

Retrato de lo subrepticio: la escucha y la interpretación en la obra de Plácido Merino

Año 2021

Parra Fernanda

fernandaparra.arte@gmail.com

Zamora Anabella

anbellazmr@gmail.com

Alumnas de la carrera de Bellas Artes
con orientación en Teoría y Crítica
pertenecientes a la Facultad de Humanidades y Artes
de la Universidad Nacional de Rosario.

Resumen: Los retratos pictóricos revelan un aspecto físico de los modelos retratados, sin embargo, también pueden develar aquellos aspectos no físicos de las personas representadas. Las series de retratos de Plácido Merino, tituladas *Sombras* y *Morgue*, respectivamente, apuntan a retratar aquello que se oculta bajo una mirada superficial. Para eso recurre a una estética de lo siniestro, que pretende plasmar, por un lado, las características más sombrías y veladas del inconsciente, aquello que Jung denomina arquetipo de sombras. Por otro lado, las particularidades que darán forma a la identidad de sujetos desconocidos. Con foco en la escucha y el discurso, el artista interpretará los relatos de sus modelos, considerando la diferencia entre los modelos vivos y hablantes, y los modelos muertos y no hablantes, para la producción de las dos series.

Palabras clave: retratos – pinturas - estética siniestra - escucha – discurso – entrevistas - arquetipo de sombras – identidad – morgue – cadáveres

Existen ciertos aspectos de la personalidad que permanecen ocultos a los demás, y muchas veces a los ojos del propio sujeto que los posee. Ya sea que se encuentren en los recónditos lugares del subconsciente, o que quieran mantenerse adrede lejos de miradas ajenas, esos aspectos poseen en general una naturaleza lúgubre y desdichada, que los hace difícil de enfrentar. Pueden estar relacionados con características adversas de la propia personalidad, como secretos inalcanzables del propio aparato psíquico, o ser el resultado de experiencias desagradables, recuerdos traumáticos vinculados a sentimientos de dolor y tristeza. Estas singularidades pueden permanecer eternamente ocultas o ser reveladas a través de ciertos mecanismos, como, por ejemplo, el arte. Todo aquello que se oculta resulta fascinante si puede ser traducido al lenguaje del arte. Es así como, haciendo uso de ciertas herramientas, el artista Plácido Merino se vale de la expresión artística para sacar a la luz esos aspectos sombríos, traduciéndolos a una estética que enfatiza lo siniestro como reflejo de las fatalidades internas. “No se puede pintar del desierto sino se ha sentido el desierto, no puedo hablar del calor si no sé lo que es el calor, si no he sufrido el calor” (P. Merino, comunicación personal, 5 de octubre del 2021). Con esas palabras el artista da cuenta del valor de la experiencia, de inmiscuirse en el otro mediante el relato para poder interpretarlo y retratarlo.

Es por eso que su método, que él mismo denomina *emocional conceptual*, se basa en la experiencia cercana y la interpretación que atribuye, desde la memoria, a esa experiencia. Esta metodología responde a un largo camino recorrido que inicia con sus primeras prácticas en los talleres a los que asistía durante su juventud. Allí, los modelos que posaban, consensuaban con los asistentes ciertas poses que debían sostener por un tiempo establecido. Fue uno de los primeros momentos en que el artista se cuestionó acerca de su obra y la relación con el modelo, y la diferencia que podría resultar en su representación si conociera algún otro aspecto sobre esos modelos, tratados como objetos silenciosos, de los que solo podía dar cuenta de una exterioridad física. Un primer acercamiento a ellos se daba en los momentos de descanso, donde las charlas, y los intercambios con esas mujeres que modelaban influían en sus posteriores dibujos, marcando un cambio luego de haber conocido otro aspecto acerca de ellas.

Con el tiempo formó parte del personal en una fundación que trabajaba con niños con cáncer. En una oportunidad, Plácido les asignó la tarea de dibujar una manzana, copiándola de un modelo presentado. Incorporando la experiencia que él mismo había experimentado con los modelos del taller, les pidió a los niños que guardaran sus dibujos, y que se prepararan para hacer otro nuevo luego de que él les contara una historia sobre la manzana habían visto. Finalizado el relato, él volvía a exponer la fruta y el dibujo que realizaban se modificaba respecto al anterior, ya que los niños tenían una carga simbólica diferente sobre el mismo objeto que estaba frente a ellos.

Estos episodios llevaron al artista a experimentar en su propio trabajo y para ello fue necesario que se involucrara, por un lado, con el retratado como género pictórico, y por otro lado, con la interpretación de los relatos y la importancia de la escucha, entendida como ese acto de disponerse a ser permeado por un otro que también se dispone, que habla y dice. La escucha como una recepción y una cancelación de la propia impermeabilidad de quien ejerce el acto de escuchar, como aceptación que necesita de un pensamiento receptivo. “En escuchar lo que nos dice algo, y en dejar que se nos diga, reside la exigencia más elevada que se propone al ser humano. Recordarlo para uno mismo es la cuestión más íntima de cada uno. Hacerlo para todos, y de manera convincente, es la misión de la filosofía” (Gadamer, 1990:156). Y, en este caso es también la misión del arte. Ese pensamiento receptivo se vincula, además, con el psicoanálisis y la atención flotante que, en este caso, es realizada por el artista, que será capaz de no destacar ningún

elemento del discurso que oye mientras dure el proceso. Es de esa manera como la escucha rompe el atavismo procedimental del oyente a través de ese otro que interfiere con su enunciación, es decir, el hablante, y que será interpretado desde ese relato. El artista no interpreta a su modelo desde sí mismo, sino desde la narración escuchada, y, en este caso, desde la memoria de ese relato.

Sombras

Plácido se propuso entonces, realizar un trabajo donde la escucha fuera el motor de la obra considerando como hipótesis personal la interpretación del discurso propio del modelo. Para esta serie, se centró en las nociones de arquetipo y sombra de Carl Gustav Jung, para quien un “arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual que surge” (Jung, 1970, p 11). Esos arquetipos son desarrollados en función de las experiencias sociales del entorno, pero, más allá de su origen colectivo, pueden considerarse de manera individual como patrones emocionales y conductuales que establecen la manera en que cada persona procesa sensaciones, imágenes y percepciones. También, considerados como esquemas innatos y hereditarios de comportamiento psicológico, se vinculan al instinto. A partir de esos arquetipos Jung conceptualiza la idea de sombra, el lado oscuro del Yo, impulsivo e instintivo, con rasgos y actitudes que la conciencia no reconoce como propias y que de alguna manera pujan por exteriorizarse. Carlos M. Villalobos Villalobos aclara:

La sombra representa un conjunto de complejos, energías rechazadas, que Freud había denominado el “Ello”. La sombra, tal como concebía Jung, se perfilaba desde siempre en los mitos y en las historias en forma de diversos arquetipos: la “hermana sombra”, el “doble”, los “gemelos” –uno de los cuales muestra un carácter siniestro–, “el alter ego” (2016, p 174).

Asimismo, Jung se nutre de los conceptos que Nietzsche realiza sobre lo dionisiaco, vinculándolos con su concepto de sombra. La idea nietzscheana de máscaras, apolíneas y dionisiacas, también se hará presente en la producción de Merino.

Bajo estas consideraciones, el artista se dispuso a realizar una serie de entrevistas para acopiar de los relatos escuchados de los modelos, aquello que ocultaban, sus partes más oscuras (figura 1). El propio artista aclara que el uso del término “modelo” no se refiere a una profesión, sino al acto de ser, en ese caso, el objeto al cual copiar para realizar los retratos, más allá de las características de género que presenten. Sin embargo, para esta serie, el autor decidió entrevistar una cantidad limitada de mujeres, de diferentes edades y procedencia, con las cuales trabajaría durante algunos meses. Las mujeres debían ser completas desconocidas para él hasta ese momento, para evitar cualquier carga subjetiva previa que pudiera tener sobre ellas. Las entrevistas eran llevadas a cabo de forma individual, y se pactaron ciertos acuerdos legales con anterioridad en los cuales ambas partes exponían y dejaban en claro los fines y los límites permitidos durante esas sesiones. Una de las condiciones para la experiencia era la desnudes, el artista no quería que ellas llevaran algún objeto añadido, ya que solo su cuerpo desnudo debía dialogar con su discurso. Algunas de las participantes solicitaron su anonimato (figura 2), otras no permitían ser fotografiadas, mientras que otras sí, inclusive hubo quienes permitieron ser filmadas. Todo este proceso de entrevistas y escucha transcurrió durante el lapso de un año. Durante ese tiempo, su labor se dedicó exclusivamente a escuchar, grabar y a escribir en un diario personal todo lo que él fuera percibiendo. El siguiente paso sería interpretar a esas mujeres. En este punto, el artista tuvo la necesidad de asistir a terapia para poder afrontar él mismo todo lo que las entrevistadas le contaban. Sus modelos dejaban salir lo más oculto en ellas, y esa es una tarea para la que un psicólogo se prepara por años, pero no un artista. Fue, por lo tanto, un trabajo muy duro para él, especialmente cuando esos relatos lo acompañaban más allá del tiempo que duraban las conversaciones.

Transcurrido el periodo de escucha de esas personas a las que el artista se refiere como *modelos vivos comunicantes*, comenzó el proceso de traducir a una imagen su interpretación sobre esos modelos. Si bien en un comienzo realiza una serie de pinturas realistas y muy expresionistas, el fin de su producción en ningún momento fue retratar el aspecto físico de esas mujeres, sino aquella nueva subjetivación resultante de la interpretación de lo escuchado. El lado más sombrío expuesto por las modelos debía, ineludiblemente, ser representado a través de una estética de lo *siniestro*, entendido como aquello que, debiendo permanecer oculto se ha revelado. Derivado del término *Unheimlich*, utilizado por Sigmund Freud, lo siniestro puede relacionarse con aquello que causa espanto, por permanecer oculto, en las sombras, o por no ser familiar. Como lo define Eugenio Trías:

Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad. Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo. Lo fantástico encarnado: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro (2006, p 11).

El resultado fue su serie *Sombras*, caracterizada por una pintura a la que el artista denominó *pintura emocional conceptual*, y que presenta dos componentes. Una parte, otorgada por la propia técnica pictórica, lo denotado, que da cuenta de las características formales de la apariencia de la persona. La otra parte, está dada por ese lazo conceptual emocional que se encuentra implícito en la escucha. No es aquello que se ve a simple vista, es aquello que se esconde y que el artista *devela* en su práctica. Para ello también involucra su propio cuerpo, sus sentidos, lo que vibra en su propia fisonomía. Se trata de una comunión con la modelo que excede lo técnico formal. “Es lo que escuchas, lo que sientes, lo que hueles, lo que te representa a ti, hacerlo de manera consiente” (P. Merino, comunicación personal, 5 de octubre del 2021). Se trata de obras que dejan ver más allá de lo que se muestra.

La resolución pictórica está marcada por lo matérico y una fuerte pincelada, reflejo de la catarsis artística que el mismo Merino tenía en el momento del retrato. En esos lienzos de gran tamaño y fondo oscuro, él debía dejar salir todo lo que había sentido durante los meses de entrevistas, poniendo en acción su propio cuerpo en una realización altamente performática. Su pincelada cargada de material, o la espátula que raspa el lienzo, quedan impresas sobre la obra como huellas de esos sentimientos, por medio de una purga con el cuadro. Un aspecto interesante en la ejecución de estas obras es el acto de *cubrir para descubrir*. Las pinturas, que inician como retratos figurativos y realistas, serán des-figuradas, o, volviendo a un término nietzscheano, enmascaradas, con ese velo matérico y siniestro del resultado final, cambiando una máscara apolínea por la máscara dionisiaca que las modelos revelaron en la privacidad de las entrevistas. Es precisamente ese acto de cubrir lo que se ve a simple vista, lo que termina por *descubrir* aquello que estaba oculto, quitando, además, un aspecto sustancial en los retratos: la mirada, eso que se supone que hace ser aquello que el sujeto es (figura 3).

Esa acción, y la ausencia de miradas, le planteó al artista un interrogante, si él quitaba los ojos ¿la persona dejaría de ser? Para responder esta pregunta era necesaria la intervención del espectador ya que sería su función reinterpretar lo que el artista interpretó previamente de aquellos discursos. Para ello, en la muestra, se acompañó a las obras con algunos fragmentos de los audios de las entrevistas que Merino sostuvo con las modelos. Esto no solo permitía colocarle una voz a la persona retratada, también dejaba que el espectador pudiera añadirle un carácter a esa persona que observaba en la pintura.

Morgue

Merino no se quedó con este primer experimento en su obra. Decidió ir más allá para tratar de descifrar, en este caso, a un modelo que no tiene discurso. Esto lo lleva a cuestionarse si será posible interpretar a un modelo sin voz, y plantearse entonces, cuál será el trabajo que deberá hacer al involucrarse con este modelo particular. De esta cuestión, su trabajo a seguir lo conduciría a la morgue judicial, donde aparecerían nuevos interrogantes que no habían sido planteados anteriormente, y que llevarían al artista a cuestionarse por sí mismo, por quién es él.

En la morgue, encontró cuerpos que no tenían una identidad. La institución le permitió el acceso a esos cuerpos, pero con ciertas restricciones. Los cadáveres deberían ser de personas anónimas y no podía ingresar a la habitación donde se realizaban las autopsias con cámara fotográfica, ni siquiera podía realizar bocetos allí dentro, y las autopsias a las que le otorgaban acceso se realizaban de noche. Solo podía grabar su voz y apuntar allí anotaciones de lo que iba percibiendo mientras era espectador de aquellas prácticas médicas.

Esta nueva serie de obras llevó el nombre de *Morgue*. La tarea autoimpuesta de interpretar esos cuerpos lo indujo a transpolar el ámbito de un artista y reposicionarse en el rol que cumplen los médicos. Luego de vencer los prejuicios e impresiones propias y dejando atrás la conmoción que le generaban aquellos cuerpos, el artista pudo comenzar a percibir las formas y los colores de lo que observaba. Con esta experiencia Plácido da inicio a lo que sería una interpretación psicológica para otorgarles rostros a esas personas. Esta acción redundó en reflexionar sobre su propia existencia y finitud, al darse cuenta de que cualquier persona que conociera, o inclusive él mismo, podrían estar en algún momento sobre la mesa de la morgue. En su experiencia en esa habitación fría de la institución legal, Plácido plantea cuestiones sobre la identidad, la propia y la de aquellos que observaba preguntándose “¿yo soy porque yo soy? o ¿yo soy porque ustedes me dan la identidad de persona? ¿Qué nos hace ser, si nosotros o los otros?” (P. Merino, comunicación personal, 5 de octubre del 2021). La identidad y la imagen generada a partir de la mirada del otro es posible, de acuerdo a Stuart Hall, cuando la identidad se vincula con la diferencia, donde “el <Otro> es fundamental a la constitución del sí mismo, a nosotros como sujetos y a la identidad sexual. (2010, p 422). En este proceso debe considerarse que “la identidad es un concepto [...] que funciona «bajo borradura» en el intervalo entre inversión y surgimiento; una idea que no puede pensarse a la vieja usanza, pero sin la cual ciertas cuestiones clave no pueden pensarse en absoluto. (Hall, 1996, p. 14) Borradura en un sentido deconstructivo, que apunta a borrar conceptos clave que ya no son útiles en su forma originaria. Esto no significa que la identidad no pueda conceptualizarse, sino que “está siempre en proceso de formación” (Hall, 2010, p. 320). Y es precisamente desde esta perspectiva en que el artista puede colaborar a la elaboración de la identidad de esos modelos, como también lo harán, posteriormente, los espectadores, en un continuo proceso de construcción.

La muestra de esta serie estuvo dividida en dos núcleos. Una primera parte que él llamó *aproximaciones*, que se ocupaban de lo que él había sentido en el tiempo dentro de la morgue (figura 4). Allí es donde él encuentra la poética del soporte que llevarían estas obras cambiando el lienzo por el papel. El papel es un elemento orgánico que se degrada y desaparece más rápido que una tela. La paleta de colores para estas obras prioriza los ocre y tierras. Por otro lado, su decisión de dejar el fondo blanco le da el espacio al espectador de contextualizar y crear la identidad de aquella persona retratada. Sin más datos que aquellos individuos dibujados, el espectador podía crear sus propias aproximaciones sobre esas personas. Otro camino por el cual el artista buscó incluir al espectador en su obra, pero de una manera aún más íntima, lo consiguió reduciendo el tamaño de los retratos. Esto provocaba que el público tuviera que acercarse a la persona retratada, así como él tuvo que hacerlo durante su tiempo en la morgue. Sobre un fondo claro se

encontraba la imagen de una persona que invitada al asistente a imitar y asumir el rol del artista al acercarse a su modelo.

Dentro de este núcleo el artista armó una instalación en la cual podía observarse un bloque de hielo de 200kg sobre una mesa armada con bordes altos para contener el agua cuando el hielo fuera derritiéndose (figura 5). Debajo del gran bloque el artista colocó un dibujo de dos rostros unidos. El hielo al descongelarse, iba revelando nuevas formas de percibir esos rostros. En el proceso el papel también iba desintegrándose por el efecto del agua. Y al finalizar lo que quedaba de ese papel flotaría a la superficie dejando ver más de cerca aquellas personas retratadas. Una obra que involucraba al tiempo, y recordaba, una vez más, la materia orgánica que constituye a los seres vivos y que se va descomponiendo con el paso del tiempo. Que dialoga con quien lo ve, dejándose ver y perdiéndose en el mismo acto.

El segundo núcleo se denominó *interpretaciones*. Aquí el artista presentó los retratos de aquellas personas conocidas, amigos y familiares, su padre, su madre e incluyó un autorretrato (figura 6), dando rostros íntimos a aquellas personas desconocidas que había visto en la morgue, y a las cuales él les otorgaba una identidad. Una identidad a la muerte.

Consideraciones finales

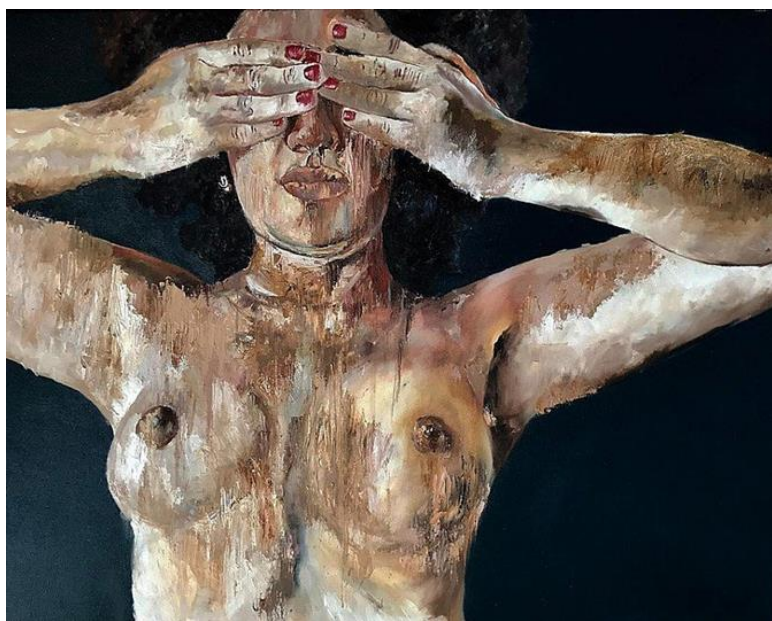
La obra de Plácido Merino es inquietante, y sorprende por sus características pictóricas y su estética siniestra. Mediante la importancia de la escucha, el artista supo develar los aspectos más sombríos de sus retratados y plasmarlos a través de una estética que ha sido controversial, precisamente por enfrentar al espectador con las cualidades más lúgubres e incluso más tristes de la personalidad, que luchan, continuamente, por salir a la luz. Y que precisamente por eso son tan difíciles de asimilar, porque existen en todas las personas. El artista logra, además, plantear, desde la propia finitud humana, la pregunta por la identidad, aquella que se forma bajo la mirada de los otros.

Ambas series dialogan con base en lo dicho y lo no dicho. Por un lado, *Sombras* permite mediante la escucha develar lo oculto de la personalidad, lo que Jung llama el lado oscuro del inconsciente. Por otro lado, *Morgue*, con sus modelos sin voz, ofrece al artista la posibilidad de otorgarles una voz, un relato y una identidad a esos individuos desconocidos, y ambas series reflejan la noción de un sujeto constituido desde lo discursivo. La *escucha* se vuelve primordial en el sentido de que es esa escucha la que permite interpretar al sujeto, tanto al modelo vivo que dice y relata su propio discurso, como al modelo muerto, que dialoga desde lo no dicho.

Mientras que el discurso hablado de las mujeres permite develar aspectos de la personalidad de esas modelos, el discurso no hablado de los modelos de la morgue abren la posibilidad de otorgarles nuevas aristas, nuevos contextos, nuevos rostros a esos modelos. En suma, una identidad que se completa desde aquello que queda después de haber sido, después de tener una voz, una mirada, un accionar propio, cuando lo último que resta es un cuerpo inerte de mirada vacía. Los ojos de estos retratos no están borrados, como en los retratos de las mujeres de *Sombras*, se le han otorgado otros ojos, familiares para el artista, en su búsqueda por brindarles una nueva forma de identidad. Desconocidos para los espectadores que podrán reconocer y reconocerse, simplemente como personas. Como personas con aspectos ocultos y sombríos, que llevan necesariamente máscaras apolíneas para la vida en sociedad, como sujetos de existencia finita, que no serán dueños de lo que les deparen las circunstancias una vez que su vida termine. Aspectos humanos, tan humanos como difíciles de enfrentar desde la propia humanidad de quien se atreve a mirarlos.

Anexo imágenes

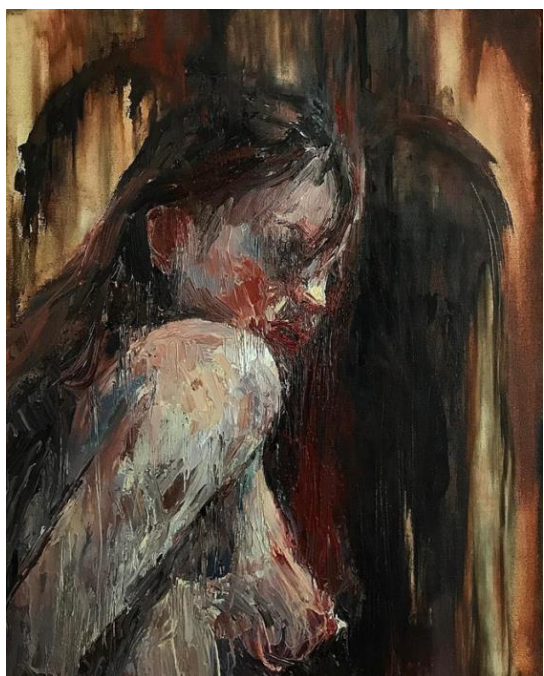
Figura 1



Isabel

Óleo sobre tela, 80 x 100 cm, serie Sombras.

Figura 2



Sombra 23

Óleo sobre tela, 50 x 40 cm, serie Sombras.

Figura 3



Eugenia

Óleo sobre tela, 100 x 70 cm, serie Sombras.

Figura 4



Aproximación 13

Óleo sobre papel, 13 x 25 cm, serie Morgue, Aproximaciones.

Figura 5



Instalación

Barra de hielo y óleo sobre papel, serie Morgue, Aproximaciones.

Figura 6



Yo, muerto

Óleo sobre papel, 21,5 x 24 cm, serie Morgue, Interpretaciones

Bibliografía:

Gadamer, Hans-Georg (1990). *La herencia de Europa*. Ed: Península, España.

Hall, Stuart (1996). *Cuestiones de identidad culturales*. Ed: Amorrortu, Buenos Aires.

Hall, Stuart (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ed: Envi3n, Colombia.

Jung, Carl G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Ed: Paid3s, Espa1a.

Trías, Eugenio (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Ed. Ariel, Espa1a.

Villalobos V., Carlos M (2016). *Los arquetipos de la sombra, el doble y el amor elusivo en Detrás del espejo de Julieta Pinto*. En revista Káñina, Artes y Letras, Univ. Costa Rica XL