



Valentina Liernur
Formas de devoción #2, 2016
 Acrílico, cierres y alfileres sobre tela
 113 x 90 cm
 Serie: *Formas de devoción*

DEVOCIÓN FERAL

Por Gabriela Cepeda

Hasta el momento de escribir este ensayo, nunca había pensado en la obra de Valentina Liernur como vulnerable, y ahora al mirar esta obra, *Formas de Devoción #2* (2016), me deambula en la mente una frase que aparece al principio de la novela *The Argonauts* (2015) de la escritora y crítica de arte Maggie Nelson, donde describe su situación al comienzo de una relación sentimental como "feral with vulnerability"¹ - "feral de tanta vulnerabilidad". Feral, término derivado del latín *feralis*, fiera, ha caído en desuso en el español pero es común en inglés para designar animales -usualmente domésticos, como gatos y perros- que se mantienen o revierten a un estado salvaje. La frase le sienta bien a esta pintura que se planta muy entre la fragilidad y la agresión. Antes de esto, la obra de Valentina solo me parecía imposiblemente *cool*, ese *cool* aspiracional, como el de las mujeres altas y flacas con ropa increíble. También provocadora, *edgy*, por encima del bien y del mal, experimentando con temas y materiales que suelen ir a contrapelo de lo celebrado como serio localmente: una lucidez extraordinaria para jugar con la moda y sus procesos, y con la superficie *glossy* que comparten las revistas y las pinturas.

Formas de Devoción #2 fue hecha en 2016 mientras Valentina estaba embarazada de su hija, situación que la impulsó a leer y releer textos feministas de Simone de Beauvoir, Silvia Federici, y también el ya mencionado *The Argonauts* de Maggie Nelson, un volumen autobiográfico narrado en primera persona que describe una relación sentimental adulta y *queer*, y que culmina en el primer parto de la autora. El libro está lleno de drama doméstico e inseguridades cotidianas intercalados

¹ Nelson, Maggie (2015). *The Argonauts*. Mineápolis: Graywolf Press, p. 4.

con referencias a nombres conocidos de la teoría y la poesía: Judith Butler, Roland Barthes, Sarah Ahmed, Eileen Myles, Paul B. Preciado, Eve Kosofsky Sedgwick. Nelson entreteje las vicisitudes de ser ella misma -autora, profesora, persona pensante- al tiempo que se consolida en su rol de pareja de alguien y futura madre, argumentando, a través de pasajes de teoría y experiencias íntimas que lo más personal -las relaciones románticas, la familia, la crianza de un bebé- es también parte de lo colectivo, lo político.

En 2016, en su muestra individual *Sumisión* en la (súper-cool) galería Reena Spaulings Fine Art de Nueva York, Valentina presentó pinturas al óleo que trataban, a través de un filtro monocromático-sepia, las mismas imágenes sexys y exclusivas de los anuncios de moda: Cara Delevigne con la barbilla alzada, Kendall y Kylie Jenner seduciéndose mutuamente, y Joan y Erika Smalls mirando con soberbia al espectador. Todas obras pintadas con trazos rápidos, líneas negras, rectas y crudas, delineando los pómulos altos y los *outfits* caros de las modelos. Para la exhibición *Corruzione* (2014) en la misma galería, Valentina se inspiraba en *Valentina*, la protagonista del cómic italiano del mismo nombre, creado y publicado por Guido Crepax entre 1965 y 1996. Valentina, la pintora, piensa que fue llamada así por sus padres en honor a la estilizada fotógrafa y viajera en el tiempo de la historieta. La Valentina del cómic es una heroína de acción hipersexualizada, una caricatura convencional de la feminidad empoderada: aspiracional pero reductiva. Valentina pinta a Valentina sin rostro y con un filtro lavanda. En un cuadro está desnuda, cabello sobre la cara agachada, sujeta por los brazos y azotada en su culo pequeño y redondo. En otro, la silueta de sus piernas, solo visible de la cintura para abajo, es asediada por manos que se estiran para tocarla, la más atrevida le sujeta el tobillo. En un tercero y más victorioso cuadro, Valentina está sentada con la espalda hacia el espectador, tiene ropa puesta pero no es mucha, una tanga de diamantes y unos guantes blancos y enjorados, el brazo izquierdo estirado hacia el frente, el dedo índice claramente dando órdenes a unos súbditos que no vemos. La muestra complementaba este erotismo fashionista con obras abstractas que seguían una línea similar, no solo cromáticamente: bastidores cubiertos con tela de jean estirada, desgastada, tratada con clorina y agujereada -como estarían de moda apenas unos años después-, descubriendo la desnudez del marco y la madera. La pintura haciendo *striptease*, delatándose como pura superficie, igual que la moda.

En su exhibición *Scarlata*, de 2019, Valentina inesperadamente volcó su mirada hacia el plano de lo doméstico, su entorno geográfico, unas cuantas cuerdas que se convirtieron en el escenario predominante de una nueva rutina diaria que involucra horas de entrada y salida del colegio, de espera. Sus nuevos dominios incluyen las calles de Buenos Aires, el subte y los cafés, y las mujeres que las cohabitan. Las mujeres de las pinturas en *Scarlata* parecen existir por fuera del evangelio de la productividad que nos asedia a todes. Ellas leen el diario, miran hacia el horizonte, se toman un café

o miran el teléfono. Y aunque no hay poses y los *outfits* son mucho menos *high-fashion*, sí hay un cierto glamour, una aristocracia en la idea de pasar el día en un café matando el tiempo. En discusiones sobre la muestra, surgieron comentarios críticos hacia las mujeres en esas imágenes, caracterizables -por algunos- como "viejas chotas": mujeres en edad no-(re)productiva, imaginadas como de derecha conservadora; blancos fáciles para la proyección de juicios misóginos. Las pinturas parecen advertirlo, son todas rojos intensos, alarmantes: sangre, carmesí, granate, magenta, merlot. Llenas de pinceladas frenéticas y agresivas, son desafiantes en su inocuidad. En una de ellas, *Selfie con Carrito* (2019), Valentina se incluye a sí misma en este paisaje. Es una *selfie* de elevador pintada al óleo, tan vulnerable como autobombo: ella con la ceja alzada, en un *outfit* atlético pero doméstico, una mano en el iPhone y la otra sobre la carreola que transporta una cabecita agachada que ignora a la cámara. Esta serie también tuvo su contraparte no figurativa con monocromos manchoneados en colores profundos -marrón, fucsia, violeta- y atravesados por zippers, dispositivos de desnudez al servicio del bastidor, en constante amenaza de revelar el *behind-the-scenes* de la pintura.

Formas de Devoción #2 no se alinea explícitamente con la moda y su fantasía, pero tampoco se inserta en la domesticidad, las nuevas rutinas, la estabilidad escolar y los ojos enrojecidos de la nueva maternidad. El título de la obra es, según la propia Valentina, una referencia a un tema recurrente en *The Argonauts*: la devoción ordinaria de las madres comunes. Término originalmente acuñado por el pediatra y psicoanalista británico D.W. Winnicott a finales de los cuarenta, la devoción ordinaria alude a "aquello que las madres hacen bien, y que hacen bien simplemente porque cada madre se dedica a la tarea que tiene enfrente, el cuidado de un infante"². La devoción ordinaria es, en los términos impasibles de Winnicott, el sentimiento de cercanía y responsabilidad hacia su bebé que es, para él, todo lo que una madre necesita para su correcto cuidado. Nelson aprecia este concepto, y le agradece a Winnicott la cautela de no juzgar a las madres cuando admite que las exigencias de la devoción pueden ser demasiado para algunas³. En su examinación de estas obligaciones, de la relación casi simbiótica que es necesaria entre madre y bebé, y de los desmesurados cambios que esta implica para su cuerpo y su psique, Nelson se pregunta sobre el carácter de esa devoción: "¿Cómo puede una experiencia tan profundamente extraña y salvaje y transformativa también simbolizar o representar la máxima conformidad? ¿O es solo otra descalificación de todo aquello que sea demasiado cercano al animal femenino desde el término privilegiado (en este caso, lo no-conformativo, o la radicalidad)?"⁴.

² Abram, Jan (2007). *The Language of Winnicott: A Dictionary of Winnicott's Use of Words*. Londres: Karnac, p. 259.

³ Nelson, *op. cit.*, p. 31.

⁴ *Ibidem*, p. 18.

El título de esta obra, con el modificador "formas de" es intrigante, ¿qué otras formas de devoción tiene en mente Liernur, además de la ordinaria? ¿Qué faceta de la devoción personifica esta pintura? Ciertamente, la obra es multifacética. Y no solo en el sentido de que como toda obra de arte está permanentemente atada a su contexto -influencias, coincidencias, conversaciones, colaboraciones y comunidades-; también en el sentido literal, es parte de un dúo. Existe *Formas de Devoción #1*, del mismo año, tamaño 113 x 90 cm, y hecha con los mismos materiales aunque con una paleta de color ligeramente distinta. Cuando #2 tiene un fondo plateado, casi plano, el de #1 es azul índigo, oceánico con marcas blancas atravesándolo. Y donde el canvas blanco y crudo que los cubre en el #2 está apenas manchoneado con una franja transversal roja sanguínea, el #1 está casi completamente cubierto con el mismo tono hemofílico y con otras áreas de verde pino. La composición es muy similar en ambas, con agujeros redondeados y desgarros semirectangulares absolutamente deshilachados y ni un asomo de prolijidad en los tajos. La intención parece ser el arrebató, la intensidad. Pero a pesar de sus similitudes, *Formas de Devoción #2* es levemente más escrupulosa. Sobre el fondo plateado, asomada por una ventana/ tajada en el tercio derecho, aparece una línea roja carmín derechísima, como la raya al costado de unos pantalones Gucci o Puma. Perfecta y apenas cubierta por un retazo de canvas blanco, una cortinita que se tuerce para agarrarse al otro lado con un alfiler. La franja a su lado la imita -mal centrada, ancha y embarrada- y de la repetición emerge una composición cuasi-ordenada, con el zipper en el extremo izquierdo y otra línea de Gucci espiando a través de los cortes completando algo así como tres tercios vagos. La pieza podría ser devocional porque no desiste de alcanzar la simetría aún desde lo vertiginoso -¿la obsesividad en el caos?- o porque tiene algo de sudario, de mortaja. O porque tiene algo de Gucci.

En su urgencia y en su carácter transicional entre un cuerpo de obra y otro, y en su creación durante un momento de expectancia física ineludible, *Formas de Devoción #2* sirve como un recordatorio, un post-it escrito desde un estado previo a procesos de cambio radicales. Para Winnicott, el proceso que atraviesan les gestantes es "un estado replegado, o uno disociado, una fuga, o incluso una perturbación a un nivel más profundo [...] como un episodio esquizoide en el que algún aspecto de la personalidad toma el control temporalmente... No creo posible entender el funcionamiento de una madre al comienzo de la vida de un infante sin ver que ella puede llegar a este estado de sensibilidad agudizada, casi una enfermedad, y recuperarse después"⁵. Los cambios profundamente extraños y salvajes de los que hablaba Nelson, son para Winnicott una suerte de colonización temporal de la mente, los instintos y los deseos de la madre, quien eventualmente recupera al menos algo de normalidad cuando el bebé crece y se desprende. *Formas de Devoción #1* y #2 pueden ser

⁵ Abram, *op. cit.*, p. 260.

entonces *stand-bys*, no solo como admite Valentina, de trabajos y procesos artísticos en constante mutación, sino también de realidades previas, paisajes mentales anteriores, que pueden revisitarse aunque nunca sean idénticos. Son también testimonio de un forcejeo contra ideas predeterminadas, exclusivas, de lo que es *cool*. De cierto *cool* que se presume radical pero que se exhibe sexista, *ageist*, antigordo, antigestante. Que les niega su propia agencia a aquellos que deciden reproducirse, especialmente cuando se les lee como mujeres o *femmes*. *Formas de Devoción* evidencia el enojo de ser percibido como mero conducto para otro cuerpo, instrumento reproductivo puro, parturiente; y revela el carácter generativo, la extrañeza inventiva que se invisibiliza al dejarse convencer por la narrativa patriarcal que demerita el proceso entero, que lo señala inequívocamente como el camino tradicional y conformista.

Lo que *Formas de Devoción* parece enunciar, desde su intersticio salvaje, es justamente que las formas y las devociones son múltiples, adaptables, se inventan sobre la marcha, se construyen desde la fricción entre lo íntimo y lo colectivo. Como lo pone Nelson: "¿Cómo explicar, en una cultura que busca la resolución frenéticamente, que algunas veces nuestra mierda es complicada?"⁶. Cómo explicar que existe lo múltiple, lo imperfecto.

⁶ Nelson, *op. cit.*, p. 45.

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

LARA MARMOR
LUCRECIA PALACIOS

INVESTIGACIÓN OBRAS

ARIADNA GONZÁLEZ NAYA
VALERIA INTRIERI
BELÉN LEUZZI
CAMILA PAZOS
AYELÉN VÁZQUEZ

COLABORACIÓN TEXTOS

ALEJANDRA AGUADO
FEDA BAEZA
GABRIELA CEPEDA
MARIANA CERVIÑO
BELÉN COLUCCIO
GUADALUPE CRECHE
NICOLÁS CUELLO
SOFÍA DOURRON
LEOPOLDO ESTOL
JIMENA FERREIRO
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO
GABRIEL GIORGI
CARLOS GRADIN
CLAUDIO IGLESIAS
MARCOS KRAMER
AIMÉ IGLESIAS LUKIN
FABIOLA ISA
MARTÍN LEGÓN
FRANCISCO LEMUS
MARIANO LÓPEZ SEOANE
FLORENCIA MALBRÁN
MARIANO MAYER
AGUSTINA MUÑOZ
LETICIA OBEID
ALEJO PONCE DE LEÓN
FLORENCIA QUALINA
NANCY ROJAS
GRACIELA SPERANZA
VIVIANA USUBIAGA
JAVIER VILLA
ANA VOGELFANG

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

EZEQUIEL ALEMIAN
VALERIA PIRRAGLIA

TRADUCCIÓN

ANA BELLO
ALEJO PONCE DE LEÓN

DISEÑO GRÁFICO
Y DE INFORMACIÓN

VANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL

COLECCIÓN OXFORD
ERICA BOHM

TODOS LOS DERECHOS

RESERVADOS A LOS AUTORES,
A LOS TITULARES DE DERECHOS
DE AUTOR Y A COLECCIÓN
OXENFORD