

Jason Hackenwerth, artista de reserva

Tilleria Aqueveque, Leopoldo | Universidad Bernardo O'Higgins | leopoldotilleria@gmail.com

› RESUMEN

Se realiza una analítica de la obra pictórica del artista estadounidense contemporáneo Jason Hackenwerth, utilizando para ello como marco referencial, y contra toda ortodoxia filosófica, el filme de Tarantino de 1992 *Reservoir Dogs*. El estudio plantea como hipótesis que la obra pictórica de Hackenwerth —de una abstracción primigenia— se fundamentaría en una estética del caos, cuyo soporte representacional consistiría en explosiones desorganizadas de energía aleatoria, y, por tanto, carente de un sentido pleno. En cuanto a lo metodológico, se recurre al método de caso, seleccionando mediante el método de muestreo teórico dos óleos del estadounidense. Los principales resultados muestran que la pintura de Hackenwerth tiene su fundamento primero en lo que pudiera denominarse una estética del caos. Por otro lado, se concluye que la conciencia universal descrita por Hackenwerth, la conciencia policial del Sr. Naranja (el policía infiltrado de *Reservoir Dogs*), y, por último, nuestra propia conciencia como espectadores, determinan lo que pudiéramos llamar, problemáticamente, un Yo mutable y dependiente de los agregados psicofísicos del mundo. Dentro de las metáforas más relevantes del caso, se sugieren: En el reparto original de *Reservoir Dogs*, Hackenwerth, el Sr. Ladrillo; y El sentido como mecanismo de fisión nuclear.

Palabras claves: abstraccionismo; Jason Hackenwerth; obra de arte; *Reservoir Dogs*; sentido

Jason Hackenwerth, reservoir artist

› ABSTRACT

An analysis of the pictorial work of contemporary American artist Jason Hackenwerth is carried out, using Tarantino's 1992 film *Reservoir Dogs* as a frame of reference, and contrary to all philosophical orthodoxy. The study hypothesizes that Hackenwerth's pictorial work —primarily abstract— is based on an aesthetic of chaos, whose representational support consists of disorganized explosions of random energy, and therefore devoid of full meaning. Regarding methodology, the case method is used, selecting two oil paintings by the American artist using the theoretical sampling method. The main results show that Hackenwerth's painting is primarily based on what could be called an aesthetic of chaos. On the other hand, it is concluded that the universal consciousness described by Hackenwerth, the police consciousness of Mr. Orange (the undercover cop in *Reservoir Dogs*), and, finally, our own consciousness as spectators, determine what we could problematically call a mutable Self, dependent

on the psychophysical aggregates of the world. Among the most relevant metaphors in this case are: In the original cast of *Reservoir Dogs*, Hackenwerth, Mr. Brick; and Meaning as a mechanism of nuclear fission.

Key words: abstractionism; Jason Hackenwerth; work of art; *Reservoir Dogs*; meaning

› Presentación

La conexión entre la filosofía y el arte no debiese sorprender a nadie. Sin embargo, no hablamos de una asociación por mera afinidad simbólica, objetual o signada por aquella problemática palabra que la modernidad ha resguardado como una ciudadela sitiada y a la que ha denominado representación.

Hablamos, en profundidad, de una conexión primigenia y fundamental, incluso, una especie de determinación que logró darle a la filosofía aquel impulso vital para llegar a convertirse en la episteme especulativa que hoy día conocemos. Dice al respecto Schelling (1999):

Las primeras manifestaciones de la filosofía, cuyo comienzo siempre es el concepto de lo infinito, aparecieron primero en poemas místicos, en los cantos Órficos mencionados por Platón y Aristóteles, los poemas de Museo, las numerosas poesías del visionario y filósofo Epiménides. Cuanto más se desarrollaba en la cultura griega el principio de lo infinito, tanto más se aspiraba a otorgar a esta poesía mística un prestigio superior de antigüedad y a remontar su origen incluso más allá de la época de Homero (89).

Si nos detenemos en estas sugerentes palabras del alemán, debiésemos también entender que el propio arte evolucionó de la mano de la filosofía, hasta transformarse en esa amalgama de técnicas, géneros y estilos que una *poiesis* casi inverosímil exhibe en una no menos rocambolesca gama de obras de arte, *performances*, instalaciones, *happenings* y manifestaciones de una estética cotidiana que la posmodernidad ha demandado como correlato de sus impulsos tanatológicos: “Lo monstruoso es una relación de los hombres consigo mismos que ellos exteriorizan en diversos estilos: como guardianes del orden, sonámbulos, criminales, jugadores o artistas” (Sloterdijk, 2020: 335).

Pues bien, de esto trata nuestro artículo, de una filosofía del arte que pretende dilucidar algunas preguntas esenciales sobre el arte contemporáneo, en este caso, relativas a la creación del artista visual estadounidense Jason Hackenwerth.¹ La importancia de Hackenwerth en el concierto artístico planetario parece quedar fuera de toda duda, si tenemos en cuenta, cuando menos, comentarios generales sobre su trayectoria y su obra. Así, y por lo pronto, su proyecto se ha expuesto en galerías y museos casi de todo el mundo, como el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, el Victoria and Albert Museum de Londres y el National Museums Scotland.

¹ Jason Hackenwerth nació en San Luis (Misuri) en 1970 y vive y trabaja en San Petersburgo (Florida). Ha estudiado grabado y pintura y actualmente trabaja en una serie de obras a gran escala. Obtuvo su Máster en pintura en el Savannah College of Art and Design en 2010 y su licenciatura en Bellas Artes en grabado en la Webster University en 1997. Ha publicado artículos en The New York Times, Art In America, Surface Magazine, American Craft, Design Journal, Sculpture Magazine, Metal Magazine, Art Desk, Creative Review UK y Creative Review. Jason fue beneficiario de una beca de la Pollock-Krasner Foundation Inc. en 2011, y beneficiario en 2018 y 2022 de la Beca para Artistas Profesionales de Creative Pinellas (Guy Hepner, s.f.).

Este interés universal por su creación se funda precisamente en su manera de concebir y poner en práctica su imaginación estética: su condición de artista multidisciplinar que interviene en los campos de la pintura, la escultura y la instalación.

Siendo fieles en esta presentación a las propias ideas de Hackenwerth, dejemos que él nos confiese cómo entiende su forma de hacer arte:

Mi obra se encuadra probablemente en el popular género ultra-contemporáneo [...]. Mi trabajo evoluciona intuitivamente. Para poner las cosas en marcha, pinto cada lienzo con una palabra o un dibujo en spray y luego lo borro parcialmente. Esto suele crear unas «primeras marcas» interesantes y, a partir de ahí, cada nueva capa responde a la anterior (New & Abstract, s.f.).

De manera que su evolución se desarrolla a la par de la propia complejidad de la obra, una tal que, justamente por su compromiso con su intuición, suele estar influenciada por acontecimientos que ocurren en su vida y en el mundo. Analizarlos, dice nuestro artista, le ofrece una zona necesaria y propicia de catarsis.

En términos más metodológicos o epistémicos, nuestra hipótesis no abordará la cuestión del género o del estilo que representa el arte del norteamericano, por la sencilla razón de que él mismo, como vimos, ha declarado que dicho género es el ultra-contemporáneo. Ahora, podríamos formular una hipótesis que discuta lo referente al estilo de sus pinturas, pero de seguro la contestación la tendríamos por anticipado con sólo observar con algo de meticulosidad algunos de sus cuadros. Tal respuesta indicaría, con poco margen de error, que el estilo del artista es el figuracionismo abstracto, tan de moda desde la segunda mitad del siglo pasado.

Por lo mismo, la hipótesis inicial del artículo se refiere a la estética pura de la creación de Hackenwerth y reza del siguiente modo: «La obra pictórica del artista visual estadounidense Jason Hackenwerth se fundamenta en una estética del caos, cuyo soporte representacional consiste en explosiones desorganizadas de energía aleatoria, y, por lo tanto, sin un pleno sentido».

Esta conjetura, aparentemente ultracompleja, se irá desenrollando en la medida que vayamos proveyendo de las argumentaciones que esperan darle completa validez. Para esto, nos basaremos, contrariamente a lo que sugiere la ortodoxia, no en un marco teórico sino en un marco referencial, para el caso, proveniente del cine. Se trata de la película de 1992 —a estas alturas de culto— *Reservoir Dogs* (desde ahora RD), cuya traducción al español se estableció como *Perros de reserva* o *Perros de la calle* y que fue dirigida por Quentin Tarantino, producida por Lawrence Bender y co-producida por Harvey Keitel.

Como decíamos, la justificación de esta “innovación epistemológica” se expondrá en la siguiente sección, aunque, de alguna manera, también representa un cierto riesgo conceptual que estamos, bajo determinados cánones estéticos, dispuestos a correr. El escrito se estructura como sigue: presentación, perspectiva referencial-metodológica, desarrollo (el del caso, propiamente), consideraciones finales, agradecimientos y bibliografía.

› Perspectiva referencial-metodológica

Perspectiva referencial

RD constituye no sólo un ícono del cine independiente, o del género del *thriller* de *gangsters*, que sí lo es, sino que, muy por sobre esto, da cuenta de una lectura estético-moral enrevesada y presentada por la vía de un aparente y calculado orden de los acontecimientos. Tal lectura, a la postre, se transforma en la verdadera trama del filme: una extensión y contraposición de pulsiones humanas e institucionales que desembocan —en la última escena— en una explosión literal de las fuerzas estético-morales en pugna.

Sin llegar a dar una sinopsis de la película, que no forma en absoluto parte de nuestro cometido, sí conviene adelantar que la primera escena muestra, en una animosa discusión erótico-moral en un restaurante (se debate sobre la canción *Like a Virgin* de Madonna y sobre si se justifica o no dar propina a la mesera), a los ocho integrantes de la banda que ese mismo día robará una joyería.

El papel referencial de *RD* queda mejor justificado si organizamos su aporte a nuestro trabajo en las tres principales categorías estéticas del filme:

1°. *El color*. En efecto, hay que enfatizar que Tarantino ha decidido vestir a los seis asaltantes del local (entre los cuales se encuentra él mismo) con un mismo traje y corbata negros y una contrastante camisa blanca. Además, y este rasgo recorre toda la nomenclatura de las relaciones de los atracadores, cada uno de ellos ha recibido draconianamente por parte del jefe de la banda como único nombre el apodo de un color del espectro: Sr. Rubio, Sr. Marrón, Sr. Blanco, Sr. Azul, Sr. Naranja y Sr. Rosado.

2°. *La complejidad*. *RD* es una película que alterna un desarrollo lógico de los sucesos con el recurso técnico denominado *in extrema res*, lo que significa que su inicio comienza por el final, cuestión que, de alguna manera, sí podemos observar empezada la película, cuando se ve al Sr. Naranja desangrándose, herido, en el automóvil conducido por el Sr. Blanco luego de que el fracaso del asalto ya es un hecho y que todo hace suponer que fueron traicionados por alguien del grupo. Parte del diálogo entre ambos ladrones es este:

—¡Ay! ¡Diablos! ¿Me voy a morir?... ¡Ay! ¡Me voy a morir! ¡Ay! ¡Me voy a morir...!

—Resiste amigo...

—¡Me voy a morir...!

—¡¡Oye!!

—Lo siento, dejé que me dispararan... ¡quién lo hubiera pensado!

—Deja de lloriquear... ¡Ahora mismo! (Tarantino, 1992: 09:24).

Por otro lado, *RD* contiene una intrincada forma de elegir a los personajes que participarán en el asalto, todo por cuenta del jefe de la banda, Joe Cabot. Los perfiles son de lo más diversos: su hijo, Nice Guy Eddie, un experto luchador; el Sr. Rubio, un ex convicto que acaba de salir de la cárcel luego de que se

rehusara a delatar precisamente a Cabot, el que ahora lo convoca como al más leal del grupo; y otros asaltantes con disímil pero comprobada experiencia en ese tipo de acciones.

3°. *El sujeto antagónico*. Tarantino necesitaba para el desenlace del *thriller* (que se produce en un viejo almacén al que finalmente llegan todos en distintas circunstancias, excepto el Sr. Marrón y el Sr. Azul, muertos en el tiroteo con la policía afuera de la joyería) de un sujeto que le diera algo parecido a un sustrato moral a la obra. Dicho sujeto es el Sr. Naranja, el policía encubierto.

En medio de la revuelta de acusaciones y de posibles traiciones, mueren en el almacén el Sr. Rubio y el policía secuestrado, mientras que el Sr. Rosado huye con los diamantes que intuitivamente había escondido. El diálogo más sustancioso se produce cuando vuelven al depósito Guy Eddie, el Sr. Rosado y el Sr. Blanco, quien había cuidado todo este tiempo de un moribundo Sr. Naranja. Al preguntar qué ha pasado, el Sr. Naranja le explica a Guy Eddie que el Sr. Rubio pareció volverse loco y que se aprestaba a huir con el botín luego de matarlos a todos.

La respuesta de Guy Eddie es de antología, frente a un sujeto (el Sr. Naranja) que se revela como la *conciencia antagónica* de la banda y el traidor que se sabía que existía:

—Dejen que diga esto, porque quiero tratar de entenderlo. Dices que el Sr. Rubio te iba a matar a ti y que cuando volviéramos nos iba a matar a nosotros, tomar el saco de diamantes, largarse, ¿tengo razón sobre eso?, ¿eso es correcto, ¿así es tu historia?

—Juro por el alma eterna de mi madre que eso fue lo que pasó...

—El hombre que mataste acaba de salir de prisión. Lo atraparon en un almacén de la compañía lleno de objetos robados; podía haber quedado libre: sólo tenía que decir el nombre de mi padre, pero no lo hizo, mantuvo la boca cerrada. Cumplió su maldita sentencia como un hombre. Cumplió cuatro años por nosotros... así que me estás diciendo que este buen amigo mío, que cumplió cuatro años por mi padre, que en cuatro años nunca hizo un trato, no importa lo que le ofrecieran... me estás diciendo que este hombre, que ahora salió de la cárcel y que ahora le estamos pagando nuestra deuda... ¡Crees que nos va a traicionar! ¡Que cambia de idea en un segundo! ¡Que nos mintió! ¿Por qué no me dices lo que realmente pasó? (Tarantino, 1992: 1:27:26)

Al llegar Joe Cabot confirmando la versión que ha dado su hijo, se apresta a dar de baja al Sr. Naranja, que, a todo esto, no ha dejado de desangrarse en el suelo. Automáticamente, el Sr. Blanco apunta a Cabot con su arma, en defensa del chico que tiene a su lado. Como era de esperarse, Guy Eddie apunta, a su vez al Sr. Blanco, provocándose una suerte de triángulo de armas apuntándose unos a otros, todos contra todos. El silencio antecede a los cuatro disparos simultáneos (el Sr. Rosado, escondido bajo las escaleras, le apuntaba a Guy Eddie) y a la caída, herido, del Sr. Blanco junto al Sr. Naranja. Ahí, el Sr. Naranja le confiesa al Sr. Blanco que es policía.

Con la entrada de las fuerzas al almacén y su orden a viva voz para que el Sr. Blanco baje el arma con la que apunta a la cabeza del Sr. Naranja, se produce el último silencio del filme y, enseguida, la caída definitiva del *sujeto moral* de la banda, aunque su muerte ha hecho posible la clausura también definitiva del golpe a la joyería y de cada uno de los integrantes del grupo.

Sin embargo, este *sujeto moral* también es la *conciencia estética* de la banda: es el único que en los dos diálogos finales no percute ni un solo tiro y que, en cambio recibe los disparos de Cabot y el tiro de gracia del Sr. Blanco. También es el único cuyo cuerpo virtualmente está teñido por entero del carmesí de su sangre y el único, otra vez, que desempeña su rol de policía encubierto siempre en posición horizontal, cerca de la muerte, perforado por las balas de los *Perros de reserva*.

Perspectiva metodológica

Desde el prisma del método, se recurrió, dada la naturaleza de la muestra, al método de caso único (Stake, 2007), correspondiendo éste al artista multidisciplinario estadounidense contemporáneo Jason Hackenwerth. El muestreo aplicado fue el de tipo teórico, de donde las unidades seleccionadas responden esencialmente a los criterios de aleatoriedad, parsimonia y alcance (Valles, 2003).

Dicha muestra consistió en dos óleos del estadounidense: *All She Wants to do is Breakdance*, de 2020, y *To the Bone*, un óleo con técnica mixta de 2024. De este modo, y siguiendo a Flyvbjerg (2006), el caso escogido satisface al mismo tiempo el criterio de *caso paradigmático*, es decir, se trata de un caso que hipotéticamente permitiría desarrollar una metáfora relativa al ámbito de interés del estudio.

› Desarrollo

El quiebre de la forma en *All She Wants to do is Breakdance*

El modo en que se abordará esta sección, contrariamente a lo que se pudiera sospechar, no es tanto la confrontación de la expresión artística revelada en los óleos con las categorías estéticas detectadas en RD, sino la presentación de las argumentaciones que hagan factible o confirmen el planteamiento de nuestra hipótesis de trabajo. Conviene, por tanto, reiterar esta suposición: “La obra pictórica del artista visual estadounidense Jason Hackenwerth se fundamenta en una estética del caos, cuyo soporte representacional consiste en explosiones desorganizadas de energía aleatoria, y, por lo tanto, sin un pleno sentido”.

En efecto, *All She Wants to do is Breakdance* (imagen 1), representa desde la abstracción figurativa la imagen caótica de un bailarín de *Breakdance*, cuestión que le da enseguida sentido al título del óleo.

Imagen 1: *All She Wants to do is Breakdance*, 2020, Jason Hackenwerth, Óleo sobre tela, 40,6 x 30,4 cm. (Gallery & Fine Art Services, s.f.).



Estamos en presencia de un conjunto de trazos de espátula color ladrillo como única tonalidad de este acróbata con algunos rasgos figurativos que impresionan como las partes de su cuerpo. Para decirlo bien, la pose del *Breakdancer* es de una sintonía perfecta con las formas en que más de alguna vez hemos visto este tipo de baile en la televisión, en la internet o en la calle, de modo que acá el caos se traslada no tanto a la representación de la forma de bailar sino a la forma de representación de esa representación.

Por lo mismo, no hay huella de ninguna definición del cuerpo, ni delineaciones ni subdivisiones o intensidades del color o de las formas como interior del cuerpo terracota quebrado por una música insonora e invisible.

Sólo hay una gran mancha ladrillo herida por los instrumentos de Hackenwerth, los que determinan, a su vez y paradójicamente, una especie de caos formal con la perfección encementada y descuidada de las líneas gruesas de la única figura del óleo. El fondo gris claro y algunas líneas aleatorias que apuntan hacia una mancha negra que en el hipotético piso hace las veces de la sombra del *Breakdancer*, provoca una sensación todavía más caótica y abstracta. En este sentido, la imaginación estética (Kant, 1992) nos lleva rápidamente a hacer una analogía entre esas marcas que parecen haber sido hechas a la ligera, con una calle aún vacía del Bronx o de otro sector donde el *Breakdance* tuvo hace décadas su apogeo.

Finalmente, algunos manchones blancos y marrones claros, distribuidos en los bordes de la imagen principal, aportan a un caos cromático que termina siendo subsumido por la magnífica pose llena de quiebres de la explosión ladrillo con matices de bailarín.

La desorganizada energía del color en *All She Wants to do is Breakdance*

Insistamos en que el estilo de nuestro artista es de un figuracionismo abstracto, el que parece girar, en varias de sus otras obras no contenidas en esta investigación, hacia un abstraccionismo más puro, incluso más cerca de los fundamentos de la pintura mediante salpicado de Jackson Pollock.

¿De qué nos sirve esta observación en este acápite sobre el color de *All She Wants to do is Breakdance*? Precisamente, porque el color dominante en este óleo, el ladrillo (o terracota), como lo hemos dicho ya varias veces, opera virtualmente como la síntesis entre la forma y el contenido de la pintura. Si fuéramos al Kant (1998) de la primera *Crítica*, diríamos que se trata de una suerte de proposición sintética, pero que no alcanza a ser pensada por nuestra apercepción trascendental, es decir, por la unidad sintética del yo, sino sólo sentida y reflexionada por nuestra facultad de juzgar estética, como lo deja bien claro el Kant (1992) de la tercera *Crítica*.

El color de la obra, pues, tiende a serlo todo. Sin embargo, la figura parece moverse, y lo hace fruto de su *desorganizada energía del color*, vale decir, de la potencia del contraste entre el rojo del ladrillo y el gris claro del fondo, pero también de las manchas como lunares que le dan al cuadro una cierta historia como artefactos de la ciudad, propios de toda expresión auténtica del *Breakdance*.

El sentido en *All She Wants to do is Breakdance*

Dentro de las decenas de teorías del sentido que desfilan dentro y fuera de la filosofía, hay una que cabe aplicar perfectamente en esta parte del artículo. Es la propuesta por el filósofo chileno Cristóbal Holzapfel. Tomaremos de ella un breve pasaje (el que pensamos más indicativo) que nos permita cotejar la última parte de nuestra hipótesis:

El sentido equivale a la clave de la estadía del hombre en el mundo. Todo se juega en relación con él. Normalmente nos encontramos bien o mal en ciertos lugares o en ciertos momentos, y ello tiene que ver con el sentido: si acaso aquello a lo que nos estamos dedicando nos llena o nos vacía de sentido. Nos pasa que de tanto desplazarnos entre el cemento y los muros de la ciudad sentimos ahogo al cabo de un tiempo, necesitamos respirar, salir de allí y tomar aire (Holzapfel, 2005: 94).

La pregunta clave es entonces si al contemplar *All She Wants to do is Breakdance* nos llenamos o nos vaciamos de sentido; no si nos hace o no sentido, como quien dice, al modo intelectual o teórico, como una especie de orientación de nuestro caminar, sino más bien en la lógica de una fórmula más orgánica, más corpórea o tenida desde una filosofía de la sensibilidad.

La respuesta, si ha de ser lo más genuina posible, sobre todo en función del análisis que hemos podido hacer de la obra, es que efectivamente nos llenamos de un sentido al que nos atreveríamos a llamar “color del *Breakdance*” o “el ladrillo como *Breakdance*” o simplemente «la pastosidad del ladrillo como movimiento». De manera que, casi sin dudarlo, contestamos que el óleo nos impregna de un sentido llenado por el color y los vestigios de la espátula, algo que ya habíamos dicho renglones más arriba: que el color subsumía todo el contenido de la obra (o el sentido para el espectador), más allá de las líneas desprovistas de un rígido aparato formal o compositivo.

Como bien acota Holzapfel (2005), existe también la posibilidad de reafirmar este sentido, y eso es justamente lo que pasa si permanecemos ante el cuadro; es como si esperásemos que el movimiento continuara o, al contrario, que nunca lo hiciese: que la obra permaneciese, en cualquier tiempo e intensidad, frente a nosotros, pero que en ningún caso cesare la subyugación del ladrillo pastoso, en eso que finalmente se ha convertido el placer de la contemplación (o el sentido de la complacencia) de *All She Wants to do is Breakdance* o, como también lo insinuamos, la forma de representación de la representación.

La representación en *To the Bone* y la cuestión del sentido

La segunda obra seleccionada, *To the Bone* (imagen 2), parece haber sido hecha por un artista completamente distinto a Jason Hackenwerth. Esta diferencia radica precisamente en la noción de representación. En *All She Wants to do is Breakdance*, el problema no era el de la representación, pues la única figura reconocible o representable en la pintura fue siempre un *Breakdancer*, pero, ¿en *To the Bone*? Sin representación como presentación de un concepto dado no hay nada que reconocer o distinguir, sólo un desorden de intuiciones sensibles; es decir, puro caos, como en el calamitoso plan del asalto a la

joyería en *RD* y como en la célebre escena final del filme donde se cruzan las balas como si se tratara de un cruce de sensores de alarmas electrónicas.

Si miramos con detención este segundo óleo, caemos en la cuenta de que por más que intentemos dar con alguna figura o imagen reconocible, no encontramos prácticamente nada que tenga cierto sentido: solamente —y por eso no fuimos tan categóricos— la muy discutible idea de un ser de color naranja que golpea un objeto informe de tonos blancos sobre un fondo verdoso oscuro. Pero de ahí a correlacionar el título del cuadro con un certero golpe que va directamente “al hueso”, nos resulta de una forzosidad más que temeraria.

De ahí que prefiramos que el óleo hable por sí solo. Es decir, que nos muestre lo que el artista ha querido manifestarnos: una caótica, inorgánica y compleja juntura de líneas, formas inconexas y colores puestos de manera azarosa sobre un fondo creado a partir de algunas formaciones tipo nubes, gotas de pintura negra y rastros de aerosol negro y rojo.

Las letras invertidas que están escritas en la parte baja del óleo, formando borrosamente la estructura “r e p e n t”, no parecen aportar nada a la representación de algo. Como sea, esto no debiese sorprender a nadie, pues desde el comienzo sabemos que el estilo de nuestro artista es el arte abstracto; claro, en conexión ocasional con el figuracionismo, pero no como una máxima de su arte, ni menos aún de las fases experimentales que Hackenwerth ha desarrollado en buena parte de su carrera como artista multidisciplinario.

El problema filosófico asociado a la ausencia de una representación en este segundo óleo, deja de ser entonces el de la fuga representacional (no hay búsqueda posible de una representación en una imagen que lo que persigue es justamente la presentación de la pura abstracción), para convertirse esencialmente en una pregunta por el sentido. Ya Holzapfel (2005) subrayaba que el sentido equivalía a la clave de la estadía del hombre en el mundo; a ese momento de reflexión en el que nos preguntábamos si acaso aquello a lo que nos dedicábamos nos llenaba o nos vaciaba de sentido. En suma: si disfrutábamos o, más aún, si vivíamos a plenitud o con comodidad ese momento en el que nos acometía esa radical pregunta.

Pero resulta que, ante la misma pregunta, la respuesta no es la misma que respecto del óleo anterior, sencillamente porque en *To the Bone* no hay representación alguna (llena o no de color). Por eso, nos atrevemos a decir que el sentido en esta obra queda, por decirlo así, en entredicho, como a discreción de lo que repentinamente cierta parte de la obra pudiera suscitar en nuestra mente. ¿Qué? La contraposición de la forma de los trazos o de los mismos colores, o esa suerte de figura amorfa pintada con aerosol rojo justo en medio del cuadro, que, es evidente, no nos dice ni sugiere nada claro, o ese gran manchón naranja que parece lanzado por el artista contra su tela en un hipotético movimiento “a lo Pollock”. Un sentido bloqueado por la propia potencia abstracta de la obra.

En *RD*, hay una escena que puede explicar lo que queremos decir a propósito de esta fuga de sentido en *To the Bone*. Antes del desenlace final, el Sr. Rubio ha secuestrado a un policía, al que tiene atado a una silla en medio del desolado almacén.



Imagen 2: *To the Bone*, 2024, Jason Hackenwerth, Óleo, técnica mixta sobre lienzo. 182 x 152 cm. (Chandler Art Gallery, s.f.).

El siguiente es parte del diálogo entre secuestrador y secuestrado:

—Mira, no te voy a mentir, ¿está bien? En realidad, me importa un carajo si sabes algo o no, pero te voy a torturar igual, de cualquier forma. No para obtener información. Es que me resulta divertido torturar a un policía. Puedes decir lo que quieras, porque ya oí todo antes. Lo único que puedes hacer es rogar por una muerte rápida... la cual... no vas a tener... [le cubre fuertemente la boca con un trozo de cinta de contacto]
(Tarantino, 1992: 54:00)

En razón de qué esta escena podría dar luces sobre el problema del sentido en la segunda pintura de Hackenwerth?

Creemos que el cine de Tarantino muestra aquí cómo un asunto de extrema complejidad en la historia, como el asalto frustrado a una joyería, o la muerte de dos integrantes del grupo y el desangramiento de un tercero (el Sr. Naranja) o la certeza de que alguien ha traicionado a la banda, retrocede ante la fuerza de una práctica —la tortura— que es reconocida por su ejecutor como un acto absolutamente sin sentido y sin propósito. Lo trivial de la tortura reemplaza, pues, a la lógica del sentido. Golpes, cortes, mutilaciones y un simulacro de disparos a dos metros de distancia, formarán el abanico de “bellezas” con que el Sr. Rubio le mostrará al policía lo mejor de su psicopatía. Lo trivial sustituye al sentido, permitiendo su fuga; pero no una fuga como punto de fuga, sino una fuga como desaparición.

Se trata, pues, en esta fuga de sentido, de la misma ausencia de representación que constatamos en una imagen abstracta. De modo que en *To the Bone* la trivialidad de lo abstracto —y con esto no mentamos su mediocridad estética sino, retomando a Holzapfel (2005), la ausencia de plenitud en su vivencia —llena mediante “explosiones desorganizadas de energía aleatoria” las expectativas de sentido que cualquier observador pudiera hacerse frente a una obra de arte de Jason Hackenwerth.

El sujeto en *To the Bone*

Una última categoría estética que resulta primordial en nuestro análisis es la de la presencia del sujeto en la obra. Si bien la discusión sobre el punto pudiera extenderse todo lo que fuese posible debatir acerca de la persistencia de un sujeto como autor o creador (Tarantino, Hackenwerth, Homero, Borges, etc.), o un sujeto como intérprete (v.g., los actores Tim Roth o Harvey Keitel en *RD*) o, por último, un sujeto contemplativo, es decir, nosotros mismos como espectadores de la obra, creemos conveniente, en el marco de nuestra hipótesis, restringirla a la modalidad fáctica de *To the Bone*. Esto significa reconocer, no sólo en esta segunda pintura sino en toda la obra del estadounidense, que el sujeto creador es, al mismo tiempo, el intérprete de la creación a través del lenguaje o los símbolos que su técnica o estilo o género hayan definido.

Es más, contra toda idea posmoderna que postule la muerte del sujeto, la tesis de Agamben (2005) —una especie de contestación a la versión foucaultiana de la disolución de dicho sujeto— le da a éste un filosófico sentido de restauración:

El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concedida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso (90-91).

Así que la recepción de la obra, lejos de depender primeramente de las facultades intelectuales o sensibles del observador, se “juega”, según este pasaje, en el señalamiento y en la permanencia en ella de su autor, y, se pudiera agregar, por medio de todas las formas posibles que hagan emerger el discurso o la presenciación de dicha obra. No hay ninguna duda de que Jason Hackenwerth es el sujeto fundamental en *To the Bone*. Autor e intérprete, sus instrumentos y tintes ponen a nuestra disposición la obra finalizada, transformada en una pieza de arte abstracto sin posicionamientos jerárquicos ni hegemónicos de líneas ni de colores, ni de íconos ni de marcas; tampoco en vistas de alguna regla cultural o institucional.

Pero se puede ir todavía más lejos, en dirección de una radicalidad metafísica que explique no sólo el papel del autor en la creación de la obra, sino el lugar de ésta en la misma conformación del mundo. Dice Hackenwerth:

There is only one thing. Consciousness. Every-thing is a fragment of the totality of consciousness. All seemingly-separate objects, trees, stones, buildings, birds, rivers, planets, stars, everything is a manifestation of consciousness into matter. Many people will argue that consciousness is a mind created phenomenon and that when our mind ceases function, our consciousness will end. But this is only true if we make a self from it. Ultimately, there is no self, there is only the totality, and there is no end, only eternity [Sólo hay una cosa. La conciencia. Todo es un fragmento de la totalidad de la conciencia. Todos los objetos aparentemente separados, árboles, piedras, edificios, pájaros, ríos, planetas, estrellas, todo es una manifestación de la conciencia en la materia. Mucha gente argumentará que la conciencia es un fenómeno creado por la mente y que cuando nuestra mente deje de funcionar, nuestra conciencia terminará. Pero esto sólo es cierto si creamos un yo a partir de ella. En última instancia, no existe el yo, sólo existe la totalidad, y no hay fin, sólo eternidad] (Gallery & Fine Art Services, s.f.).

Como en una mezcla de la filosofía de Heráclito y la doctrina de Nietzsche del eterno retorno, las palabras del artista parecen esclarecer la complejidad de sus abstracciones y la imposibilidad de hallar en ellas un pleno sentido representacional. De cualquier modo, esto no nos sorprende. Las palabras de Hackenwerth son fieles a su *poiesis*, y, al revés, su forma de crear no puede sino provenir de esa forma unitaria de comprender el mundo y de justificar el valor de éste mediante el argumento de una conciencia primitiva y superior; una suerte de único fundamento (y residuo) de todo lo existente.

En *RD* también somos testigos de esta posible conciencia: en el yo consciente del Sr. Naranja, el policía encubierto de la banda. Sin embargo, como lo barruntamos, este sujeto moral o yo antagónico también es la conciencia estética del grupo. El Sr. Naranja (Frederick “Freddy” Newandyke) es al mismo tiempo quien, pese a estar desangrándose, se mantiene fiel al plan original. El siguiente es un extracto de su conversación con Marvin Nash, el policía a quien el Sr. Rubio acaba de mutilar:

—Escúchame bien, Marvin... escucha, Marvin, soy un policía.

—Sí, lo sé...

—¿Lo sabes?

—Sí, tu nombre es Freddy algo...

—Newandyke, Freddy Newandyke.

—Francky... Franchetti nos presentó hace unos cinco meses...

— [...] Marvin, necesito que resistas... hay policías esperando para actuar a una calle de aquí... (Tarantino, 1992: 1:00:27)

Sin pretender que nuestra reflexión decante en una especie de refutación o corroboración de la existencia de un yo (empírico, trascendental, histórico, etc.), y, sobre todo, en virtud del halo estético que envuelve no sólo a las obras de Hackenwerth sino al propio filme de Tarantino, podemos aceptar que cualquiera sea la forma que adopte esta conciencia individual, parece imposible no adjudicarle una temporalidad y un movimiento característicos del cambio. En otras palabras, que, por un lado, la conciencia universal que describe Hackenwerth (fuente, entre otras cosas, de su mismo yo estético); por otro, la conciencia policial del Sr. Naranja y, por último y paradójicamente, nuestra propia conciencia como espectadores de dichas obras, determinan lo que pudiéramos llamar, problemáticamente, un Yo mutable y dependiente de los agregados psicofísicos del mundo. Una suerte de *sí mismo* como Ser.

› Consideraciones finales

¿Qué se ha argumentado hasta acá?

En primer lugar, y con relación a la primera parte de nuestra hipótesis, que la pintura de Jason Hackenwerth tiene su fundamento primero en lo que hemos llamado una estética del caos. Esta afirmación la vimos confirmada en ambos óleos: en *All She Wants to do is Breakdance*, por medio de lo que definimos como un caos formal producto de la perfección encementada y enrojecida de los trazos que perfilaban al *Breakdancer*; y en *To the Bone*, mediante una enredada, inorgánica y confusa juntura de líneas, formas inconexas y colores dispuestos de modo aleatorio sobre un fondo prácticamente indiscernible de las marcas, manchones y letras que ocupaban la hipotética superficie del cuadro.

En segundo lugar, la hipótesis postulaba que el soporte representacional de ambas obras consistía en explosiones desorganizadas de energía aleatoria. Esta aparente contradicción quedaba resuelta en *All She Wants to do is Breakdance* si nos deteníamos a observar el color de la pieza, el que, decíamos, tendía a absorberlo todo. En efecto, añadíamos que la imagen del bailarín parecía adquirir movimiento fruto de su desorganizada energía del color, vale decir, de la potencia del contraste entre el tono ladrillo y el gris claro usado como fondo, pero también de las manchas al azar que dotaban al cuadro de una cierta historia como artefactos de la ciudad.

En cambio, en *To the Bone*, tratándose de un caso de ausencia de representación, argumentábamos que la trivialidad de lo abstracto colmaba también mediante explosiones desorganizadas de energía aleatoria las expectativas de sentido que cualquier observador pudiera legítimamente tener ante una obra del estadounidense.

Finalmente, en torno a si esta configuración de la hipótesis presentaba efectivamente una representación “sin un pleno sentido” (o sea, la última parte de nuestra conjetura), respondíamos que respecto de *All She Wants to do is Breakdance* el óleo nos impregnaba de un sentido proporcionado por el color y por los vestigios de la espátula. En *To the Bone*, por el contrario, contestábamos que el óleo no contenía representación alguna y que, por tanto, creíamos que su sentido quedaba en entredicho, como a discreción de lo que intempestivamente alguna parte de él pudiera suscitar en nuestra mente. En definitiva, que se trataba de un sentido bloqueado por el propio poder abstracto de la obra.

Habida cuenta de que en ambos casos no hay evidencia de lo que la hipótesis definió como «pleno sentido», quisiéramos, por de pronto, en la línea manifestada por Holzapfel (2005), dar por ratificada esta hipótesis inicial, recalando que, para mayor valoración de los hallazgos, las dos obras analizadas responden a estilos pictóricos distintos: el figuracionismo abstracto y el abstraccionismo puro.

Un último comentario acerca de nuestro marco referencial. No es común recurrir al Séptimo Arte como encuadre conceptual que sirva a los fines teóricos o epistémicos de una investigación. Todavía menos si este estudio es sobre el arte pictórico. No obstante, a la luz de la calidad o condición de los resultados, consideramos esta maniobra como un acierto, probablemente debido a la propia laya del filme de Tarantino.

Para completar lo comprometido en la metodología, sugeriremos las cinco metáforas concernientes al estudio que estimamos las fundamentales:

- 1°. El sentido como mecanismo de fisión nuclear.
- 2°. En el reparto original de *Reservoir Dogs*, Hackenwerth, el Sr. Ladrillo.
- 3°. Tarantino: el oráculo estético de Hackenwerth.
- 4°. El abstraccionismo o el caos indescifrable de Jason Hackenwerth.
- 5°. Jason Hackenwerth, *Reservoir Artist*.

› Agradecimientos

A Jason Hackenwerth, a su vorágine estética fruto de su genio disfrazado de azar. Y a su generosidad, sin la cual este proyecto hubiera sido imposible.

› Bibliografía

- › Agamben, G. (2005). El autor como gesto. En *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.
- › Chandler Art Gallery (s.f.). *Jason Hackenwerth. To the Bone*, 2024. <https://chandlerartgallery.com/art/to-the-bone-by-jason-hackenwerth>
- › Flyvbjerg, B. (2006). Five misunderstandings about case-study research. *Qualitative Inquiry*, 12, (2), 219-245. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800405284363>
- › Gallery & Fine Art Services (s.f.). Articles. Artist Statement. <https://www.articlesstpete.com/shop-for-art/jason-hackenwerth>
- › Guy Hepner (s.f.). *Jason Hackenwerth*. <https://guyhepner.com/artists/464-jason-hackenwerth/?srsltid=AfmBOoqnc7QWXNCBKQ0zgOmr78D53Vp9YQMybutEHP6BQuE-3pGN-d36>
- › Holzapfel, C. (2005). *A la búsqueda del sentido*. Sudamericana.
- › Kant, I. (1998). *Crítica de la razón pura* (P. Ribas, trad.). Alfaguara.
- › Kant, E. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar* (P. Oyarzún, trad.). Monte Ávila.
- › New & Abstract (s.f.). *Cinco preguntas a Jason Hackenwerth*. <https://www.newandabstract.com/blogs/news/five-questions-to-jason-hackenwerth>
- › Schelling, F.W.J. (1999). *Filosofía del arte* (V. López-Domínguez, trad.). Tecnos.
- › Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético* (J. Chamorro, trad.). Akal.
- › Stake, R. (2007). *Investigación con estudio de casos* (R. Filella, trad.). Morata.
- › Tarantino, Q. (Director). (1992). *Reservoir Dogs* [Película]. Producción L. Bender y co-producción H. Keitel.
- › Valles, S. (2003). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Síntesis.