría, pero es vital.



Jeannette Betancourt, *La restitución de Puerto Rico*, 2013.

La exposición *Contextos hídricos*, curada por la propia artista, estará en sala en el Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez en la Universidad del Turabo hasta el 20 de junio de 2017.

Bibliografía

Arjun Appadurai. "Introduction: Commodities and the politics of value". En Appadurai, ed., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge U Press (1986), pp. 3-63.

John Beardsley. *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in Landscape* (4th ed.). New York: Abbeville Press Publishers (2006).

Gay Clifford. *The Transformations of Allegory*. London: Routledge (1974).

Walter Benjamin. "The Author as Producer (1934)". En *Selected Writings. Volume 2, Part 2, 1931-1934*. Cambridge, Mass: Harvard U Press (2005), pp. 768-782.

Florence de Mèredieu. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Paris: Larousse (2004).

Georges Didi-Huberman. "La matière inquiète (Plasticité, viscosité, étrangeté)". *Lignes*, 2001, No. 1, pp. 206-223.

James Elkins. "The Evidence of Excess". En *Why are our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*. New York: Routledge (1999).

Angus Fletcher. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell U Press (1970).

Jacques Rancière. "The Paradoxes of Political Art". En *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. London: Continuum (2010).

Tonia Raquejo. *Land Art*. San Sebastián: Editorial Nerea (1998).

Paul Virilio. *Un paisaje de acontecimientos*. Buenos Aires: Editorial Paidós (1997). Wladyslaw

Tatarkiewicz. *History of Aesthetics Vol. 1*. London: Continuum (2005).

Monica Wagner. "Material" (2001, fragmento). En Petra Lange-Berndt. *Materiality (Documents of Contemporary Art)*. Cambridge, Mass.: The MIT Press (2015): p. 26.