

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

EL RETORNO A LA UTOPIA EN EL ARTE CONTEMPORANEO

MARÍA DEL CARMEN MAGAZ

LAURA MALOSETTI COSTA

JOSÉ ALBERTO MARCHI

LUIS MUCILLO

LOUISE NOELLE

ESTELA OCAMPO

ELENA OLIVERAS

NELLY PERAZZO - ALEJANDRO SCHIANCHI

GRACIELA SARTI

GRACIELA TAQUINI

JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA | 2018

TEMAS

T E M A S D E L A A C A D E M I A

EL RETORNO A LA UTOPIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES
REPÚBLICA ARGENTINA / NOVIEMBRE 2018

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Alberto Bellucci

PRESIDENTE

Jorge Tapia

VICEPRESIDENTE

Julio M. Viera

SECRETARIO GENERAL

Graciela Taquini

PROSECRETARIA

Luis A. Priamo

TESORERO

Antonio S. M. Antonini

PROTESORERO

Víctor Alejandro Bonelli

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

María Carolina Pianelli

SECRETARÍA

Mariana A. Castagnino

ACCIÓN CULTURAL

Gregorio Martín Sáenz

DISEÑO GRÁFICO

Emilce García Chabbert

FONDO DOCUMENTAL / BIBLIOTECA

Andrés Javier Bonelli Mariano Schenone

CONTADURÍA

Guillermo Walter Torres

Florisa A. Ramírez Cabral

SERVICIOS GENERALES

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes

Coordinación Académica

Jorge M. Taverna Irigoyen

Diseño

Gregorio Sáenz

La Academia Nacional de Bellas Artes desea agradecer a las instituciones y personas que brindaron generosamente el material fotográfico y la autorización para utilizar en este volumen. Se deja constancia de haber hecho el mejor esfuerzo en cada caso por contactar a los titulares de los derechos para incluir de la manera más completa y precisa los créditos respectivos, pero si se hubiesen producido involuntarios errores u omisiones, la Academia Nacional de Bellas Artes se compromete a insertar la aclaración correspondiente en la siguiente edición de esta publicación.

Temas de la Academia: El retorno a la utopía en el arte contemporáneo / María del Carmen Magaz ... [et al], compilado por Alberto Bellucci. - 1a ed . - Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2018.

116p. ; 25 x 25 cm.

ISBN 978-950-612-121-1

1. Arte Contemporáneo. I. Magaz, María del Carmen II. Bellucci, Alberto, comp.
CDD 709.82

Sánchez de Bustamante 2663, 2º piso, (C1425DVA)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel. (5411) 4802 2469 / 3490

email: info@anba.org.ar

www.anba.org.ar

ÍNDICE

Alberto Bellucci	5	INTRODUCCIÓN
María del Carmen Magaz	7	LA UTOPÍA DE LO POPULAR EN EL ARTE PÚBLICO DE BUENOS AIRES, HOY: CAMBIO DE PARADIGMA DEL ESPACIO- HÉROE Y EL NUEVO ESPECTADOR
Laura Malosetti Costa	19	ERNESTO DE LA CÁRCOVA, VIEJAS Y NUEVAS UTOPÍAS
José Alberto Marchi	29	DIBUJOS DE LUZ: SOBRE ALGUNAS UTOPÍAS LUMÍNICAS CONTEMPORÁNEAS
Luis Mucillo	37	EL TIEMPO SUSPENDIDO: UN ACERCAMIENTO A SORABJI
Louise Noelle	47	PAOLO SOLERI Y UNA UTÓPICA VIDA EN COMUNA: COSANTI Y ARCOSANTI
Estela Ocampo	61	LA VUELTA AL ORIGEN COMO UTOPÍA DE FUTURO
Elena Oliveras	73	EL RETORNO DE LA UTOPÍA EN LA METAMODERNIDAD
Nelly Perazzo Alejandro Schianchi	83	EL TRANSCURRIR DE LA UTOPÍA HACIA EL ARTE CONTEMPORÁNEO
Graciela Sarti	91	EL ESPACIO DE LA UTOPÍA EN LOS GRANDES EVENTOS INTERNACIONALES: VENECIA Y SAN PABLO, DE 2013 A 2015
Gracuela Taquini	99	LA CAJA DE PANDORA
Jorge M. Taverna Irigoyen	107	CÉSAR: LA MATERIA COMO UNA IDENTIDAD UTÓPICA

Introducción

ALBERTO G. BELLUCCI

PRESIDENTE ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

El diccionario académico suele presentar dos definiciones para el término *utopía*: “a/ plan o sistema ideal de gobierno que concibe una sociedad perfecta y justa donde todo discurre en armonía y sin conflictos; b/ plan, doctrina, proyecto o sistema halagüeño, o muy bueno y conveniente, pero irrealizable al momento de su formulación”. Más cerca de una u otra acepción —que sin duda se confunden en su utilización discursiva—, los autores de este nuevo tomo de *TEMAS de la Academia* (nada menos que alcanzando su número XVI, lo cual merece considerarse como una utopía en acción) exponen sus indagaciones y reflexiones sobre un tema que, desde que Tomás Moro inventó la palabra y que Platón, mucho antes, imaginara la caverna de las ilusiones, ha cautivado y cautiva el interés de los soñadores de un mundo mejor o —mejor aún— de un mundo perfecto, como quiere el diccionario.

Las intenciones y los enfoques conceptuales de los once artículos se acompañan y duplican, se interfieren, se entrecruzan o divergen, generando un tejido compacto en el que el lector inquieto podrá entretenerse en recorrer paralelismos, encontrar nudos, intentar desvíos y detectar analogías, sorpresas y —¿por qué no?— desilusiones y retornos imprevistos.

Quizá convenga comenzar la lectura con el texto de Elena Oliveras, agudo como siempre en la observación y la comunicación precisa del meollo temático. En este caso advierte el reflujo de la utopía en la óptica de la metamodernidad que atravesamos, tras los entusiasmos de la modernidad idealista y la ironía del posmodernismo que la sucedió. Para Oliveras “no hay tolerancia sino activismo, lo que revela una nueva urgencia por tomar parte en los acontecimientos del mundo”, y avizora que, frente al futuro impredecible, el único optimismo posible consiste en caminar y seguir caminando.

Casi como una derivación práctica de lo anterior, Estela Ocampo presenta y discute los alcances y modos de dos temas prioritarios de

la actualidad: ecología y feminismo, que en las distintas combinaciones de ingredientes ideológicos y estéticos evidencian no solo las diversas superposiciones y alianzas entre arte y política, sino la permanencia de ambos temas como utopías del presente, que buscan símbolos y rastros del pasado para proyectarlos en el futuro.

Preocupaciones similares alientan en los trabajos de Nelly Perazzo y Alejandro Schianchi, Graciela Taquini, María del Carmen Magaz y Graciela Sarti. Como Oliveras, el dúo Perazzo-Schianchi percibe claras diferencias entre los asaltos utópicos propios de la modernidad y las utopías actuales que buscan remover el pasado abandonado junto con tecnologías comunicativas que operen como activadores de una nueva conciencia sociocultural. “Cada obra artística —concluyen— se puede considerar utópica en cuanto práctica de un mundo posible”. Coincidientemente, Sarti revisa las experiencias de recientes bienales de San Pablo y Venecia verificando la atenuación de las denuncias violentas y el resurgimiento difuso de las utopías con rastros —otra vez— del pasado como posibles acciones de un futuro deseable.

Por su parte, Magaz se refiere al cambio de protagonismo entre el tradicional monumento al héroe y el observador ilustrado, y las actuales imágenes del deportista, el cantor y los personajes de historieta al alcance de la mano del ciudadano común que los reconoce e incluso los utiliza. Desde que el poder político aceptó integrar a los representantes de la historia popular a la identidad urbana, se ha logrado —según la autora— arribar a una de las acepciones clásicas de la utopía, en cuanto concreción de un proyecto halagüeño y conveniente pero previamente irrealizable.

El texto de Graciela Taquini, en cambio, comparte conceptos y enunciados de los trabajos precedentes, pero no propone un diseño del futuro sino un camino confiado hacia él, “una forma de intuirlo con una sensibilidad esperanzada donde la desilusión no

debe teñir el tránsito y el movimiento". En todo caso, recorre experiencias artísticas propias y ajenas en que los cruces entre arte, ciencia, tecnología y otros medios instalan y promueven el surgimiento de ideas sobre el porvenir que se va abriendo paso en el camino.

Laura Malosetti Costa dedica su entrega a continuar su prolífica indagación sobre Ernesto de la Cárcova, el artista académico al que investigó y de quien curó la reciente muestra retrospectiva en el MNBA. En su texto, Malosetti explora debates que se dieron a principios del siglo XX entre ideales artísticos, utopía socialista y estrategias de identidad nacional, y revisa las proyecciones que una obra emblemática como *Sin pan y sin trabajo* suscitó entonces y lo sigue haciendo hasta hoy, en la medida en que se trata de recuperar "aquella utopía transformadora que pensó el arte como instrumento privilegiado para un futuro mejor, más justo y más feliz".

El artista José Alberto Marchi, ensimismado en su propia reflexión como pintor, ubica la utopía como recuperación de la luz perdida a lo largo de la Historia del Arte. Así, recorre el itinerario que une el resplandor de los íconos con la luz difusa de Fra Angelico, el cuadrado blanco de Malevich y los fulgores salteños de Turrell, senda milagrosa de una historia que permita entrever "aquello que lo visible demasiado pre-visto había cerrado", lugares utópicos "donde esa luz que nunca llega nos transforma e ilumina en el instante vivo de la experiencia estética".

Otro artista, pero de la materia más que de la luz, ocupa el breve texto con que Jorge Taverna Irigoyen revisa la herencia de César Baldaccini. Probablemente su cercanía con la utopía pueda advertirse en la frase con que el autor culmina uno de sus párrafos: "Otra intención que valoriza el artista es la de *barrer el pasado*, dar otra secuencia al ayer en el presente". Curiosa manifestación de la utopía que es capaz de mirar hacia atrás en vez de hacerlo hacia adelante.

He reservado para el final el par de trabajos que se dedican a sendos artistas que directamente se internaron en la utopía, la diseñaron, la construyeron y vivieron en ella: Kaikhosru Sorabji, compositor, y Paolo Soleri, arquitecto; dos creadores visionarios, quijotescos, que arremetieron contra los molinos de viento de su tiempo, de su entorno y quizás también de ellos mismos.

De Sorabji se ocupa Luis Mucillo con su habitual puntillosa erudición y lo presenta a la consideración pública, quizás por primera vez en nuestro medio. Biografía fascinante de un músico desmesurado y solitario, mezcla de inglés y persi, dedicado al piano y sus secretos, que necesitó tres pentagramas simultáneos para acobardar pianistas, que prohibió su obra y luego la reivindicó, que vivió fuera de su tiempo, que cambió de raíces y que se obstinó en la realización irrealizable de su propia y legítima utopía.

Algo similar sucedió con Paolo Soleri, según lo relata Louise Noelle, que bien lo conoció. Recuerdo mis años de flamante arquitecto, fascinado como estaba con las hazañas de este solitario constructor de su comunidad de Arcosanti en el desierto de Arizona. Cada nueva cúpula encofrada en tierra, cada ingenioso recurso bioclimático, cada formalismo constructivo de Soleri despertaba cuotas parejas de admiración y descreimiento. Algo parecido sucedía simultáneamente aquí cerca, en San Miguel, en la Comunidad Tierra, que creó, diseñó y habitó durante cuarenta años Claudio Caveri con su familia y sus allegados. Soleri y Caveri, dos creadores que —ellos sí— se lanzaron a conquistar la escurridiza utopía que volaba entre nubes, la hicieron bajar a tierra y la convirtieron en realidad. Como sucedió con el albatros de Baudelaire, que al ser apresado cayó pesadamente en cubierta y perdió las alas, pero pudo en cambio servir de estudio y abrigo, mientras sus compañeros alados proseguían, indemnes, su vuelo por los remotos dominios de la inalcanzable utopía.

La utopía de lo popular en el arte público de Buenos Aires, hoy: cambio de paradigma del espacio-héroe y el nuevo espectador

MARÍA DEL CARMEN MAGAZ

Elena Oliveras caracteriza nuestro tiempo como el de la metamodernidad, inspirada en los jóvenes teóricos holandeses Timotheus Vermeulen y Robin van den Akker. A comienzos del siglo XXI se produce el traspaso de la posmodernidad —con el supuesto fin de la historia y de los grandes relatos— a la metamodernidad, que implica vínculos con la modernidad en sí misma. Podemos referenciarlo por varias líneas de pensamiento: un sistema abierto sin un programa estético, un Yo fuerte que lucha por afirmarse frente al desencanto del mundo, y una lógica cultural pluralista y ambigua. Todo nos acerca al retorno de la utopía, en pequeños actos de rebeldía tratando, por ejemplo, de cumplir una función política al unir el arte y la vida, apuntando a un mundo mejor.¹

Este fenómeno se vivencia en el espacio y arte público de la ciudad de Buenos Aires de los últimos veinte años. Respondiendo a una política gubernamental de retorno a lo “popular”, se presentan obras que postulan una nueva relación con los ciudadanos y un cambio de paradigma de la figura del héroe decimonónico, que ocupaba gran parte de las áreas verdes de la zona centro y norte de la ciudad.

Durante el peronismo se había propiciado una temática popular, si bien careció de una normativa estética precisa respecto a las artes visuales; se prefería la representación realista, que le permitiría realizar una de sus aspiraciones: aproximar el arte a los sectores que habían permanecido al margen.² Por un lado, se propiciaban

1. Cf. Oliveras, Elena, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 2018, p. 389

2. “Del conflicto a la coexistencia: el arte moderno durante el peronismo”, en *Nueva Historia Argentina: arte, sociedad y política*, director del tomo: José Emilio Burucúa, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, volumen II, julio de 1999, p. 59

las imágenes de próceres y alegorías de la patria, de carácter monumental, con escultores como Alfredo Bigatti y José Fioravanti, pero además se representaba al hombre trabajador y se revalorizaba, a través del bronce, a artistas populares como Florencio Parravicini.

El Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires ha concretado, en los últimos años, la creación de tres nuevos espacios temáticos en los que se visualiza el cambio de paradigma del héroe, la obra y el espectador; ellos son: el Paseo de la Gloría, el Paseo de los Artistas y el Paseo de la Historieta. Son espacios no auráticos, heterotópicos, que hacen que el arte se conecte cada vez más con lo “real,” al estar ocupados por “héroes populares” que representan a deportistas, artistas cómicos de la televisión y el cine argentino, y personajes de historietas, corporizados en tres dimensiones.

En ellos la utopía se logra en su manifestación clásica en la que predomina la aspiración al bien común. El poder político nos propone integrar a nuestra identidad a los representantes de la historia popular presente y reciente.

Un poco de historia sobre el arte público y el poder en la ciudad

El arte público, controversial por naturaleza, de alguna manera representa los ideales y aspiraciones de quien lo encarga, puede ser un gobierno nacional, una comunidad, una corporación o un individuo. El patronazgo privado presenta otro rango de problemas, que no trataremos en este escrito. En nuestro país los gobiernos nacionales, provinciales y municipales son y han sido comitentes con una presencia predominante. En la ciudad se decide qué hacer visible,

dónde y cómo, ejerciendo muchas veces la exclusividad absoluta del espacio público. Se trasunta un sincretismo donde las ambiciones personales, las agendas políticas y las económicas se fusionan. En varios niveles y de diversas maneras estos factores, no artísticos, influyen y muchas veces determinan el lugar, lo estético y el mensaje.³

Jacques Rancière estudia la relación entre el arte contemporáneo y la política; dice que esta no tiene que ver con el poder, sino con la configuración de un espacio específico de objetos planteados como comunes, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos. Define un orden natural que destina a los individuos, a dirigir o a ser dirigidos, a la vida pública o a la privada; la política no es el proceso de gobernar, sino el acto por el que se interrumpe ese proceso, repartiendo de un nuevo modo, para que los “sin-parte” puedan integrarse al todo y concluye que la base estética en la política es, al igual que en el arte, la condición que permite el “hacer visible”.⁴

En este sentido, los poderes públicos siempre han tenido la necesidad de “hacer visibles” a aquellas personalidades, o hechos históricos, que consideraron fundamentales como ejemplos para la posteridad. Hoy, en nuestro caso de estudio, no se buscan héroes de espadas o caballos; se quiere visibilizar lo *low*, lo popular, a través de las esculturas en homenaje a los futbolistas, artistas o personajes de historietas, que están más cerca del hombre común, del pueblo; son los nuevos “ídolos” que se difunden en todos los medios de comunicación y que inspiran a los jóvenes, a vestirse, cortarse el pelo o tatuarse como una manera de alcanzar el estatus y el modo de vida de quienes son admirados y a quienes se quiere imitar.

Si hacemos un poco de historia, a mediados del siglo XIX, el gobierno argentino fue el comitente por excelencia del arte público, encargado de realizar los primeros homenajes, muchos de los cuales se solventaban con fondos públicos y suscripciones populares. Durante la generación del ochenta hasta el Centenario, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires tuvo un papel destacadísimo en la adquisición de obras y realización de concursos, llegando a cubrir, como comitente, el 65% de las obras emplazadas. De 1910 a 1930 la presencia de donaciones de particulares y de las colectividades ex-

3. Cf. Majluf, Natalí, *Escultura y espacio Público. Lima, 1850-1879*, Lima, IEP Instituto de Estudios Peruanos, Documento de trabajo N° 67, Serie *Historia del Arte*, N° 2, 1994.

4. Cf. Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, traducción Manuel Arranz, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo, 2005.

tranjeras llegó a más del 50% de emplazamientos, pero por el Centenario se mantuvo la importancia de los monumentos concretados por ley nacional que llegaron a un 30%. De 1930 a 1970 aumentaron considerablemente las donaciones de gobiernos extranjeros y de los gobiernos provinciales. La Municipalidad mantuvo cerca de un 15% de presencia en donación de obras, por adquisición o por concursos.

En los últimos treinta años del siglo XX se multiplicaron las donaciones de particulares y de gobiernos extranjeros emplazando solo lo que se donaba.⁵

Iniciado el siglo XXI, el Gobierno de la Ciudad Autónoma ha retomado su papel de comitente creando espacios temáticos escultóricos, que no abundaban en Buenos Aires, salvo el invaluable Parque de la Memoria, el Paseo de las Esculturas de Boedo, el Paseo de la Recova y el Paseo de Esculturas de Monumentos y Obras de Arte en el Parque 3 de febrero, constituido por obras vandalizadas y restauradas, exhibidas en un espacio cuidado.

La ciudad como utopía

Varios artistas argentinos han propuesto ciudades ideales, como Xul Solar para el Tigre, o Gyula Kósice con su ciudad hidroespacial. A fines de los cincuenta surge el Instituto Di Tella, que genera, entre otros factores y actores, la necesidad de intervenir lo urbano. Antecedentes destacados fueron Alberto Greco, Héctor Puppo y Julio Le Parc. Las obras salían de las galerías y museos para dialogar con el transeúnte. En 1972 el CAYC (Centro de Arte y Comunicación), fundado por Jorge Glusberg, llevó a cabo una acción colectiva llamada Arte e Ideología, en la plaza Roberto Arlt, en la que se proponía ganar la calle para dialogar con el pueblo; el Grupo Escombros, en los ochenta, ocupó lugares olvidados —no lugares—, como cuando fundaron en la cantera de Hernández, en La Plata, la Ciudad del Arte. Fue habitada por un día.⁶

En los nuevos paseos se rompe con la tipología de representación

5. Cf. Magaz, María del Carmen, *Escultura y Poder en el espacio público*, Buenos Aires, Acervo Editora Argentina, Serie Arte, 2007.

6. Cf. Rueda, María de los Ángeles (coord.), Hernández Celis, María Gabriela; García, María Soledad, Suárez Guerrini, María Florencia; Guastavino, Berenice, *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales. Casos y propuestas sobre la ciudad y el entorno*. El escrito surge por un subsidio de la Fundación Antorchas, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2003.

escultórica de los monumentos conmemorativos tradicionales. Se eliminan los basamentos elevados, que separan al espectador de la figura escultórica; se anulan los límites físicos, como rejas, que separan el espacio del espectador del de la propia escultura; se reemplazan los materiales considerados “nobles”, que conllevan la idea de perdurabilidad; se deja de lado la *monumentalidad* y se convoca a artistas no consagrados por la crítica, para la realización de las figuras. Se apunta a un verismo que permita al espectador identificar fácilmente al personaje representado. Son obras para el gran público; diríamos con Guido Ballo, quien transforma a los receptores en ojos, y hace la distinción entre un ojo crítico, un ojo común, un ojo *snob* y un ojo absolutista,⁷ que en estos nuevos espacios se apunta al “ojo común” guiado por lo convencional, lo tradicional. Para este ojo es importante identificar el motivo, valorar el parecido.

La utopía de lo popular se cumple no solo en las temáticas elegidas, vinculadas al triunfo mundano de un artista o de un deportista, sino también a lo lúdico al corporizar las figuras de historietas y acercarlas físicamente al transeúnte, que se encuentra sorpresivamente con ellas; están a su paso, al alcance de su mano, como otro transeúnte más. Esto se visualiza claramente en el caso del Paseo de la Historieta y en el Paseo de los Artistas.

El Gobierno de la Ciudad eligió intervenir para los nuevos paseos, el Centro Histórico, en la Av. Corrientes, y la zona sur: San Telmo y Costanera Sur. Son espacios de ruptura con la tradición escultórica de los monumentos conmemorativos de la zona norte, que se encuentra vinculada a una escultura decimonónica, último florecimiento de la estatuaria pública con estatuas de héroes en mármol y bronce. A estos monumentos se les sumaron las nuevas manifestaciones escultóricas apuntando a un público que valora más la escultura contemporánea, respondiendo a lo que Guido Ballo denomina el “ojo crítico” y también “*snob*”.

El espacio público

Es un lugar que se define como un ámbito mantenido por las autoridades gubernamentales, accesible a todos los ciudadanos para su uso y disfrute. Muchos de ellos tienen un propósito educativo: zonas históricas, jardines de museos, jardines botánicos; hay otros que quieren

7. Cf. Oliveras, Elena [ed], *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, Buenos Aires, Emecé arte, 2008, p.144.

mantener la naturaleza como reservas ecológicas, etc., pero siempre se debe tener en cuenta que *público* es una palabra derivada del latín *populus*, que significa “perteneciente o con características de la gente”.

La etimología de la palabra da a entender que las prácticas de lo público están relacionadas con la ciudad, la política y el pueblo. Un espacio público es, en resumen, un espacio de la gente y para la gente. Según John Binckerhoff Jackson, sería un lugar donde los habitantes se preparan social y vocacionalmente para ser ciudadanos,⁸ tal como sucedía en la *polis* griega.

Jordi Borja habla sobre el uso de los espacios públicos como lugares democráticos que promueven la convivencia entre la protesta, el ocio, la actividad, la contemplación y las relaciones horizontales entre personas de diferentes clases sociales y diferentes creencias.⁹

Muchas veces se lo ha considerado como socialmente beneficioso para la sociedad al contribuir a la belleza, a la educación y felicidad de los habitantes. Se manifestó, como un ejemplo paradigmático, en la década del treinta cuando en los Estados Unidos el gobierno de Roosevelt, en plena recesión, contrató más de 10.000 artistas, algunos casi desconocidos, que llevaron a cabo 100.000 pinturas de caballete, 18.000 esculturas, más de 13.000 grabados y 4.000 murales para enriquecer la vida de toda la gente “haciendo cosas del espíritu, creando belleza para sus vidas cotidianas, dándoles nuevas esperanzas y fuentes de interés”¹⁰.

Arthur Danto encuentra en el pueblo sed de belleza y de conocimiento, cuando habla del personaje ficticio Adam Verver de la novela de Henry James, quien quiere donar un museo de museos, palacio del arte, que tendría la misión de sacarlo de la ignorancia.¹¹

8. Cf. Jackson, J. B., “The American Public Space”, en Grazer, Nathan y Lilla, Mark, *The Public Face of Architecture. Civic Culture and Public Space*, Nueva York, The Free Press Division of Macmillan.

9. Borja, Jordi, “Ciudadanía y Espacio público”, en AAVV, *Ciutat real, ciutat idela, Signifact i funció l'espai urbà modern*, Colección Urbanitats, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Barcelona, 1998, N° 7.

10. Senie, Harriet F., y Webster, Sally, *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, Washington and London, Smithsonian Institute Press, 1992, p. 131.

11. Danto, Arthur, en “Los museos y las multitudes sedentas”, en *Después del fin del arte*, España, Paidós, 1999, cap. 10, cita a Henry James, *The Golden Bowl*, Barcelona, España, Gore Vidal, 1985, p. 79.



Carlos Benavidez. Gabriela Sabatini.

El Paseo de la Gloria,¹² emplazado en Costanera Sur, Av. Tristán Achával Rodríguez, desde la Reserva Ecológica hasta la Av. Belgrano, se imaginó y conformó según estas mismas ideologías. Fue creado en el marco de los preparativos de los Juegos Olímpicos de la Juventud¹³ para generar, representando a los ídolos nacionales consagrados en todo el mundo, respeto y amor por el deporte, figuras a imitar. El peronismo también, en su momento, había hecho hinca-

12. Fue una iniciativa de Construcción Ciudadana y Cambio Cultural, área del Gobierno de la ciudad que depende de la Jefatura de Gabinete de Ministros. En este caso contó con la colaboración de la Subsecretaría de deportes y un consejo asesor constituido por periodistas deportivos como Juan Pablo Varsky, Miguel Simón, Ezequiel Fernández Moores, Julio Marini y Daniel Arcucci. www.buenosairesconnect.comartes visuales, Casos y propuestas sobre la ciudad y el entorno.

13. Se realizaron en Buenos Aires, en octubre del corriente año.



pié en el tema del deporte, creando la UES (Unión de Estudiantes Secundarios), dedicada a actividades recreativas y deportivas.

En la inauguración de la primera escultura de Emanuel Ginóbili, la vicejefa del gobierno porteño destacó: "El deporte nos enseña y nos transmite valores y eso queremos destacar en este paseo."¹⁴

El Jefe de Gobierno justificó el cambio de paradigma al trastocar el héroe romántico por los ídolos del deporte, para "hacerlos visibles". "Porque el talento se celebra en vida, y porque Buenos Aires es la vidriera que mira el mundo".¹⁵ En este caso se apunta al perfil

14. www.gacetamercantil.com, "Con la estatua de Ginóbili se presentó el Paseo de la Gloria en Costanera Sur"; www.patrimonio.com

15. www.zibilia.com, "Paseo de la Gloria"

pedagógico de un monumento conmemorativo, pero se abandona la tradición de homenajear a las personalidades ya fallecidas.

Están representados Emanuel Ginóbili (básquet), Guillermo Vilas (tenis), Luciana Aymar (hockey), Gabriela Sabatini (tenis), Hugo Porta (rugby), Roberto de Vicenzo (golf), Pascual Pérez (boxeo), Juan Manuel Fangio (automovilismo), Lionel Messi (fútbol), Diego Armando Maradona (fútbol), José Meolans (natación).

Carlos Benavidez¹⁶ es quien ha llevado a cabo todas las esculturas. Asimismo, se han emplazado tres baldosas en homenaje a Sergio Vigil (hockey), Marcos Milinkovic (voleibol) y Ringo Bonavena (boxeo).¹⁷

Los deportistas están ubicados siguiendo una línea imaginaria, paralela al río, sobre un mínimo basamento, representados, en la mayoría de los casos, en sus poses atléticas más destacadas, con la intención de mostrarlos en acción. Están realizadas en resina poliéster y fibra de vidrio reforzada, con un exterior patinado en pinturas, tintas y óleos, que imitan el bronce y protegido con una laca náutica de alta resistencia, especial para la intemperie. La pátina de las mismas, pretende volverlas perennes, "sacralizarlas."

Los ídolos del fútbol son los que generan más pasión, por lo que la escultura de Lionel Messi, ya fue vandalizada en varias oportunidades, cuando el jugador no cumplió con las expectativas de triunfo en algunos de sus partidos. Premio y castigo por mano propia de los porteños, quienes también habían participado en la elección de los deportistas por el Facebook oficial del Gobierno de la Ciudad.

Esta idea simplista de darle al pueblo valores y visibilidad a los ídolos, con los que están identificados, no agota, en sí misma, las funciones sociales del arte público.

El arte público

El arte informa sobre el mundo y el hombre. Nos permite conocer las mentalidades de cada época, el corpus de pensamientos e ideas y

16. Carlos Benavidez posee varias obras de deportistas fuera del Paseo, como las figuras de Ricardo Bochini (Club Independiente de Avellaneda) y Diego Maradona (Bahía Blanca).

17. www.puraciudad.com.ar, "La escultura de José Meolans ya forma parte del Paseo de la Gloria de Puerto Madero".1/10/2015.

todo aquello vinculado a las costumbres e incluso los sentimientos. El hombre es propenso a crear símbolos. Carl G. Jung afirma que son integrantes de nuestra constitución mental y las fuerzas vitales de la formación de la sociedad humana.¹⁸ Los modelos de pensamiento colectivo de la mente humana cobran vida en la escultura monumental.

Una de las manifestaciones más representativas del arte público es el monumento conmemorativo, que establece simultáneamente un nexo con el pasado, a través de lo que se conmemora, con el presente a través de quienes deciden realizarlo y con el futuro a través de la idea de trascendencia, lo que permite pensar en la continuidad de las generaciones.¹⁹

Gianni Vattimo considera que el monumento es ante todo "un hecho fúnebre destinado a registrar rasgos y recuerdos de alguien a través del tiempo",²⁰ coincide con otros autores, como Alba Sanfeliu,²¹ y Martín González,²² en que el monumento es lo que se hereda, lo que dura en la forma proyectada, la fórmula que se constituye para trasmisitirse y permanecer en el tiempo, es una obra con mensaje y tiene función social y estética, está ligado al modelo de obra aurática. Se mantiene, asimismo, la idea kantiana de contemplación, por parte del espectador, para poder apreciarlo desde la Estética de manera correcta.

Varios artistas argentinos se inspiraron en los monumentos conmemorativos. Alberto Heredia realizó una escultura de madera, en 1974, a la que denominó San Martín, parodiando el monumento ecuestre de Joseph Daumas, en el que San Martín estira su brazo para señalar al ejército la ruta de los Andes. Heredia, sin duda, consideraba caducos los homenajes a través de monumentos conmemorativos.

18. C.f. Jung, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1995.

19. Krauss, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 292.

20. Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1996, p. 68.

21. Cf. Sanfeliu, Alba, "Monumentos conmemorativos y memoria," en *Artes y Paz*, Escola de Cultura de Pau. www.escolapau.uab.cat. La Escola de Cultura de Pau es un centro de investigación sobre paz, conflictos y derechos humanos creado en 1999 y adscripto a la Universidad Autónoma de Barcelona.

22. Cf. González Martín, J.J., *El monumento conmemorativo en España 1885-1975*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1996.



Diego Bianchi. "El presente está encantador", MAMBA, 2014

morativos tradicionales; luego de esa escultura debió exiliarse en Uruguay y le cambió el nombre por "El hombre del brazo de oro."

Diego Bianchi, en su muestra "El presente está encantador," exhibida en el Museo de Arte Moderno en el año 2017, se valió de la colección del museo para transformarla en una gran instalación transitable y eligió, entre otras obras, el San Martín de Heredia. Al seleccionarla, de alguna manera, la inserta en la contemporaneidad a través del cambio de mirada, valoración estética, espacio y contexto.

Walter Benjamin trabajó el tema de la pérdida del aura en las obras de arte, lo que produce muchas veces un efecto de shock. El espectador se enfrenta con objetos, pretendientes a la titularidad de obras de arte. Decía que moverse a través del tránsito significaba para el individuo una serie de shocks y de colisiones, sin olvidar el bombardeo perceptivo que proviene de la publicidad. Paul Valéry observó con bastante anticipación este fenómeno: "La interrupción, la incoherencia, la sorpresa son condiciones ordinarias de nuestra nueva vida", decía en 1935, anuncianto que la experiencia del shock viene a reemplazar a la belleza.²³

En el caso del Paseo de los Artistas de la Av. Corrientes se instalaron una serie de esculturas para homenajear a artistas, músicos, cantantes y actores cómicos populares argentinos, todos ellos desaparecidos. El asombro invade al transeúnte, quien se detiene, en general, para observar a estos personajes, muchas veces desconocidos y que de alguna manera logran conectarse con el hombre común, quien se vuelve parte de la obra y se pregunta: ¿son obras de arte?

Asociamos estas obras al movimiento pop de los sesenta, que se caracterizó por el empleo de imágenes de la cultura popular, tomadas de los medios de comunicación, de anuncios publicitarios, *comic books* y del mundo del cine. Andy Warhol, plasmó las imágenes de cantantes, actrices y políticos que fueron retratadas con colores brillantes y fuertes contrastes. La actriz Marilyn Monroe es quizás el retrato más conocido, pero también representó a Farrah Fawcett, Grace Kelly y Elizabeth Taylor.

Nuestras esculturas retratan a actores cómicos como Alberto Olmedo, Javier Portales, Juan Carlos Calabró y a Tato Bores con sus recordados monólogos; a cantantes como Sandro y Spinetta, y a personajes de la televisión como Minguito (Juan Carlos Altavista), Don Mateo (Jorge Porcel) y a Borges y Álvarez (Olmedo y Portales).

Están pensadas como esculturas participativas para que el espectador pueda sacarse fotos; los transeúntes se sientan, por ejemplo, en un sillón entre Olmedo y Portales, de tamaño natural, sonrientes; Olmedo pasa su brazo en el respaldo como para abrazar al espectador; son un claro ejemplo de ruptura del aura por cercanía. La sonrisa amplia de ambos actores y las circunstancias de sorpresa y shock promueven a la risa, a lo lúdico y, por supuesto, a sacarse la foto. La fotografía permite conservar y difundir en las redes la ima-

23. Oliveras, Elena, *Estética...* op. cit. p. 294.



Fernando Pugliese. Borges y Álvarez

gen del espectador compartiendo el asiento con los artistas, pretendiendo tener un instante de fama, identificándose con el otro, poñiéndose casi en su lugar. Estas obras, por sus colores llamativos y su brillo —hechas en resina epoxi y fibra de vidrio—, se visualizan, incluso de noche, transformando a los representados en muñecos sonrientes y maquillados. Si bien mantienen los rasgos y el físico de los representados, sería nuestra versión local del pop.

Aquí se ponen en evidencia los rasgos culturales y sociales que marcan el perfil de la Argentina actual, con un retorno a la utopía de lo popular, lo *kitsch*, lo poco solemne. Podríamos asociar estas

imágenes con las del artista Marcos López, quien trabaja con temas recurrentes que conforman una crónica socio-política de su época representando los tipos e íconos populares con ironía.²⁴

El recorrido se completa con estrellas en las veredas, inspiradas en el Paseo de la Fama norteamericano, creado en 1958, en la ciudad de Los Ángeles —hoy declarado bien cultural e histórico—, que homenajea a las personas relacionadas con el *show business* de Hollywood.

24. Cf. Hernández Celis, María Gabriela, "Utopías urbanas hoy" en *Arte y Utopía...* op. cit. p.132-135.

Reciben una estrella basándose en sus películas, el teatro, la radio, la televisión y la música. El paseo argentino lleva el mismo nombre de Paseo de la Fama y fue iniciado en 2016. Las estrellas se ubican en las veredas de Corrientes entre Callao y Esmeralda y también en la cuadra del Teatro Maipo. Son cien estrellas que el Jefe de Gobierno de la Ciudad fue entregando a artistas como Antonio Gasalla,²⁵ Moria Casán, Guillermo Francella, Mirtha Legrand, Nacha Gevera, Norma Aleandro, Enrique Pinti, Graciela Dufau, Irma Roy, Miguel Ángel Solá, Charly García y Les Luthiers, y a fallecidos como Ana María Campoy, Aníbal Troilo, Gustavo Cerati, Astor Piazzola, China Zorrilla, Horacio Ferrer, Luis Alberto Spinetta, Olga Zubarry, Pedro Quartuci y Luis Sandrini.

Nuestro modelo de homenaje imita el “*american way of life*” y es un ejemplo claro del proceso e influencia de la globalización con un intento de revalorización de los artistas nacionales.

El Gobierno de la Ciudad convocó para llevar a cabo las obras de estos paseos a Carlos Benavídez²⁶ para el Paseo de la Gloria; a Fernando Pugliese²⁷ quien hizo las esculturas de Olmedo y Portales, Sandro, Spinetta, Tato Bores y Juan Carlos Calabró, y a Guido Llordi²⁸ quien representó a Don Mateo, personaje de Jorge Porcel, para el Paseo de los Artistas.

El héroe en la escultura conmemorativa tradicional siempre mereció un artista escultor de renombre. Ahora vemos cómo la figura popular ocupa un lugar honorífico en el espacio urbano y los realizadores representan a los íconos populares, con el verismo necesario para que se los identifique y en donde el margen para la creación personal está muy restringido, ya que la verosimilitud es necesaria para este tipo de homenaje.

El nuevo espectador

El público contemporáneo está conformado por muchos tipos de

25. Al cómico lo eligió la gente mediante una votación a través de la web de participación ciudadana

26. Carlos Benavidez. Fue elegido por el Presidencia de la nación, mediante un concurso, para realizar la figura de Perón “Unidos triunfaremos” colocada frente a la Aduana, www.infobae.com

27. Fernando Pugliese. Diseñador del parque temático Tierra Santa, www.cadena3.com. Considera que su arte es popular, que es entendido y festejado por todos. <http://www.estudiopugliese.com.ar>

28. Guido Llordi. <http://www.patrimonio.com>, Monumentos y arte urbano.

expectadores y le piden al artista que colabore con la visibilización y comprensión de su tiempo, que represente asuntos, temas políticos y aspiraciones sociales que hacen a su vida cotidiana.

Por parte de las instituciones vinculadas al arte hay una necesidad de atraer a un público más amplio y menos especializado.²⁹ Esto lo llevan a cabo, no sólo los museos y centros culturales, sino también el Gobierno de la ciudad. El espectador urbano solo cuenta con sus conocimientos y sus valores ya adquiridos, para enfrentarse y conectarse con las obras que están en las veredas y calles, por lo que estas manifestaciones de lo popular se relacionan mejor con el transeúnte.

Se rescata la experiencia lúdica. La diversión es un eje que se asocia cada vez más con el espectador. Gadamer presenta su idea de arte como juego, siendo este una necesidad fundamental del hombre. No se podría pensar en una cultura sin un componente lúdico. El juego como movimiento, como participación, sería uno de los impulsos del arte moderno que trata de eliminar la distancia entre el espectador y la obra.³⁰

Rescatando la experiencia lúdica como valor fundamental se creó el Paseo de la Historieta. Es una iniciativa que llevaron a cabo en forma conjunta el área de Construcción Ciudadana y Cambio Cultural del Poder Ejecutivo de la Ciudad y el Museo del Humor con el objetivo de unir la cultura de la historieta entre generaciones, en un homenaje a nuestros humoristas gráficos. Al presentar el paseo se lo consideró, como un circuito que enriquecería la oferta turística de la Ciudad de Buenos Aires, agregando, “Tratamos de que el humor sea valorado como hecho cultural, porque es una forma muy auténtica en la que nos expresamos los argentinos”.³¹ El recorrido está delineado para que los visitantes concluyan el paseo en el Museo del Humor.

El mundo de la historieta³² y de los superhéroes vive una etapa de

29. Cf. Alonso, Rodrigo, *Elogio de la low- tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*, Luna editores, 2015.

30. Cf. Gadamer, Hans, *El juego como hilo conductor de la explicación ontológica*, Salamanca, Verdad y Método, Sígueme, 2001.

Cf. Corona, Yolanda; Morfin, María; Quinteros, Graciela, *El juego como un círculo mágico: en busca de su forma de ser*, Universidad de Málaga, www.uma.es.

31. www.lanacion.com.ar, “Macri e Isidoro Cañones presentaron el Paseo de la Historieta”, 20/9/2012.

32. Cf. Rivera, Jorge, *Panorama de la historieta en la Argentina*, Buenos Aires Libros del Quirquincho, 1992.



Paseo de la Historieta. Fachada con los personajes de García Ferré en Balcarce y México, las Chicas Divito y Clemente.



gloria. Parafraseando al guionista escocés Grant Morrison, “vivimos en las historias que nos contamos”;³³ estos guiones de los cómics conforman una especie de subcultura que prescinde del rigor de lo que se llamó la “alta cultura,” concepto utilizado en la valoración de productos artísticos y culturales, que también designa a la cultura de las élites, por oposición a la cultura de las masas o cultura popular.

Oscar A. Masotta,³⁴ a nivel nacional, participó en los años sesenta en el Instituto Di Tella y fue el ideólogo de la Primera Bienal Mun-

33. www.infobae.com, Cultura, *Grant Morrison el guionista borgiano y psicodélico que revolucionó el cómic*, Juan Batalla, 13 de febrero de 2018, www.grant-morrison.com.

34. <http://www.rebroteorganizandoeventos.blogspot.com>, *Rebrote: pensar la historieta*. Oscar Massota, Serie “Palabrasabia”/Pensamientos y opiniones personales sobre la profesión/Nº16/ Oscar Masotta, jueves 9 de mayo de 2013.

dial de la Historieta en el año 1968. Posee múltiples publicaciones, entre las que rescatamos la revista *LD* (Literatura Dibujada) y *La historieta en el mundo moderno*,³⁵ en la que lleva a cabo una concienzuda historia de esta manifestación en los Estados Unidos, Europa y la Argentina, donde toma en particular el caso de Patoruzú. Considera que todo es social y moral; la imagen nunca deja de ilustrar a la palabra escrita en algún sentido. Según su punto de vista, la historieta está relacionada con la aparición de los diarios masivos, con la evolución de las técnicas de impresión y con el entrecruzamiento de los medios de comunicación. Postula que nos cuenta siempre una historia concreta, una significación determinada y que si bien es aparentemente cercana a la pintura, concluye que, en realidad, es su pariente lejana; en cambio, la considera verdaderamente cercana a la literatura, en particular a la popular y de grandes masas.

Se representan personajes como Mafalda —primera escultura inaugurada en el paseo en 2009— Manolito, Susanita, Patoruzú, Isidoro, Isidorito, Super Hijitus, Larguilucho, Matías, Clemente, Don Fulgencio, Chicas Divito, Gaturro, Don Nicola, Negrazón y Chaveta, Diógenes y el Linyera, Langostino y Corina, Inodoro Pereyra y su perro Mendieta. Faltaría el Eternauta que no se ha llevado a cabo por un tema de derechos de autor con los familiares. Los creadores fueron Quino, Dante Quinterno, García Ferré, Sendra, Lino Palacio, Nik, Héctor Torino, Tabaré, Eduardo Ferro, Roberto Fontanarrrosa, Mordillo, Caloi y Faruk, entre otros.

Estas figuras las corporizaron Pablo Irrgang,³⁶ Raúl Piccolotto, Guido Llordi y Brian Bruhn,³⁷ en resina epoxi policromada con pigmentos y cuarzo, reforzadas con fibra de vidrio con estructuras internas y anclajes de hierro.

Es interesante cómo los personajes de historieta se integran con los trabajadores de la zona; por ejemplo, los mozos de los bares de la calle Balcarce descansan en la escalera junto a Clemente. Las actitudes que despiertan en los transeúntes y en los turistas estos muñecos con formas tan peculiares como Larguilucho y Súper Hijitus

35. Cf. Massota, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Ediciones Paidós Barcelona, 1970, 2da edic. 1982.

36. Irrgang, Pablo, <http://www.pabloirrgang.com>.

37. Piccolotto, Raúl, <http://www.facebook.com/raul.m.piccolotto>.

Llordi, Guido, <http://www.facebook.com/guidollordi>.

Bruhn, Brian, matricero y modelista.

son de asombro, extrañamiento y finalmente la sonrisa y la foto. En algunos casos han invadido los balcones de las casas e incluso se han pintado historietas sobre las paredes de los edificios, en la esquina de Balcarce y México, conformando una suerte de entorno peculiar que produce un clima de “mundo otro” de la sonrisa y el humor.

Conclusión

El utilizar los parámetros de la historia del arte para analizar el Paseo de la Gloria, el Paseo de los Artistas y el Paseo de la Historieta nos resulta insuficiente; necesitamos una mirada plural integrada además por la filosofía, la sociología y la historia de las ideas políticas. La escultura pública está caracterizada por un complejo sistema de controversias, que va más allá de los límites de cualquier disciplina académica.

Todas en su conjunto nos ayudan a comprender que estos tres nuevos espacios escultóricos de Buenos Aires son fruto de la ideología que se vuelca hacia lo popular, en la que se busca la utopía de la felicidad, que postula Theodor W. Adorno, representante de la Escuela de Frankfurt, en su *Teoría estética*. Allí asocia la idea de arte a la esperanza de una sociedad liberada. Es la utopía o posibilidad prometida por la imposibilidad. Hasta ahora la utopía no se ha concretado; sigue en pie, por lo tanto, como imposibilidad, aunque el arte siga y seguirá anhelando su concreción.³⁸

Del análisis de la iconografía de las obras surge que están utilizadas como medio político para conectarse con el espectador, pretenden captar al “gran público” al transeúnte y al turista. Están dirigidas al “ojo común” y son obras “no auráticas,” pero el público es diverso, cambiante, controversial; lo que hoy atrae y gusta, mañana no.

La ciudad se nos presenta como un territorio visual, su identidad se construye y destruye, generando nuevos modos de intervención del espacio urbano. Se genera la posibilidad de imaginar “mundos otros.” Citando a Gianni Vattimo, sería “una experiencia estética de masas donde toman la palabra múltiples sistemas de valoración comunitaria, la de múltiples comunidades que se manifiestan, se expresan y se reconocen en modelos formales y mitos diferentes.”³⁹

38. Cf. Oliveras, Elena, *Estética...* op. cit. p. 309.

39. Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*, en *Arte y Utopía...* op. cit. p.135.

María del Carmen MAGAZ. Es profesora emérita por la Universidad del Salvador. Licenciada y profesora en Historia del Arte (UBA) y Doctora en Historia con orientación en arte público (USAL). Es creadora y ex directora de la carrera de grado Gestión e Historia de las Artes y de los posgrados Especialización y Maestría en Curaduría de Arte Contemporáneo de la Universidad del Salvador. Es investigadora nacional y obtuvo las becas de investigación post doctoral en Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University en Washington D.C, USA y la beca Fulbright como Junior Fellow researcher en la George Washington University. Es directora y evaluadora de proyectos de investigación con subsidios nacionales. Fue asesora en el área de cultura en la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos aires y en el Honorable Congreso de la Nación. Es asesora de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos. Es evaluadora de la CONEAU del Comité de Ciencias Humanas respecto al registro de expertos y a la aprobación de carreras nuevas de posgrado. Posee numerosas publicaciones vinculadas al arte público, entre las que podemos mencionar: *Monumentos y esculturas de Buenos Aires, Palermo: Espacios simbólicos y arte público y Escultura y Poder en el espacio público*.

Ernesto de la Cárcova, viejas y nuevas utopías¹

LAURA MALOSETTI COSTA

Hubo un período en la historia del arte en Buenos Aires, de apenas treinta o cuarenta años, entre las décadas finales del siglo XIX y los comienzos del XX, en el cual se instalaron el gusto y la frecuentación de las artes, tal como se venía haciendo en Europa. En Buenos Aires, una ciudad con un pasado colonial bastante modesto y periférico, con una cultura prehispánica aún más modesta, después de la paz de Caseros se cultivaron las artes de la mano de una nueva cultura burguesa, un nuevo cultivo del ocio y el lujo, pero también de desafíos nuevos respecto de la construcción de lugares de memoria e identidad para la nación que comenzaba a consolidarse.

Fue un tiempo de utopías: hubo quienes sostuvieron la importancia estratégica del arte para la nación y creyeron que su cultivo transformaría decisiva y positivamente el destino del país y el espíritu de su pueblo. Profesionalizar las artes, incluirlas en la educación del pueblo, elevarlas a una esfera competitiva en los escenarios internacionales, brindarles la categoría de actividad intelectual, en un momento de extraordinario crecimiento poblacional y económico, las transformaría en antídoto contra los males del excesivo mercantilismo. Las artes transformarían Cartago en Atenas. Buenos Aires competiría con Nueva York como renuevo de Europa, sería el lugar de la cultura del futuro.

Algunos jóvenes, en su mayoría hijos de inmigrantes (sobre todo italianos) a los que llamé “primeros modernos” hicieron todo: fueron artistas, fundaron academias libres, escribieron en los diarios, abrieron salas de exposición y museos, viajaron a Europa cuando ya sabían todo lo que iban a encontrar allí. Fueron, sobre todo, “viajeros inmóviles”, leían mucho, devoraban las noticias que les llegaban

1. Este texto es una versión revisada de la *lectio brevis* dictada en ocasión del inicio del ciclo lectivo 2018 para la comunidad educativa de la Universidad Nacional de San Martín el 12 de abril de 2018 en el Teatro Tornavías del campus Miguelete.



Ernesto de la Cárcova. *Naturaleza en silencio*, ca. 1926, óleo sobre tela, 73 x 91,5 cm, colección MNBA, INV. 1647

del mundo. Su optimismo crecía con la riqueza que el nuevo orden internacional deparaba al gran puerto agroexportador y receptor de millones de inmigrantes.

Luego, las primeras historias del arte argentino se construyeron también con la mirada puesta en Europa de un modo simplificado y progresivo: vanguardia contra academia en una dinámica que, sin em-



Ernesto de la Cárcova frente a *Sin pan y sin trabajo*, 1895, CEC, ANBA.

bargo, no respondía a las complejidades reales de aquellos procesos culturales. Ese período de entresiglos en el arte argentino fue considerado oscuro y poco interesante: el momento de máxima docilidad a los modelos europeos, que se adaptaban con inexorable retraso. El desafío consistió en desmontar esas simplificaciones, procurar comprender los diferentes espacios y escalas en que las artes transformaron la historia cultural, social y política de la Argentina.

Uno de aquellos jóvenes fue Ernesto de la Cárcova (1866-1927) tal vez el más utópico de aquellos modernos artistas del ochenta, cuyo archivo fue donado por su viuda a la Academia Nacional de Bellas Artes poco después de su muerte y gracias al cual, hace apenas un año, pudimos publicar la primer cronología completa de su vida y obra.²

Ernesto de la Cárcova viajó a completar su formación en Europa entre 1885 y 1893: primero en Turín, luego en Florencia, París y Roma. Allí comenzó a pintar su gran cuadro *Sin pan y sin trabajo* en el taller que compartía con su camarada Pío Collivadino, con quien colaboró en la decoración del Salón de la Asociación Artística Internacional para el carnaval. Regresó a Buenos Aires en julio de 1893, con su obra a medio terminar. Cárcova dejó a Collivadino dos bocetos del

2. María Isabel Baldasarre, Inés Carafí, María Filip, Milena Gallipoli, Laura Malosetti Costa, Giulia Murace y Carolina Vanegas Carrasco, "Cronología" en: *Ernesto de la Cárcova. Catálogo Exposición Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2016*, pp. 173-185.



Acto de nacionalización de la Academia Nacional de Bellas Artes, 1905.

cuadro que venía pensando y reelaborando para hacer su regreso triunfal en el Ateneo de Buenos Aires al año siguiente.³

El regreso de Cárcova fue de alto impacto. Su gran cuadro obrero, exhibido en el segundo Salón del Ateneo en 1894, tuvo una recepción extraordinaria en la prensa y significó la temprana consagración del artista, que por entonces tenía 28 años. Ese cuadro es un símbolo de la protesta social en la Argentina desde entonces.⁴

Ernesto de la Cárcova era —en palabras de Rubén Darío— un *dandy* socialista.⁵

Nacido en una familia acomodada y tradicional de hijosdalgo oriundos de Santander, de la Cárcova había sido, a su regreso de Europa, uno de los primeros miembros de la agrupación que nucleó a los

3. En una carta fechada el 4 de julio de 1894, de la Cárcova encargaba a Collivadino que le enviara algunas fotos y cartas importantes y "para el 15 el cuadro, bien entendido si está bastante seco, sino esperar aún 15 días". Suponemos que se trataba de *Sin pan y sin trabajo*. (Archivo Museo Pío Collivadino), Cit. en "Cronología", *op. cit.* p. 175.

4. Laura Malosetti Costa, "Sin pan y sin trabajo", en *Ernesto de la Cárcova. Catálogo Exposición Museo Nacional de Bellas Artes, cit.* pp. 87-103.

5. "Artistas argentinos-de la Cárcova" en: Rubén Darío, *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, tomo IV, pp. 849-854. Publicado originalmente en *El Tiempo*, Buenos Aires, 25 de junio de 1896.



Grupo Nexus, ca. 1907: (de pie) Fernando Fader, Pío Collivadino, Justo Lynch; (sentados) Arturo Dresco, Alberto M. Rossi, Carlos Ripamonte.

socialistas argentinos, la cual más tarde sería el Partido Socialista. El diario que ese mismo grupo publicaba, *La Vanguardia*, no criticó a la pintura (que encontró, como todo el mundo, excelente) sino al artista, cuyo compromiso con los ideales socialistas ponía en duda a partir de los debates estético-políticos de entonces: no había que pintar cuadros de miseria para que se conmovieran los ricos burgueses, sino que había que hacer arte para el pueblo.

Tal vez por esa razón, de la Cárcova no pintó más cuadros obreros para el Salón, sino que dedicó el resto de su vida a la promoción y formación de artistas y actividades artísticas que contribuyeran a educar al pueblo y mejorar sus condiciones de vida: escuelas de oficios vinculados a las artes ("mayores" y "menores"), promoción de leyes y ordenanzas públicas para mejorar el espacio urbano, patronato de becarios en Europa, etc.

La producción artística de la Cárcova desde entonces no fue muy vasta: en la exposición póstuma organizada por la Asociación Amigos del Arte en 1928, poco después de su muerte, su viuda, Lola Pérez del Cerro, pudo reunir apenas treinta y cinco pinturas, diez medallas y algunos dibujos. Después de un comienzo brillante, su trayectoria como artista se vio entreverada en una intensísima actividad docente, institucional, política. En este sentido, él fue un miembro conspicuo de aquella generación de artistas e intelectuales que, en las últimas décadas del

siglo XIX y primeras del XX, se volcaron de lleno a la concreción de ideales filosófico-políticos en los que el arte ocupaba un lugar crucial.

Hubo más tarde, entre la Cárcova y Collivadino, un antagonismo respecto del carácter de la educación artística, un asunto que hoy reviste para nosotros renovado interés.

Ernesto de la Cárcova dirigió junto con Eduardo Sívori la Academia de Bellas Artes, cuya nacionalización habían logrado en 1905, hasta el ingreso de Collivadino y sus colegas del Nexus en 1908. Como han mostrado Mantovani y Murace, la reforma de Collivadino se propuso una orientación hacia las artes decorativas e industriales, pensando en la inclusión de un creciente número de jóvenes que, gracias a la coyuntura que la guerra propiciaba de sustitución de importaciones, podía aplicar su creatividad a la industria. "Enseñar en las fábricas el amor a lo bello" titularon ellas su artículo en el que analizan aquella nueva orientación de los estudios artísticos en la Academia bajo la dirección de Collivadino.⁶ "Los estudios se organizaban en tres tramos a través de cursos elementales, preparatorios y superiores;⁷ una vez finalizados los cursos elementales y preparatorios el estudiante debía elegir si continuaría en los cursos superiores de la sección de Bellas Artes o de Artes Decorativas."

En uno de los apuntes relativos a la Academia que se encuentran en el archivo Collivadino, ellas citan uno en que él reflexionaba:

Los profesores entre ellos Cárcova y Sívori no eran muy partidarios de que la enseñanza tuviese un carácter más práctico, ellos no sabían de la necesidad de los alumnos y de su porvenir práctico, ellos nacieron y crecieron con todas las comodidades, no tuvieron que ganarse la vida pudieron estudiar y dedicarse al gran Arte y claro está que ellos pensaran que yo quería rebajar el nivel de la enseñanza en la Academia encarándola desde el principio en la forma práctica y útil.⁸

6. Giulia Murace y Larisa Mantovani, "Enseñar en las fábricas el amor a lo bello". Artes industriales y academia a comienzos del siglo XX en Argentina." *VII Seminário do Museu D. Joao VI-V Colóquio de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX. Modelos na Arte. 200 anos da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*, 2016.

7. Memoria presentada al Congreso Nacional de 1910 por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo III. Anexos de Instrucción Pública 1908. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1909, p. 373. (Cit. en Murace y Mantovani).

8. Archivo del Museo Pío Collivadino, documento 867_h1. (Cit. en Murace y Mantovani).



Ernesto de la Cárcova en su estudio, 1921, AGN

Dirigida por Collivadino, desde 1910 la Academia se fue transformando en ese sentido: en ese año se crearon las orientaciones de Ornamentación Decorativa y Plástica Ornamental, y poco después talleres de aguafuerte, cursos de escenografía (1919) y de litografía (1920).

¿No había más lugar, entonces, en Buenos Aires para aquel idealismo socialista, para aquella aristocracia del espíritu en la que creía de la Cárcova?

Desde su renuncia a la dirección de la Academia en 1908, él vivió en París, como patrono de becarios en Europa. Después de la Primera Guerra, tras haber protegido a sus jóvenes estudiantes y haber sido condecorado Caballero de la Legión de Honor por la creación de un Hospital de Sangre, de la Cárcova regresó a Buenos Aires y volvió a proponer una Escuela de Arte libre, para pocos, (rigurosamente seleccionados), a fin de que pudieran crear en absoluta libertad y gozando de los beneficios de una educación gratuita y de alta calidad. Sin horarios, sin obligaciones ni calificaciones, así fue diseñada la Escuela Superior de Bellas Artes que creó y dirigió durante los cuatro últimos años de su vida y que poco después de su muerte, por iniciativa de sus ex alumnos, llevó su nombre.

En 1923 de la Cárcova había obtenido del Ministerio de Agricultura la cesión del local “Caballeriza” del Lazareto Cuarentenario de Animales en el Balneario Municipal para instalar en aquel lugar extraño e inhóspito la Escuela Superior de Bellas Artes.⁹

Los primeros estudiantes la llamaron “El Paraíso” y recordaban los largos viajes en carreta para llegar allí y su ocupación principal en los primeros tiempos: sacar bosta con palas de los galpones que serían sus aulas. Un artículo publicado en *El Diario* (15-03-1928) poco después de la muerte del maestro, titulado “El fin del paraíso”, la describía así:

Don Ernesto de la Cárcova, el maestro recientemente fallecido, había logrado antes de morir, realizar un ideal que lo trabajara toda la vida: una academia libre, especie de academia de la pintura, donde los alumnos, amigos del maestro, pudieran abrir su espíritu con independencia, ajenos a disciplinas severas y a toda esa mecánica burocrática de los institutos de enseñanza, donde se suele desaprovechar la flor del instante [...] La menor cantidad de dirección, pero sí el mayor control, la mayor cantidad de cultura, libre de imposiciones, [...]

Aquella institución se puede considerar la obra más acabada de Ernesto de la Cárcova.

En medio de una intensa polémica, en 2005 se cerró aquella Escuela Superior de Bellas Artes, tras la creación del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) en 1996. Hoy es el Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova, ubicado donde siempre, en la Costanera Sur de Buenos Aires.

Sin pan y sin trabajo, la gran pintura de Ernesto de la Cárcova, fue finalmente su obra más duradera. Sujeto de innumerables citas y reappropriaciones a lo largo del tiempo —de Antonio Berni a Carlos Alonso, entre otros— en el ambiente convulsionado de la fabulosa crisis de 2001 comenzaron a verse en las calles obras de colectivos de artistas solidarios con los hombres y mujeres que nuevamente quedaban sin pan y sin trabajo en la Argentina. Muchas de esas obras recuperaron, recordaron, reactualizaron la potencia simbólica de aquella vieja pintura.

9. Libro de Actas 1920-1931, Acta 53, MCEC, pp. 116-118. Cit. por Osvaldo Fraboschi, “Crónica de la fundación de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova”. En: *Ernesto de la Cárcova. Catálogo Exposición Museo Nacional de Bellas Artes*, cit. p. 189.



Exposición Ernesto de la Cárcova MNBA, 2016-2017

En el año 2016, y en medio de una nueva crisis laboral, con un grupo de colegas (Carolina Vanegas Carrasco, María Isabel Baldasarre, Georgina Gluzman, Verónica Tell, Rosario Espina, Dolores Canuto y Silvia Grinberg, entre otros) formulamos la propuesta que quiero comentar aquí: una propuesta compleja que fue decididamente apoyada por Andrés Duprat, director del Museo Nacional de Bellas Artes; Rubén Betbeder, director del Museo de Calcografías Ernesto de la Cárcova, y Carlos Ruta, entonces rector de la Universidad Nacional de San Martín, así como el decano del IIPC TAREA, Néstor Barrio, y del IDAES, Alexandre Roig.

El pretexto fue la conmemoración de los 150 años del nacimiento de Ernesto de la Cárcova, quien nunca más había tenido una retrospectiva desde la exposición póstuma organizada por su viuda en 1928 en la Asociación Amigos del Arte. El contexto fue la ola de despidos de empleados del Estado, y en particular de empleados de museos, bibliotecas e instituciones culturales con la que cerró el año 2015 y comenzó el 2016.

El evento tuvo una dimensión académica y a la vez una intención polémica: nos propusimos poner en escena la faz política del artista y su obra tanto como la de algunos desarrollos contemporáneos de la historia del arte argentino y su interacción con otras ciencias sociales.



Tres equipos de investigadores, educadores y artistas trabajaron en ellas, poniendo en evidencia la productividad del trabajo con los archivos históricos para proponer una intervención significativa de la historia del arte en el presente.¹⁰

10. El proyecto involucró a un gran número de historiadores del arte, artistas, montajistas, docentes, guías de museos, restauradores, fotógrafos, en fin... seguramente la lista no es completa, pero quisiera aquí mencionar, en primer lugar al equipo de investigación que trabajó en la curaduría e investigación: Carolina Vanegas Carrasco, Marisa Baldasarre, Verónica Tell, Giulia Murace, María Filip, Raúl Piccioni, Milena Gallipoli, Georgina Gluzman, Inés Carafi, Osvaldo Fraboschi. El equipo de restauradores que trabajó desde el IIPC-TAREA en los análisis radiográficos y el restauro de obras y mobiliario, junto al personal de los museos: Néstor Barrio, decano del IIPC TAREA, Damasia Gallegos, Dolores González Ponal, Ana Morales, Sergio Medrano, Jorge Troitiño. Los artistas que participaron de la exposición contemporánea: Carlos Alonso, Antonio Pujía, Jorge Pérez, Tomás Espina, el GAC, Gustavo López Armentía, Evangelina Aybar. Los docentes, investigadores y trabajadores sociales de la UNSAM que trabajan en el barrio de la Cárcova con los estudiantes de las escuelas secundarias y la Biblioteca Popular: entre ellos, Silvia Grinberg, Natalia Gavazzo, Rosario Espina, Dolores Canuto, Waldemar Cubilla, Florencia Miguel, Federico Matías. Los equipos de trabajo del MNBA, en especial el Departamento de Educación coordinado por Mabel Mayol; de Conservación, dirigido por Mercedes de las Carreras, y de Diseño de montaje, por Silvina Echave. La bibliotecaria de la Academia Nacional de Bellas Artes, Emilce Chabbert.



Portada de acceso al Museo de Calcos y Escultura Comparada de la UNA (ex Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova)

Las tres exposiciones realizadas en 2016 pusieron en escena no solo la obra del artista y sus reappropriaciones a lo largo del tiempo, su labor en la construcción de instituciones educativas y el destino de ellas, sino también las tensiones actuales en todos esos ámbitos y la potencia de la figura del artista y su cuadro para inspirar nuevas utopías.

1. En el MNBA dedicamos una sala a la reconstrucción de aquella exposición de 1928 con todas las obras que pudimos reunir de las exhibidas en aquel momento. La intención inicial fue reconstruir íntegramente (como un facsímil) aquella, pues habíamos logrado ubicar todas las obras. Sin embargo, lamentablemente, algunas obras clave —en particular sus desnudos— no pudieron exhibirse porque algunos grandes coleccionistas se negaron a prestar sus obras al MNBA. Las grandes colecciones de arte en la Argentina, que alguna vez tuvieron vocación pública y fueron la base para la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, últimamente se niegan incluso a prestarlas para exposiciones temporarias como ésta. Las artistas del Grupo de Arte Callejero (GAC) realizaron una sutil pero efectiva *performance* aludiendo a esta negativa el día de la inauguración del MNBA.

Una segunda sala del MNBA estuvo dedicada a *Sin pan y sin trabajo*. La pintura se exhibió junto a un boceto preparatorio conservado por la familia y los estudios técnicos que se hicieron sobre ella por primera vez. Las radiografías revelaron un arduo proceso creativo

con muchas idas y venidas en la construcción de los personajes y la escena sobre la tela misma, lo cual fue una revelación importante. Fueron realizados con el equipo de rayos X del MNBA y sus resultados publicados por Mercedes de las Carreras (directora del Departamento de Conservación del MNBA) y Néstor Barrio (decano del IIPC- TAREA UNSAM).¹¹ Allí se percibe cómo el artista restó detalles anecdóticos a la pintura (los rasgos y los gestos de los personajes), y modificó la perspectiva de la escena para lograr la intensidad dramática buscada. En esa sala se exhibieron también algunas de las muchas publicaciones, manifestaciones artísticas y reappropriaciones en diversos contextos a que dio lugar la pintura a lo largo del tiempo hasta hoy. Obras de Carlos Alonso, Juan Pablo Renzi, Antonio Pujía, el colectivo de artistas GAC (Grupo de Artistas Callejeros), Tomás Espina y Jorge Pérez, entre otros, fueron exhibidas, además de algunas pantallas con muchas otras obras (algunas producidas específicamente para la web) recopiladas por Carolina Vanegas Carrasco, que resultaba imposible exponer en su totalidad en la sala. Se exhibió, además, un registro de las obras producidas por niños y jóvenes del barrio La Cárcova que comentaremos más adelante.

2. Otra exposición vinculada a aquella recuperó la memoria del origen y primeros años de la Escuela Superior de Bellas Artes fundada por Ernesto de la Cárcova en 1923 en las caballerizas de la Costanera Sur. Allí no solo construyó nuestro artista los planos de reforma de los galpones y los planes de estudio de aquella *bottega* o academia libre, sino que también aportó sus muebles, lámparas, mayólicas, azulejos y otros objetos de su propiedad traídos a su regreso de Europa, algunos de los cuales fueron restaurados para la exposición por Sergio Medrano y Jorge Troitiño del IIPC-TAREA junto a funcionarios de la institución. La exposición estuvo curada por María Isabel Baldasarre con la colaboración de Georgina Gluzman. Ellas trabajaron con un equipo de jóvenes investigadores en los archivos del Ministerio de Relaciones Exteriores, en el archivo de la Escuela Superior de Bellas Artes y de la Academia Nacional de Bellas Artes para reconstruir y analizar la historia de la fundación y los primeros años de la historia de la institución y el rol de Ernesto de la Cárcova en todo ese proceso. Se exhibieron trabajos de los primeros alumnos y —gracias al restauro del mobiliario y los aparatos de iluminación —algo del aspecto original de aquella escuela cuyo cierre ocasionó un vasto movimiento

11. Mercedes de las Carreras y Néstor Barrio, "Sin pan y sin trabajo: análisis radiográfico", en: Ernesto de la Cárcova. Catálogo Exposición Museo Nacional de Bellas Artes, cit. pp. 105-111.



Ernesto de la Cárcova. *Sin pan y sin trabajo*, 1894, óleo sobre tela 125,5 x 216 cm. Colección MNBA, inv. 1777.

de resistencia que perdura hasta el día de hoy y que se vio reactivado en ocasión de esta exposición.

3. En los bordes que le fueron creciendo a Buenos Aires a lo largo del siglo XX, con sus vertederos de basura, sus barrios de inmigrantes del interior, sus loteos nuevos y sus fábricas abandonadas, se encuentra en el área vecina a la cuenca del río Reconquista, en el Municipio de San Martín, una de las barriadas o “villas miseria” más vulnerables del conurbano de Buenos Aires que se llama La Cárcova.

La llamada “Área Reconquista” del Municipio de Gral. San Martín, que se extiende entre la avenida Márquez y la Autopista del Buen Ayre, comprende 11 barrios en algunas partes interrumpidos por cañales de desagüe del río Reconquista. Del otro lado de la Autopista del Buen Ayre se emplaza el relleno sanitario más grande del país, el Complejo Ambiental Norte III del CEAMSE, que recibe aproximadamente 17 toneladas de residuos diarios, provenientes de 34 municipios del conurbano bonaerense y de la ciudad de Buenos Aires. Por esta razón, San Martín es el municipio con más concentración de recicladores de basura del país. Los vecinos y vecinas que dependen



Biblioteca Popular La Cárcova, San Martín, 2016.

de la recolección informal de basura están sometidos a condiciones sanitarias y de contaminación ambiental críticas y a numerosas fuentes de conflicto y violencia. Las mujeres se ven obligadas a realizar esta actividad acompañados por sus hijos menores de edad. Estos niños suelen tener un tránsito errático por el sistema educativo, profundizando su situación de pobreza y deteriorando sus expectativas futuras de inserción laboral.

En el barrio La Cárcova, donde habitan más de 12000 personas, la mayoría de las familias viven de la recuperación de mercadería y materiales en el basural. Toda su vida está signada por la basura, en muchos casos porque su vivienda fue construida sobre basurales a cielo abierto, y en muchos otros porque encuentran en la basura una forma de subsistencia. Los diversos contextos políticos fueron excluyendo cada vez más a estas miles de familias de escasos recursos.

La Universidad Nacional de San Martín tiene allí una presencia activa trabajando en la inclusión de sus niños y jóvenes en el sistema educativo: ha instalado en la zona una escuela técnica de la Universidad y colabora desde sus comienzos con una biblioteca popular y otros establecimientos primarios y secundarios aportando proyectos, talleres y docentes. Silvia Grinberg y su equipo desarrollan desde la Escuela de Humanidades, prácticamente desde los comienzos



Pintura mural, edificio de Ciencias Sociales, UNSAM

de la UNSAM, una tarea extraordinaria en la Escuela N° 47 en ese mismo territorio.

La Biblioteca Popular La Cárcova es una organización social y comunitaria que nació en 2012 de la formación política y académica de varios estudiantes de la UNSAM, dirigida por uno de sus egresados: Waldemar Cubilla. Se trata de un colectivo crítico que, a través de la expresión artística, ha podido hacer de la formación y el trabajo una bandera de lucha.

La Cárcova se llama así porque la calle que la atraviesa lleva el nombre de Ernesto de la Cárcova. Esa vía desemboca —ironías del destino— en una fábrica abandonada. No son muchos los vecinos del barrio (cuyo nombre se pronuncia diferente, sin el acento en la primera vocal), que recuerden o sepan la razón de ese nombre. Como parte del proyecto de esta exposición trabajamos desde la UNSAM con los directores, profesores de artes plásticas y otros profesionales que colaboran en las escuelas del barrio para vincular a los alumnos de esas instituciones con el nombre y la historia de su barrio, y trabajar —a partir de *Sin pan y sin trabajo*— en temas como la injusticia y la exclusión social. Comenzamos con la donación de libros y catálogos a sus bibliotecas, charlas en sus instituciones y visitas guiadas de grupos de niños y jóvenes del barrio al Museo Nacional de Bellas Artes

y al Museo de Calcografías Ernesto de la Cárcova. Para ello contamos con la colaboración de los colegas del área educativa de los museos y de la UNSAM, que aportó la logística y organizó los viajes (en muchos casos el primer viaje a la Capital de esos niños y jóvenes). A partir de esas actividades ellos trabajaron con sus maestros en una reflexión que resultó en una jornada de arte y una exposición en el edificio de Ciencias Sociales de la UNSAM en las que alumnos de esas instituciones educativas estamparon remeras, realizaron un evento musical y una obra de teatro, y exhibieron dibujos, collages y cortos cinematográficos y realizaron una obra mural que puede verse a la entrada del edificio de Ciencias Sociales. La presencia, en la exposición del MNBA, de algunas fotos y registros de esa experiencia pretendió, también, tender puentes de comunicación horizontales e inclusivos entre realidades hoy muy distantes y, sobre todo, poner en escena la vigencia de los ideales de un artista que, proveniente de los estratos más privilegiados, trabajó toda su vida de un modo sincero y comprometido por una sociedad mejor y más justa.

Hoy el proyecto continúa: la UNSAM obtuvo un subsidio otorgado por el Ministerio de Promoción Social de la Provincia de Buenos Aires para el Voluntariado Universitario gracias al cual la Biblioteca Popular de la Cárcova pudo adquirir mesas, bancos y materiales

artísticos para sus actividades educativas. También se ha puesto en marcha un Proyecto de Reconocimiento Institucional (PRI) de la UNSAM para continuar con los viajes de niños y jóvenes de instituciones educativas del área Reconquista a museos de la Capital. Además la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT) aprobó un proyecto de investigación dirigido por Silvia Dolinko para continuar el trabajo de investigación y colaborar en la conservación y catalogación del archivo y la biblioteca de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, vinculando su historia con la temática más amplia de la educación artística, instituciones y academias en la Argentina de la primera mitad del siglo XX.¹²

Recapitulando entonces: más allá o más acá de cuestiones estilísticas o cronológicas, la memoria de Ernesto de la Cárcova y su gran cuadro *Sin pan y sin trabajo* vienen siendo en nuestra Universidad un instrumento transformador para la conservación del patrimonio, la inclusión social, la creatividad y la resignificación del pasado con miras al futuro de los jóvenes que han participado y siguen participando en estos proyectos colectivos. Sin grandes pretensiones totalizadoras, se trata, sin duda, de una recuperación de aquella utopía transformadora que pensó el arte como instrumento privilegiado para un futuro mejor, más justo y más feliz.

12. PICT-2017-1703 "Educación artística, academia e instituciones culturales. El caso de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova y sus relaciones con las instituciones de formación artística argentinas (1923-1970)".

Laura MALOSETTI COSTA. Nació en Montevideo, Uruguay. Reside en la Buenos Aires donde desarrolló su carrera académica. Es doctora en Historia del Arte (UBA), Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Investigadora Principal CONICET, decana del Instituto de Artes Mauricio Kagel de la Universidad Nacional de San Martín, profesora e investigadora del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA) en la misma Universidad. Es autora de varios libros y artículos sobre arte argentino y latinoamericano, entre ellos: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (FCE), *Cuadros de viaje* (FCE) y *Collivadino* (El Ateneo). Fue curadora de estas exposiciones: "Primeros modernos en Buenos Aires" (MNBA), "Pampa, ciudad y suburbio" (Fundación OSDE), "Collivadino, Buenos Aires en construcción" (MNBA), "Yo, nosotros, el arte" (Fundación OSDE), "La protesta. Arte y política en la Argentina" (Hospicio Cabañas, México), "La seducción fatal"·(MNBA) y "Ernesto de la Cárcova" (MNBA), entre otras. Es investigadora visitante en las universidades de Leeds y de East Anglia (Reino Unido), el Institut Nationale d'Histoire de l'Art (París), el Kunsthistorisches Institut (Florencia), la Universidad Autónoma de México, y la Universidad de la República Oriental del Uruguay, entre otras.

Dibujos de luz

Sobre algunas utopías lumínicas contemporáneas

JOSÉ ALBERTO MARCHI

Todos los domingos a la noche (me parece que el sábado a la noche también) encendían lo que me parecían miles de lámparas alrededor de la fachada de la catedral, gótica, dura, pura.

Lo que sucedía entonces es que, a la distancia, todo lo que era piedra rugosa se transformaba en simple dibujo de luz. Esta desmaterializaba lo compacto. Y por más que la vista inteligente quisiera seguir viendo el impacto de una pared, sentía que la traspasaba. Alcanzando no el otro lado de la transparencia sino la transparencia misma.

Clarice Lispector

Como a Clarice Lispector ante la catedral de Berna,¹ la luz ha fascinado a los artistas de todos los tiempos. Hasta parece lícito considerar a la historia del arte occidental como una sucesión de cambios perceptivos del espacio y de la luz.

De hecho, Ian McKeever, al recorrer caminando las galerías del Louvre dedicadas a la pintura italiana desde el *Duecento* y el *Trecento* hasta el siglo XVIII, descubre sorprendido que ese trayecto (físico e histórico) puede ser percibido como una “historia de la pérdida de la luz”. Desde la omnipresente intensidad de la luz divina en la pintura bizantina temprana —que precedió la emergencia de la pintura italiana— al claroscuro de Caravaggio, la luz se desvanece y escurre para volverse finalmente el mero parpadeo de una vela. Un mundo que una vez estuvo lleno de luz se transformaba en un mundo de sombras.²

1. En el epígrafe, “La catedral de Berna, domingo a la noche”, tomado de Clarice Lispector, *En estado de viaje. Selección y prólogo de Gonzalo Aguilar*, FCE - Tierra Firme, 2017, p. 227; antes publicado en *Para no olvidar*, trad. de Edgar Stanko, El Cuenco de Plata, 2011, p. 25.

2. Ian McKeever, *In Praise of Painting. Three Essays*, “Extract 1: Light and Heat, Black and White”, Centre for Contemporary Visual Arts, University of Brighton, 2005.

Sin desconocer el contexto, pero en contraste con la percepción de McKeever, aquí citaré —arbitraria y caprichosamente— ciertos tratamientos y experiencias de luz llevados a cabo por artistas “contemporáneos”³ que nos invitarán a pensarlos no como pérdida sino como recuperación, como regreso utópico de la luz, en algún caso incluso durante los tempranos siglos que transita McKeever.

I.

Se impone, entonces, empezar por el ícono que vive en un mundo de luz, una luz absoluta que paradójicamente no conoce o reconoce ninguna fuente externa a los objetos ni propiedad de una fuente primordial, como el Sol. La luz del ícono construye las cosas, como si nosotros y el mundo que habitamos estuviésemos hechos de luz.⁴ De ahí que *La Transfiguración* sea el ícono de los íconos, ya que la luz tabórica es la que brota y fulge en toda lumbre icónica.

En los últimos años de su vida, Masaccio (1401-1428) pintó el fresco *San Pedro cura con su sombra* como parte de un ciclo dedicado a la vida del apóstol en la Cappella Brancacci de la Iglesia Santa María del Carmine en Florencia.

Para la traducción visual del relato, basado en los *Hechos de los Apóstoles*, se sirve de las nuevas conquistas de la perspectiva y aborda la representación del cuerpo como efecto de una ley óptica, ya que, como dicta Leon Battista Alberti, “Las co-

3. El término quiere expresar el sentido que le otorgó Giorgio Agamben (*infra*, § IV).

4. Ian McKeever, *ibidem*.



Teófanes el Griego, *Transfiguración*, 1408, ícono (detalle).

sas que no podemos ver... no pertenecen para nada al pintor. Pues, el pintor se dedica solamente a fingir eso que se ve".⁵

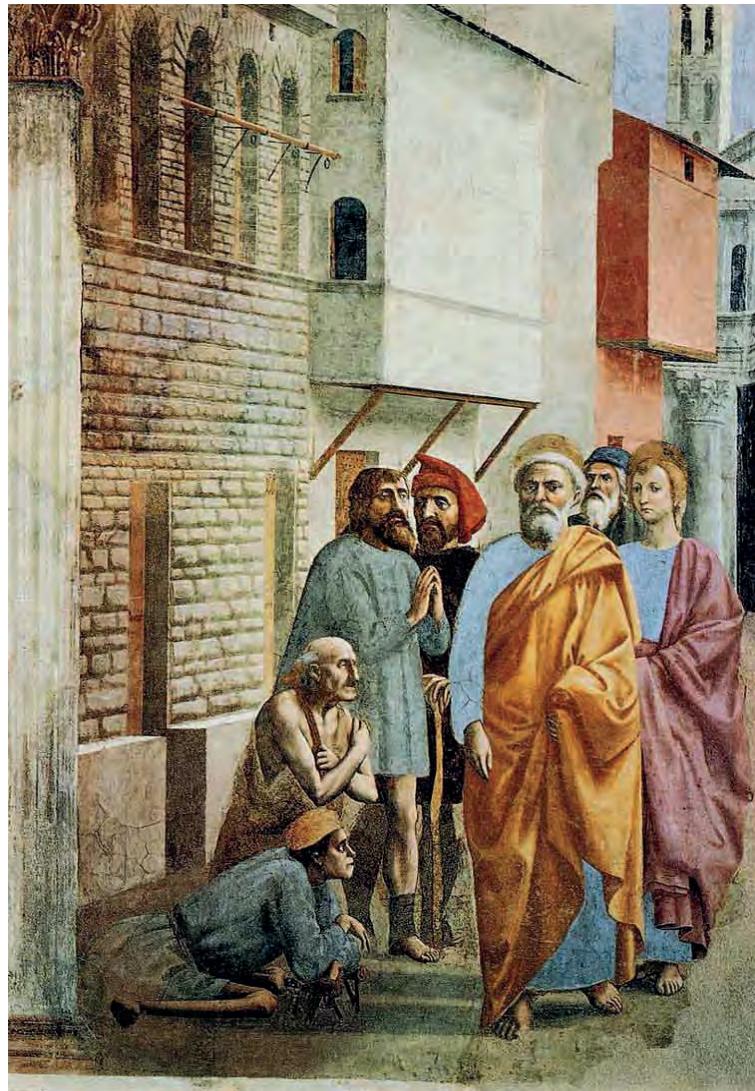
De esta manera, el cuerpo de San Pedro modelado en el plano pictórico se convierte en un obstáculo real que obstruye la luz natural proveniente de la única ventana abierta al ábside en la *cappella*, proyectando su sombra curativa en el interior del espacio imaginario. La luz real se ficcionaliza y el espacio de la ficción se transforma en prolongación del espacio real.⁶

Con esta compleja operación parece consolidarse la “historia de la pérdida de la luz” a la que McKeever se refería, ya que la luminosidad interior de los íconos bizantinos se apaga para dar paso a la “imitación” de una luz física exterior a los cuerpos que, ahora, adquieren volumen con su efecto y dan sombra.

No obstante, pocos años después, en el Convento de San Marcos, también en Florencia, un dominico apodado Fra Angélico (1395-1455) se resistía, tal vez sin ser consciente de ello, a dejarse cegar por las luces del Renacimiento, pintando a con-

5. Leon Battista Alberti, *De pictura*, t. 2, C. Grayson (ed.), Laterza, 1975, p. 10 (ed. cast. *Sobre la pintura*, trad. y ed. lit. J. Dols Rusiñol, Ed. Fernando Torres, 1976).

6. Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, § “La sombra que cura”, Siruela, 1999, p. 58 y ss.



Masaccio, *San Pedro cura con su sombra*, (1425-1428), fresco.

Santa María del Carmine, Florencia.

traluz en la pared donde se encuentra la pequeña ventana de la celda de clausura aquello que no se puede ver, contradiciendo la sentencia de Alberti.

Más allá de que la luz de la ventana, con su invasión de partículas luminosas, dificulta la lectura visual del pequeño fresco de *La Anunciación* pintado a su lado, entre el ángel y la Virgen



Fra Angelico, *Anunciación*, 1440-41, fresco. Convento de San Marcos, Florencia.

no hay nada... Sin embargo, algo aparece sin ser representado, sin hacer aparecer el contenido de lo que anuncia: una pared tan blanca como la pared real, un soplo de partículas calcáreas de un blanco luminoso que se abre como revelación. No ofrece nada que captar sino más bien ofrece ser captado.⁷

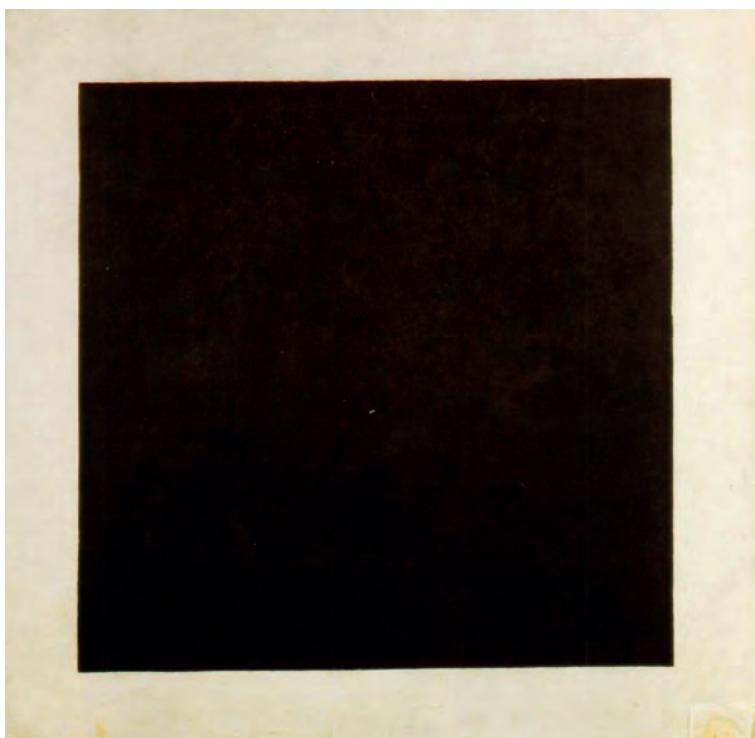
En la obra de Fra Angelico sobrevivirá esta metafísica de la luz, propia de los íconos bizantinos, plasmada en sus tablas y frescos ya en pleno Renacimiento.

7. George Didi-Huberman, "La historia del arte en los límites de su simple práctica", en *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Cendeac, 2010, ps.21 y ss.

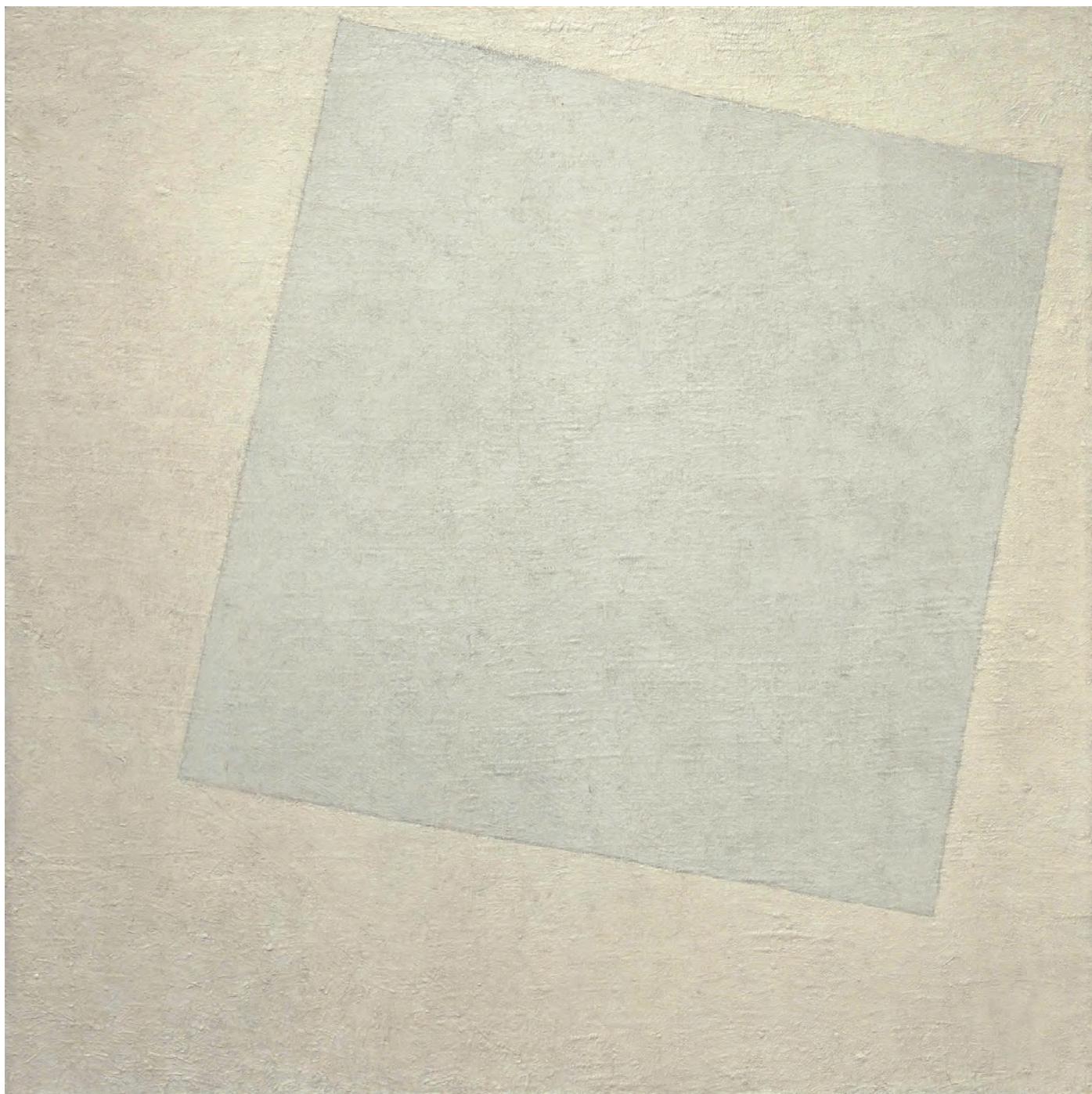
II.

En 1913, cuatro años antes de la revolución bolchevique de octubre, Kazimir Malevich (1879-1935), junto a sus amigos, los escritores Aleksei Kruchenych y Velimir Khlebnikov y el compositor Mikhail Matyushin, estrenaba en San Petersburgo la ópera futurista titulada *Victoria sobre el sol*, drama apocalíptico que escenificaba el conflicto entre la luz y las tinieblas, proclamando la inexorable victoria de la noche. Fue aquí donde apareció por primera vez el "cuadrado negro", como telón de la representación del primer acto.

Dos años más tarde, en 1915, en el marco de la "Última exposición futurista: 0.10", el "cuadrado negro" reaparecía, esta vez colgado en el ángulo superior de la sala, ya no como telón escenográfico sino como "cuadro", custodiando con su alógica presencia el resto de las obras suprematistas exhibidas y, al mismo tiempo, evocando el lugar sagrado reservado al ícono



Kazimir Malevich, *Cuadrado negro*, 1915, óleo sobre tela.



Kazimir Malevich, *Composición suprematista: blanco sobre blanco*, 1918, óleo sobre tela.



“Última Exposición Futurista: 0.10”, Petrogrado, 1915.

en los hogares rusos, lo que causó un verdadero escándalo entre los más de 6.000 espectadores que visitaron la exposición. Una sola foto se conserva de esa instalación, *tabula rasa* y nuevo comienzo en la historia de la pintura occidental.

Más allá de las desilusiones revolucionarias, podríamos sospechar que en Malevich, la utopía —esa luz que esperamos manteniendo la mirada fija en la oscuridad de la época, sabiendo incluso que no llegará nunca—, quizá paradójicamente, se haya consumado como lo hace un milagro —dejando ver lo que no debería poderse ver y lo que no puede verse sin estupor...—, pues el pintor consigue hacer entreabrir los ojos que lo visible, demasiado pre-visto, había cerrado.⁸ en 1918 Malevich concibe su composición suprematista *Blanco sobre blanco*: como si la luz tan esperada llegara finalmente a la tela, transfigurando la materia a la manera de un antiguo y novedoso ícono.

III.

Si bien tendemos en cierto sentido a considerar a Fra Angélico y a Malevich artistas de la luz, en rigor, el arte lumínico es un género relativamente joven, desarrollado a partir de los

8. Jean-Luc Marion, *El cruce de lo visible*, Ellago Ediciones, 2006, ps. 19 y 59.

años sesenta del siglo XX, que se define por utilizar la luz como material y objeto de su trabajo.

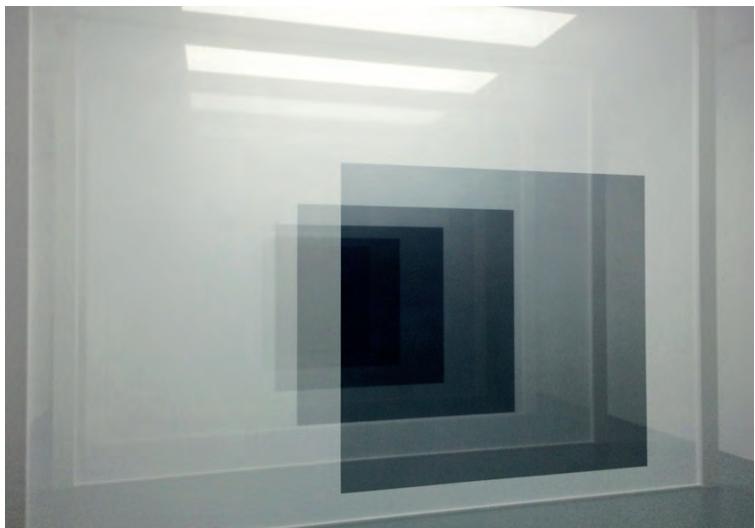
James Turrell (1943), uno de ellos —quizás el más conocido—, suele citar el mito de la caverna de Platón como punto de partida de su obra. Mientras la alegoría platónica describe la ilusión de realidad manifestada en las sombras como proyecciones de formas más perfectas, Turrell se concentra en la realidad de la luz proyectada en sí misma y no en su capacidad de crear sombras.

Para poder experimentar esta cualidad matérica de la luz le fue necesario crear otra “caverna”. Primero, en su propia habitación de adolescente cuando perforaba minuciosamente las cortinas de la ventana para reproducir las estrellas visibles con la esperanza de algún nuevo arribo luminoso. Después, transformando las habitaciones del Mendota Hotel (Santa Mónica, entre 1966 y 1974) en cámaras oscuras para poder registrar, a través de precisas perforaciones, la evidencia de una luz que, en el transcurso de los días y las noches, creaba el espacio interior con lentos movimientos coreográficos.

En su obra seminal, *Afrum*, inspirada por otra luz, la del proyector durante una clase de historia del arte, nuevamente un ícono vuelve a aparecer en el ángulo de una habitación. Esta entidad lumínica parece haber surgido de las profundidades del



James Turrell, *Afrum (White)*, 1966, projection piece.



Robert Irwin, *Black 3*, 2008-2015, instalación.



James Turrell, *Dhatu*, 2009, *ganzfeld*.



Ann Veronica Janssens, *Blue, Red and Yellow*, 2001, instalación.

“cuadrado negro” de Malevich o haber llegado del espacio exterior para posarse en él, resplandeciendo en el ambiente oscuro.

Más aún, el artista Robert Irwin (1928), compañero de Turrell en los primeros experimentos perceptuales, parece haber traducido plásticamente en su instalación *Black 3* esta transformación del ícono pictórico en lumínico mediante una serie de velos que el visitante puede transitarse.

Sus *New Landscapes*, planos de color compacto que al acercarse se revelan como aperturas a espacios luminosos ilimitados, hacen que todos los modelos y conceptos con los que configuramos la realidad, y que, de hecho, creemos que son la realidad, se desmoronen. El “cuadro” como “ventana abierta” a partir de la cual la historia representada podrá ser contemplada —según el *Tratado de la pintura* de Leon Battista Alberti— realmente se abre, permitiéndonos atravesarla para experimentar un territorio sin horizonte donde la arquitectura se disuelve, nadie proyecta sombras, respiramos, tocamos y somos la luz misma.⁹

“La visibilidad de lo que no es visto, lugares que subvierten las convenciones perceptivas de lo visible, donde el horizonte se sitúa por delante del ilimitado espacio que debería contener, donde el deseo anuncia la presencia y el color es sustancia y no atributo”;¹⁰ en fin, una luz que se expone y revela a sí misma y

9. Muchos artistas siguen explorando los límites de la percepción. Ann Veronica Janssens (1956) suma al espacio lumínico de sus *containers* una bruma espesa que produce la invisibilidad casi total de los visitantes, provocando la experiencia de disolución de la materia en partículas lumínicas coloreadas, que la misma artista describe como una inmersión en *zoom* en la pintura.

10. Juan Miguel Hernández León, “Introducción” a George Didi-Huberman, *El hombre que andaba en el color*, ABADA Editores, 2014, pp. 5 y 6.

en esa exposición revela, crea y funda otro lugar parece no distar demasiado, más bien parece renovar la experiencia lumínica de la iconografía bizantina.

IV.

Para Giorgio Agamben, es contemporáneo solo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de sombra, su íntima oscuridad.

En el universo en expansión, las galaxias más remotas se alejan de nosotros a una velocidad tan alta que su luz no llega a alcanzarnos. Lo que percibimos como la oscuridad del cielo es esa luz que viaja velocísimamente hacia nosotros y que —no obstante— no puede alcanzarnos, porque las galaxias de las que proviene se alejan a una velocidad superior a la de la luz.

Percibir en la oscuridad del presente esta luz que trata de alcanzarnos y no puede: eso significa ser contemporáneo”.¹¹

En todas las épocas, los artistas verdaderos —justamente

aquellos contemporáneos que no se han dejado cegar por las luces de su tiempo— han soñado y explorado mundos nuevos, abriendo espacios más allá del horizonte establecido —ese límite que desde el Renacimiento es línea y ordena la mirada en perspectiva hacia un punto de fuga que engaña lejanía— señalando transparencias que atraviesan el espejo, la piedra, que llamamos realidad.

Una pared pintada de pared en una celda de clausura, un cuadrado negro que no devuelve lo previsto, un plano de color masivo que esquiva la constatación del tacto, una bruma coloreada que disuelve la materia en partículas lumínicas... Lugares abiertos donde aceptamos perdernos o perder lo que creíamos saber para, quizás, encontrarnos... lugares utópicos donde esa luz que nunca llega nos transforma e ilumina en el instante vivo de la experiencia estética.

*As a child, I wished to touch the light of dreams
and bring it before the eyes of day
To build new worlds of light
As powerful as the lucid dream.¹²*

11. Giorgio Agamben, *Desnudez*, “¿Qué es lo contemporáneo?”, Adriana Hidalgo, 2011, ps. 22 y 23.

12. *Speaking for the light. James Turrell: A Retrospective*, LACMA. DelMonico Books, Prestel, 2013, p. 49.

José Alberto MARCHI. (Buenos Aires, 1956). Artista plástico. Egresado de la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano y de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. En la ciudad de Buenos Aires, ha realizado exposiciones individuales en las galerías Arthea, Wildenstein, Zurbarán, el Centro Cultural Recoleta y la Fundación Mundo Nuevo. En el exterior, en Podewill, Berlín, Alemania (2004); Religio Musica Nova, Zúrich, Suiza (2007) —ambas acompañadas de una instalación sonora de Circular, dúo donde desarrolla su actividad musical junto a Daniel Varela—; Patrick Marchal Gallery, Bruselas, Bélgica (2007); Cypres Galerie, Leuven, Bélgica (2009 y 2011), y Latin American Masters, Los Ángeles, EE.UU. (2007, 2011, 2013 y 2017). En 1994 obtiene la beca "Mid America Arts Alliance" como artista residente en Kean College, New Jersey, EE.UU.; en 2014 es invitado en igual condición en el Museo de Francisco Toledo en Oaxaca, México, y en el proyecto Cill Rialaig, Irlanda. Obtiene el Gran Premio de Honor de Dibujo en el Salón Nacional de Artes Visuales 2013 y en 2016 se le otorga el Premio de Pintura "María Calderón de la Barca" y el Primer Premio de Dibujo en el Salón de Artes Plásticas Manuel Belgrano. Miembro de número de la ANBA desde 2017; actualmente, presidente de la Fundación Alberto J. Trabucco.

El tiempo suspendido: un acercamiento a Sorabji

LUIS MUCILLO

A la memoria de Julio Palacio

En las páginas finales de su *Traité de l'Orchestration*, Hector Berlioz se libra a una extraordinaria fantasía utópica describiendo lo que para él significaría una suerte de orquesta ideal, conjunto que Berlioz llama —no sin un dejo de benigna modestia— de “Orquesta de Festival”. Ecos de placidez burguesa y de positivismo decimonónico resuenan en esta denominación, pero lo que bajo esa apariencia se encubre es bastante más perturbador. Berlioz sueña o imagina una gigantesca masa sinfónico-coral, de unos ochocientos ejecutantes, con enormes cantidades de instrumentistas (ciento veinte violines, treinta arpas, innumerables trombones, treinta pianos, un arsenal de las más variadas percusiones de Oriente y Occidente...), el todo pudiendo subdividirse en diversas islas de sub-orquestas de dimensión camarística, cada una comandada por la batuta de un director asistente, los numerosos sub-directores situados a su vez bajo la égida de un director principal que desde lo alto de su elevado podio domina y gobierna la vastedad de semejante archipiélago sonoro, del que emergen las combinaciones de sonidos más extraordinarias e impensadas, colores tímbricos inauditos y ondulantes que se desplazan en el espacio sonoro a través de la ingente masa de instrumentos. Describiendo esta volcánica efusión de la afiebrada fantasía de Berlioz, comenta Pierre Boulez que el catálogo de los efectos que podrían arrancarse de tan poderosa orquesta, y que Berlioz enumera con deleitación, recuerda la larga lista de perversiones que constituye el final provvisorio de las *Cent Vingt Journées de Sodome* del Marqués de Sade, perversiones que el Divino Marqués no llegó a describir en detalle debido a la imposibilidad de terminar su obra maestra. Detrás de estos catálogos, según Boulez, se vislumbra una profunda insatisfacción, una frustración compensada en un caso por la fastuosa orgía de sonidos imaginarios, en el otro por la ensoñación en torno al interminable recuento de placeres ilusorios, —único punto en común entre Berlioz y de Sade, según Boulez.

No sin un cierto parecido con Berlioz, pero dentro de una vena mística, el compositor estadounidense Charles Edward Ives intuyó alrededor de 1915 los lineamientos de una obra visionaria: la “*Universe Symphony*”, que de haber sido completada (y escrita de manera apropiadamente ejecutable en condiciones más o menos normales), habría constituido su Quinta Sinfonía. Según el extraordinario proyecto, entre seis y diez orquestas debían situarse en las cimas de otras tantas montañas y quizás también en la profundidad de algún valle circundante, cada orquesta moviéndose dentro de su propia órbita temporal independiente, tocando sus propios materiales armónicos, y solo coincidiendo una con otra cuando sus ciclos temporales conducían a un “eclipse”, de acuerdo a la terminología que Ives emplea en sus fascinantes apuntes acerca de esta composición no concluida y probablemente irrealizable en su concepción original. Las fragmentarias anotaciones de Ives dan cuenta de un grandioso simbolismo subyacente: “...la orquesta superior representando los cielos... la orquesta inferior simbolizando la tierra... el Nacimiento de las Aguas... la contemplación en sonidos y no en música como tal... a través de los sonidos trazar la evolución de toda vida hacia la eternidad espiritual...”

Hacia la misma época, mientras Ives esbozaba lo que llegaría a la posteridad como las ruinas de una idea magníficente aunque imposible de trasladarse a la realidad (al menos, en este mundo sublunar), un joven compositor en ciernes, de origen oriental pero nacido en Inglaterra a fines del siglo XIX, comenzaba a entrever lo que ocuparía gran parte de su larga, laboriosa y extraña vida: la composición de obras fundamentalmente destinadas a un único instrumento, el piano, pero un piano concebido de manera tan monumental y capaz de hacer sonar tantos y tan variados planos simultáneamente que la interpretación de tales obras parecería no corresponder a intérpretes humanos sino más bien a seres inmortales, a divinidades como las veneradas en la India, que disponen de cuatro o más brazos. Hablé de un joven compositor en ciernes: con mayor acierto pude haberme



Kaikhosru Shapurji Sorabji, circa 1918

referido a un joven estudiante de música que deseaba ser compositor; esto, claro está, en la medida en que realmente era un estudiante de música (pero, ¿en verdad lo era?), o en la medida en que tomaba lecciones privadas bajo la tutela de un profesor de música (¿pero de veras existía ese profesor?), o bien en la medida en que el joven en cuestión era tal vez esencialmente autodidacta, pero aun así se consagraba al estudio de la música (y también, quién sabe, de la magia). Todas estas dudas y otras muchas de índole similar persisten como un interrogante mal resuelto alrededor del curioso personaje del que quiero ocuparme, a pesar de haber sido en buena parte aclaradas en la monumental monografía que Marc-André Roberge ha consagrado recientemente al compositor (porque nuestro estudiante llegó a ser un compositor,

y hasta quizás al menos en algunas de sus obras, —o en parte de las mismas—, un extraordinario compositor y un auténtico visionario) Kaikhosru Shapurji Sorabji, para llamarlo por su verdadero nombre, o por el nombre con el que gustaba de hacerse llamar.

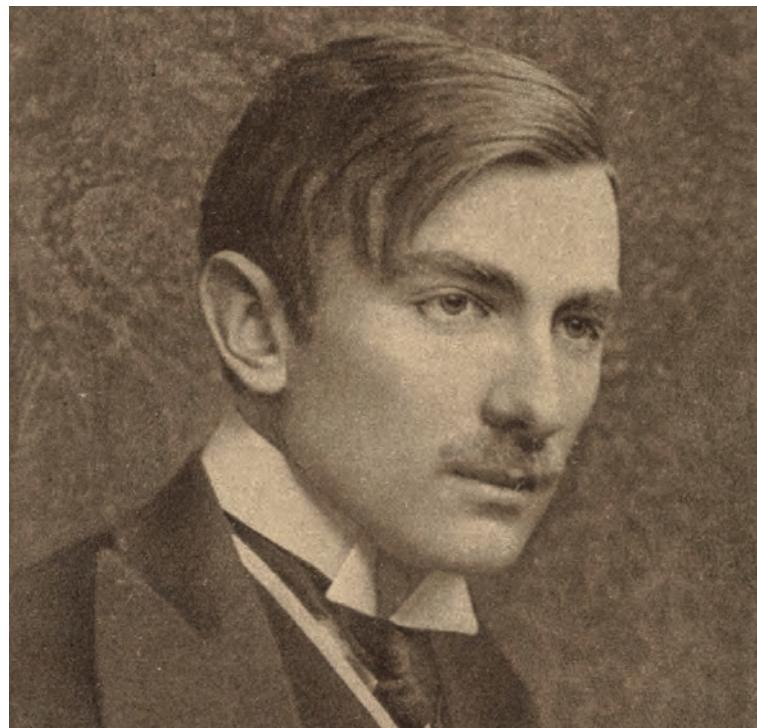
La música de Sorabji es poco conocida y aun menos tocada, si bien en las últimas décadas han surgido varios pianistas que se atreven a enfrentar las trascendentales dificultades que su obra plantea, dificultades en parte técnicas, debido a las aterrizzantes exigencias digitales a las que son sometidos los abnegados intérpretes, pero en parte también de entendimiento, ya que recorrer una obra de Sorabji significa internarse en un laberinto con muy pocas señales de orientación, una selva lujuriosa de sonidos —selva *selvaggia* como la del poema de Dante— en la que extraviarse es casi inevitable. Varias razones determinan esta poco confortable situación. En primer lugar hay los ya mencionados escollos planteados por la técnica pianística solicitada, al alcance apenas de un puñado de grandes virtuosos; luego está la cuestión de la densidad, la sofocante superposición de múltiples planos que se anudan y entrelazan en un crecimiento vegetal; los ritmos extraordinariamente complejos, con acumulaciones de valores irrationales (25:26, por ej.); a esto hay que sumarle la duración excesiva de la mayor parte de las obras, que va desde las cuatro horas (en el caso del *Opus Clavicembalisticum*) a las ocho o nueve de los *Cien estadios trascendentales*. Las obras de Sorabji requieren como intérprete ideal alguien similar al lector que anhelaba Joyce para su *Finnegans Wake*, una especie de pianista virtuosísimo que sufriese de insomnio permanente, lo que le permitiría consagrarse a vida a practicar incontables pasajes en el límite de lo humanamente posible y a desentrañar los enigmas analíticos que proliferan en cada página (y estas son legión) escrita por Sorabji. A decir verdad, cada página de las más complejas que este hombre compuso parece custodiada por la espada flamígera del Querubín, —parafraseando a Gershom Scholem acerca del capítulo liminar del *Ursprung des deutschen Trauerspiels* de Benjamin. Pero si la espada del Querubín vigila celosamente la entrada del jardín prohibido, ello puede también significar que una suerte de paraíso terrenal nos aguarda, si logramos perseverar y adentrarnos en esta tan extraña música.

No menos extraño que la música de Sorabji resulta su creador. A decir verdad, si las obras son poco conocidas, su autor continúa siendo un ignorado, un enigma, uno de los marginales extremos —especie de estigmatizado— entre los compositores más originales del siglo XX. Lo cual se debe en parte a su propia culpa. Sorabji era de por



John Ogdon

sí un personaje pasablemente excéntrico, que contribuyó a alimentar leyendas en torno a su obra y a su persona. Caprichoso, misántropo, narcisista, vitriólico crítico musical, —antipático, si hemos de confiar en la veracidad de ciertas historias—, ¿qué pensar de un compositor que escribe miles de páginas de una música de insuperable dificultad, para luego prohibir por completo la ejecución de tales obras, veto pronunciado alrededor de 1940 y que solo sería levantado oficialmente por el compositor en la década de 1970, cuando por fin permitió que algunos pianistas como John Ogdon volviesen a tocarlas? Como ya he dicho, alrededor de Sorabji se ha entrelazado un buen número de dudas que atañen no solo a su formación musical como absoluto autodidacta, su condición de pianista compositor y el misterio que rodeaba a sus obras, sino también a sus orígenes, su verdadero nombre y procedencia, así como a la vida retirada y casi eremítica que llevó. Sorabji forjó algunas de las leyendas que le conciernen: por ejemplo, insistió en que su madre era una cantante lírica de sangre española y siciliana. Es cierto que era cantante, pero prosaicamente inglesa —su nombre era Madeline Mathilda Worthy— y desprovista de orígenes mediterráneos y exóticos. En cuanto a su padre, él sí pro-



Karol Szymanowski

venía de Oriente: se llamaba Shapurji Sorabji y era un ingeniero civil nacido en Bombay, al servicio de una firma británica. No era hindú, sino que pertenecía a la vieja comunidad parsi de Bombay, uno de los últimos vestigios de lo que fue la gran religión zoroastriana de la antigua Persia, el mazdeísmo, notable por su culto de la luz y del fuego sagrado, así como por su tendencia dualista (el enfrentamiento entre dos potencias divinas, Ahura-Mazda, Dios del Bien y de los Ángeles de Luz, y el malvado Ahriman, Señor de las tinieblas y de la destrucción, conforma parte de su compleja teología), religión milenaria que influiría en el maniqueísmo iraní y en la gnosis cristiana e islámica (en ciertas ramas del islam chiíta, como el ismaelismo). Estas cuestiones no son irrelevantes en relación con la música de Sorabji, que suele exhibir una marcada impronta orientalista, tanto en los materiales musicales de los que se sirve como en la evocación poética y mística subyacente. Al mismo tiempo indican —en lo que a la fantasía sobre su madre respecta— una especie de repudio de su nacimiento en Inglaterra, un deseo de pertenencia absoluta al Oriente y al Sur, a un mundo a la vez remoto, luminoso y sensual, lejos de todo puritanismo anglosajón. España y Sicilia pueden no estar



Yamshid y Jorshid, del libro *Maznavi Yamshid wa Jorshid* de Salman Sawoyi, 1547 d.C.

en su sangre pero continuarán jugando un papel importante en su imaginario, —de manera comparable a lo que sucede con uno de sus compositores favoritos, el polaco Karol Szymanowski, para quien el arte, la poesía, las religiones y la historia de Persia, el imperio bizantino y el antiguo reino normando de Sicilia constituyeron influencias determinantes en algunas de sus principales obras.

Cuando Sorabji nació, en 1892, en el pueblo de Chingford, Essex, fue registrado por sus padres simplemente como Leon Dudley Sorabji. Volveré más adelante sobre la adopción de su nombre definitivo, que tiene que ver con un ideal de retorno a la religión de sus orígenes. Respecto a sus progenitores, la madre cantante de ópera debe de haber sido la figura crucial en su infancia y adolescencia, ya que el padre permaneció siempre alejado, viajaba a menudo a la India por razones comerciales y de hecho la pareja se separó tempranamente. De la madre heredó probablemente el interés por la música. Si bien sus estudios de piano fueron aparentemente autodidactos (?:), alrededor de 1913 tuvo —ya radicado en Londres— un profesor de armonía, contrapunto y composición, Charles Arthur Trew, compositor del cual poco se sabe, pero de quien Sorabji contó algunas cosas interesantes muchos años más tarde. Si hemos de darle crédito, Trew le había hecho conocer obras contemporáneas, como los *Tres poemas de Mallarmé*, de Ravel; el *Prometeo (Poema del Fuego)* de Skriabin y, sobre todo, las *Cinco piezas para orquesta op. 16* de Schoenberg, que recientemente se habían tocado en Londres. Maravillado con esta obra, Sorabji recuerda haberla leído con su profesor a cuatro manos, probablemente en dúo de pianos. No era poco para un adolescente que principiaba sus estudios de música en esa época. El deslumbramiento inicial con Schoenberg oscilaría entre la atracción y el repudio a lo largo de su vida, pero la influencia combinada de Ravel y Skriabin lo marcaría para siempre. Debussy, Reger y sobre todo Delius —con su armonía intoxicante y su fuerte sensualidad— también se cuentan entre sus pasiones tempranas, así como Rachmaninoff, a quien le oyera tocar su *Segundo Concierto* en Londres, y que más tarde sería uno de sus ideales como compositor-pianista. Si estas experiencias guiadas por su profesor son verdaderas, Charles Trew debía ser una suerte de avatar más benévolos del misterioso Kretzschmar, maestro del compositor Adrian Leverkühn en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann.

De los años de la Gran Guerra data su amistad con el musicólogo Philip Heseltine, más conocido como compositor bajo el nombre de Peter Warlock. Un hombre erudito y refinado, autor de delicadas canciones sobre poemas del período isabelino, amigo personal de Frederick Delius y autor de una de las primeras obras francamente no tonales de la música inglesa, *The Curlew*, basada en textos de Yeats, Heseltine parece haber adoptado su seudónimo de Peter Warlock (Pedro el Hechicero) como nombre de iniciación en la legendaria Orden de la Aurora Dorada (*the Golden Dawn*), orden mística y mágica fundada por el esotérico escocés Mac Gregor Mathers a finales del siglo XIX, y a la cual pertenecieron figuras como el propio Yeats y su amada Maud



Kaikhosru Shapurji Sorabji

Gonne, así como otros artistas y escritores, incluyendo a Arthur Machen y al joven Charles Williams, que después formaría parte del grupo neo-cristiano de Oxford, junto a C.S. Lewis y Tolkien. Música y magia se mezclarían en la correspondencia y la conversación de estos dos jóvenes “edwardianos”, y la amistad con Heseltine, con quien compartió tantas afinidades, debe de haber sido muy importante para el siempre solitario Sorabji, ligado principalmente a su madre y probablemente un tanto marginado debido a su aspecto de oriental o de anglo-indio, así como por su homosexualidad latente. Ni Warlock (que era pacifista y *conscious objector*) ni su joven amigo hicieron la guerra; por otra parte, en esa época aparecen las primeras composiciones de Sorabji, entre las cuales la “*Fantaisie Espagnole*”, atractiva pieza para

piano en la que un material y una manera de escritura que recuerdan a Albéniz (y quizás a Granados en el diseño pianístico) se ven sometidos a un proceso rarísimo, en medio del cual la tonalidad desaparece aun cuando el nivel de disonancia no es extremo, y los estratos se multiplican y superponen como si se tratase de una música para dos pianos que debe ser tocada por un único instrumentista (con vocación de mártir, quizá). Esta forma de escritura que surge en una pieza tan temprana se desarrollará e intensificará en su música posterior, hasta llegar a los extremos de la *Sinfonía Tátrica* (de los años cuarenta, con sistemas en los cuales se superponen hasta siete pentagramas para un único pianista, a la manera de alguna pieza para teclado más o menos intocable de Xenakis, escrita en los años setenta). Agreguemos que la

denominación “espagnole” sugiere las fantasías genealógicas asociadas a los pretendidos orígenes meridionales de la madre, a la vez que se inscribe en un imaginario hispánico grato a los impresionistas franceses. Pero también parece evidente que la España de Sorabji corresponde a la España árabe, la de los jardines de la Alhambra y la del sufismo místico de Ibn Arabi.

Poco tiempo antes había tenido lugar un suceso de gran importancia para la espiritualidad de Sorabji. Según M.A. Roberge en su estudio ya mencionado, en 1913 había conocido a miembros de la comunidad parsi (¿los había en Londres?) y había decidido retornar a la religión de su padre venido de Oriente. De ese año dataría la adopción del nombre Kaikhosru Shapurji. Shapurji era el nombre de pila de su padre; Kaikhosru, supongo, fue elegido por razones místicas. Esta es apenas mi conjeta: el nombre bautismal correspondería al de Kay Khosru, uno de los legendarios monarcas persas, héroe del *Libro de los Reyes* del poeta Firdusi. Según el *Avesta*, libro sagrado del mazdeísmo, Kay Khosru fue uno de los reyes extáticos y visionarios que precedieron al profeta Zoroastro (es decir, Zaratustra). De acuerdo a Henri Corbin en el segundo volumen de su vasto estudio “*En Islam iranien*”, Kay Khosru tuvo la visión de la Sofía, la Divina Sabiduría (la Shekinah hebraica, la Sakina del islam) y se unió a Ella en medio de su meditación; bañado en la Luz de Gloria (Xvarnah), pudo contemplar los rostros de los Arcángeles de Luz, y de ellos recibió la posesión de la copa sagrada, el cáliz de Jam-shid que había pertenecido a Gayomart, el hombre Primordial en lo que fuera el Primer Paraíso (el Var de Yima). (Añadiré que Corbin y otros estudiosos han considerado la copa de Jam-shid como un arquetipo iraní del Santo Grial). Por si fuera poco, Kay Khosru desaparece de la historia sin franquear el umbral de la muerte, en una Ocultación similar a la del profeta Elías, a la del Imán Velado de los chiítas o a la del rey Arturo en el ciclo bretón. Estas leyendas venerables del Oriente ancestral y, ¿por qué no?, la posibilidad de algún sueño o visión experimentado personalmente, impulsaron tal vez a Sorabji a elegir para sí mismo el nombre de un rey santo, unido místicamente a la Luz y la Sabiduría. No es impensable, dado que la música de Sorabji tiende a la Luz, a efectos radiosos de extrema luminiscencia, estados sonoros extáticos que prolongan y van más allá de la escritura de Skriabin, otro compositor preocupado con el fuego divino, la luz y el espectro y la vibración de los colores. Con un poco de amarga ironía, se puede agregar que Sorabji tuvo también su “ocultamiento místico” en el período en que prohibió la interpretación de sus obras. Pero nada es seguro con este elusivo (escurridizo) personaje.



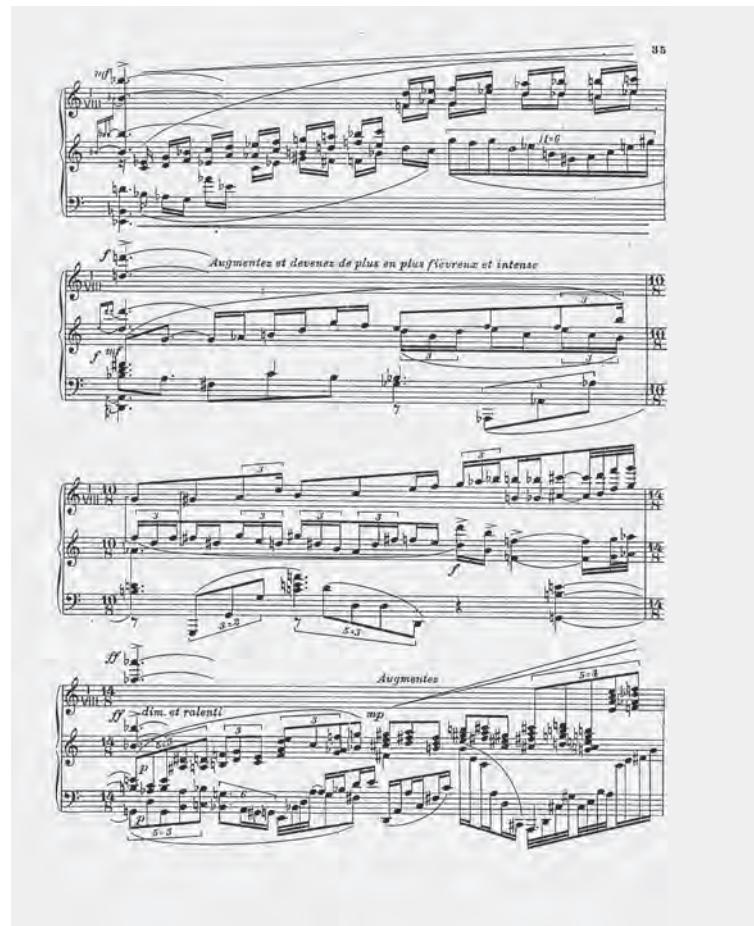
Umberto Boccioni, retrato de Ferruccio Benvenuto Busoni, 1916

En 1919, Sorabji conoció en Londres al que sería su máximo ídolo musical, el compositor y pianista Ferruccio Benvenuto Busoni. No sorprende que Sorabji quedase deslumbrado. Busoni era uno de los artistas más extraordinarios de un período en el que por cierto no faltaban luminarias. Hombre de prodigiosa cultura, pianista de los más notables de la historia, compositor personalísimo que había ensayado distintos sistemas de composición, alguno de ellos conduciéndolo a una zona muy semejante al estilo atonal libre de Schoenberg (con el



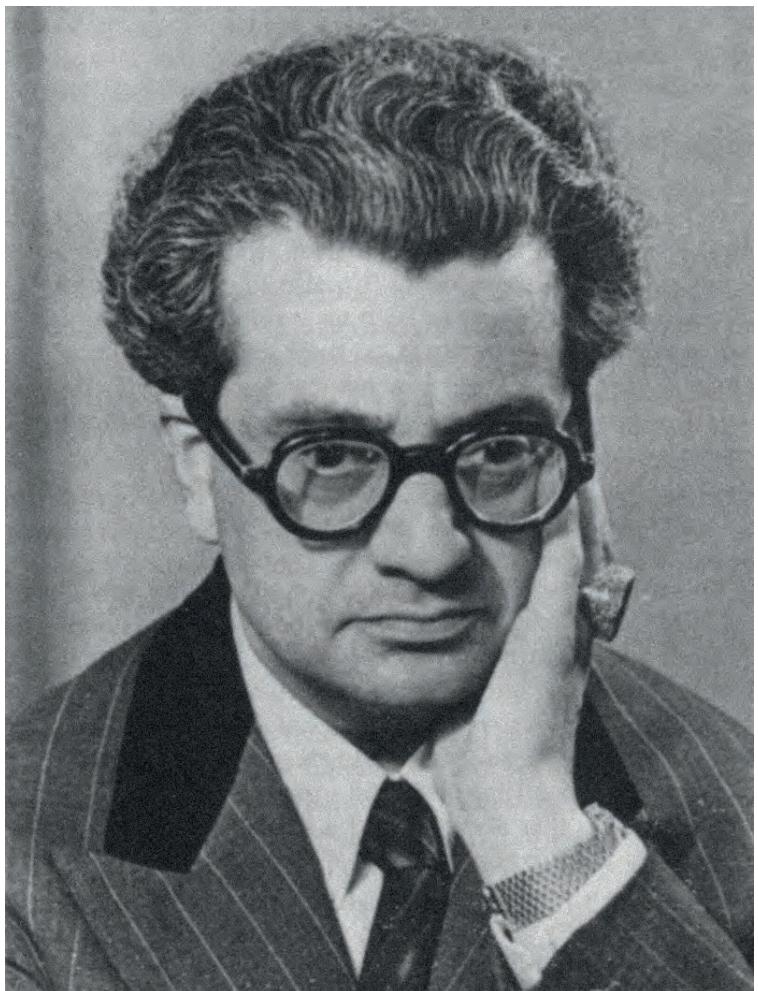
Kaikhosru Shapurji Sirabji, Sonata No. 1

cual había mantenido correspondencia), teórico utópico de un sistema de afinación microtonal —la división de la escala en tercios de tono— destinado a liberar la música de la tiranía del temperamento igual (idea fascinante que no logró poner en práctica), Busoni debe de haberle parecido a Sorabji uno de los verdaderos inmortales descendido del Pleroma a este bajo mundo. Como si todo esto no bastara, Busoni era también un aficionado al Oriente (había escrito una *Turandot*, basada en el texto original del veneciano Carlo Gozzi, pero que también retrotraía la leyenda de la princesa cruel a sus lejanos orígenes persas, —el *Libro de las Siete Princesas*, de Nizami—, y en esta utilizaba melodías persas originales extraídas de una enciclopedia musicológica). Además, podía decirse que Busoni era también una especie de mago: estaba componiendo la que sería su última gran



ópera, basada en el mito de Fausto, después de haber contemplado la posibilidad de escribir sobre Merlín, otro mago legendario con el que sentía afinidades. En estado de gracia, Sorabji tocó su recién compuesta *Primera Sonata* para piano ante el gran maestro. Busoni escuchó la música con atención, después dijo un cumplido extraño: algo así como “horrible, pero muy interesante”; acto seguido le escribió una carta de recomendación para los editores Breitkopf und Härtel de Leipzig, que la publicaron. Al año siguiente, Sorabji tocó su *Sonata* en Londres; fue su primera aparición pública como pianista.

Esta *primera Sonata* le debe mucho a Skriabin, pero también a Reger o a la tercera pieza del op.11 de Schoenberg. La escritura es densa, siempre a tres pentagramas; el diseño musical suele recordar a la muy



Kaikhosru Shapurji Sorabji

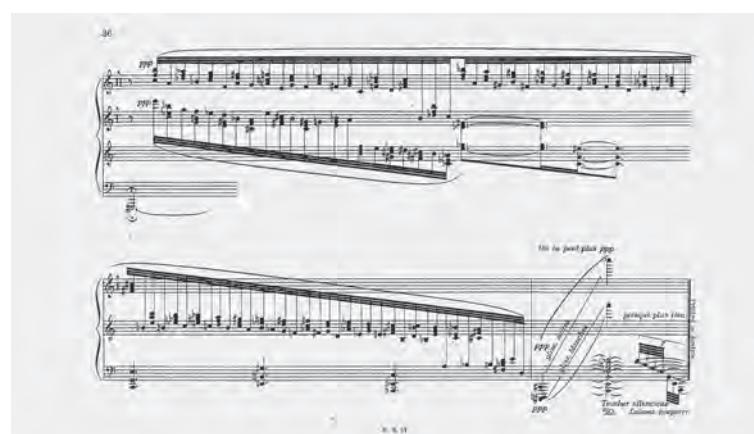
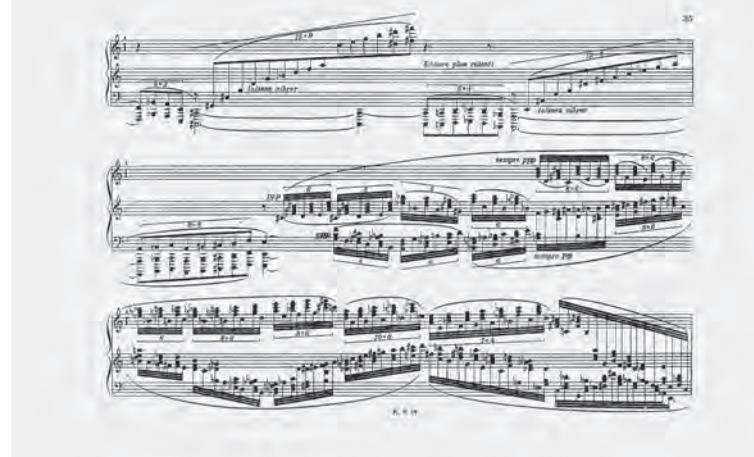
difícil Segunda Sonata de Rachmaninoff, de la cual parece haber tomado la idea de una línea cromática de pocas notas descendentes para el tema secundario. Ya en la armonía sorprenden otras cosas: la tonalidad es impredecible, no tanto por el nivel de disonancia, dado que predominan los acordes triádicos combinados de forma muy personal, y cierto tipo de disonancia “blanda” de cuatro o cinco sonidos a veces derivados de la escala pentatónica; pero también llama la atención el uso abundante de escalas “exóticas”, como la octatónica, o las notas del hexacordio correspondiente al “acorde místico” de Skriabin. Sin embargo todo lo que aparenta estar basado en objetos sonoros bien conocidos suena de manera bastante diferente. El resultado es áspero,

por momentos confuso, y trae aparejada la sensación de que el intérprete se equivoca a cada compás. Pero la Sonata no está mal escrita, convence y tiene la característica fuerza “radiante” de la mejor música de Sorabji. Aun así, lo que sucede es difícil de explicar. Conozco esta Sonata desde hace años, gracias a la grabación del gran pianista canadiense Marc-André Hamelin, uno de los fervientes entusiastas de Sorabji. Un mes atrás conseguí la partitura, y leerla al piano me hizo retroceder a mi ya lejana adolescencia, a mis primeras lecturas del movimiento “Emerson” de la Sonata “Concord” de Charles Ives. Hay una cualidad masiva, granítica, rugosa en su aspereza que emparenta imprevisiblemente estas dos obras por otra parte tan diferentes. Porque Ives no tiene nada de los aspectos orientalistas de los temas de Sorabji, ni de su rapto sensual y extraordinariamente lánguido por momentos. Sugiero que ese orientalismo, que poco tiene en común con los trazos “exóticos” de Balakirev o de Saint Saens o aun de Debussy y Ravel, podría provenir de una fuente más pura y más próxima a la auténtica tradición de Oriente; —en este caso, a través de un conocimiento temprano de ciertas obras como *Schéhérazade* o los extraordinarios *Mythes* de Karol Szymanowski, música que parece comulgar con los sacramentos de una tradición indiscutible y que suena, de manera muy convincente, genuinamente oriental. Aventuro esta relación a título de hipótesis; no puedo confirmarla. Szymanowski visitó Londres en 1920, Sorabji habrá descubierto su música en ese momento, pero la Sonata (anterior) deja margen a una afinidad previa, quizás no directa, el susurro de dos almas gemelas que se encuentran en los sueños, como los personajes de un bello relato de Kipling. Años más tarde, Sorabji escribiría sobre Szymanowski, enfatizando que “aquí no hay un europeo ataviado de oriental para el baile de máscaras, sino alguien que por un extraordinario parentesco espiritual, consigue darnos en términos musicales aquello que instinctivamente reconocemos como la esencia del arte persa... esa mezcla de éxtasis y languidez”.

Quien se aproxima a Sorabji no puede no observar su característico interés por los compositores pianistas. Seguramente Chopin y Liszt, pero también Busoni y otras figuras, algunas de ellas descriptas en un ameno libro de Robert Rimm publicado hace no tantos años, “*The Composers Pianists: Hamelin and the Eight*”. Marc-André Hamelin es el pianista que mencioné poco antes, un virtuoso dotado de gran inteligencia y capacidad técnica. Los ocho son aquellos compositores pianistas que él suele tocar a menudo, Sorabji entre ellos, pero también Busoni, Skriabin, Rachmaninoff y otros menos conocidos, como Charles Valentin Alkan, Leopold Godowsky y Nicolai Medtner. Estos tres últimos compositores tuvieron gran importancia en el pensamien-



to musical de Sorabji. Alkan, ese compositor francés del siglo XIX tan poco recordado, amigo de Chopin y de Liszt y creador de obras largísimas, complejas e innovadoras (como el *Concierto sin Orquesta* y la *Sinfonía para piano solo*) debe de haberle interesado mucho. Una de las características de Alkan es la de tomar una figuración pianística y trabajarla hasta el agotamiento, a lo largo de muchas páginas. La figura obsesiva cambia de registro y de tonalidad pero termina por generar un diseño como de mosaico, comparable al arte oriental no figurativo. Sorabji también sabría abusar de ese procedimiento. Además, Alkan era otro excéntrico que vivía retirado como un ermitaño, concentrado en sus estudios sobre el Talmud y la mística judaica, una leyenda en vida. Si con Alkan había varias cosas en común (incluido, ay, un cierto mal gusto), con Godowsky Sorabji compartía la pasión por la combinatoria de objetos musicales, la superposición de planos disímiles, el efecto como de espejismo sonoro provocado por el desplazamiento de acentos cruzados, características que muchos años más tarde reaparecerían en los estudios para piano de Ligeti. De Godowsky recordamos los extraordinarios *Estudios sobre los Estudios de Chopin*, en los cuales, ajustes de tonalidad y de tesitura mediante, cada mano toca un estudio de Chopin diferente, mientras los dos se superponen conservando cada uno su ritmo y su métrica, produciendo una acentuación muchas veces cruzada: el resultado es un fascinante trabajo de polirítmica (y polimétrica), en el que dos piezas distintas se escuchan simultáneamente. De Nicolai Medtner podemos decir que Sorabji adoraba su música, tanto por la trascendental escritura pianística como por las complejidades de su denso tejido contrapuntístico. (El octavo compositor del libro de Rimm, Samuel Feinberg, probablemente no fue conocido por Sorabji. Discípulo de Skriabin, permaneció en la Rusia soviética y su música ha sido muy poco difundida en Occidente).



Kaikhosru Shapurji Sorabji, *Le Jardin Parfumé*

Sospecho que a Sorabji le hubiese gustado ser un compositor pianista como los que acabo de examinar. Aparentemente, su técnica digital no alcanzaba para hacer frente a los excesos de su desaforada imaginación. Pero durante una quincena de años tocó el piano y presentó en concierto algunas de sus obras —en Londres, en París, en Viena, en Glasgow— haciéndolas conocer y no siempre de manera restringida. En 1930 dio la primera audición radial (en lo que hoy es la BBC de Londres) de la que seguramente constituye una de sus obras más logradas, el poema (o nocturno) “*Le jardin parfumé*”, escrita unos años antes. Delius, que vivía en Francia, escuchó la transmisión por radio y le escribió una carta, congratulándolo. Para quien no conoce Sorabji, esta puede ser una de las obras más accesibles. Corresponde plenamente a su faceta oriental: lenta, serena, extática y voluptuosa a la vez, la música se expande en el aire de la noche a través de un juego plácido e interminable de arabescos, de guirnaldas sonoras que se alejan y se suceden sin que se defina ningún punto de orientación, sino que dentro de una especie de vapor sonoro un grupo ornamental se enlaza constantemente con otro; como no hay clímax previsible, la música podría continuar fluyendo indefinidamente. Podemos pensar en la delicadeza de las sedas de Cathay, en el rumor de las alas de innumerables pájaros en busca del Simurgh, en la figura infinita trazada en el tapiz de un mercader de las *Mil y una Noches*. El tiempo, por más que rezume de prodigiosa, incesante actividad pianística, parece haberse suspendido, en un trance hipnótico que sugiere un instante de eternidad. Esta es una de las mayores virtudes de esa suerte de paraíso artificial que propone Sorabji en las obras de este tipo (hay otras en una vena similar, como el *Gulistan* o *Jardín de Rosas*, en alusión al poeta persa Sa'adi, más perfecta en su elaboración según oigo decir, aunque no sé si el encantamiento, el hechizo, llegan a superar al del *Jardin parfumé*). El título en francés remite a un tratado de erotología árabe traducido al francés en el siglo XIX y también vertido al inglés por el célebre capitán Sir Richard Burton, traductor del *Kamasutra*. Que nadie espere hallar efectos orgásmicos en esta música: su erotismo —en la medida en que puede hablarse del erotismo de una música— es de carácter absolutamente sublimado, místico como la relación entre José y Suleikha en el imaginario oriental.

También en 1930, Sorabji dio el estreno de una de sus obras más polémicas y paradójicamente más conocidas, aunque solo sea de nombre, ya que poca gente ha escuchado y menos aun tocado el *Opus Clavicembalisticum*. El estreno fue en el marco de un festival de la Active Society for the Propagation of Contemporary Music en Glasgow, ciudad donde Sorabji contaba con buenos amigos, el músico



Kaikhosru Shapurji Sorabji, *Opus Clavicembalisticum*

Erik Chisholm y el originalísimo poeta Hugh Mac Diarmid, (re-novador de la poesía en dialecto escocés y personaje volcánico, un tanto energúmeno, nacionalista acérrimo y a la vez comunista feroz, peleado con todo el mundo, Mac Diarmid era el dedicatario de la obra). Antes de seguir adelante, conviene prevenir: nada más diferente de la etérea sonoridad del *Jardin Parfumé* que el temible *Opus Clavicembalisticum*. Esta es una obra dura, agresiva, arrogante como su complejo autor. Y extremadamente larga. Según Sorabji, su ver-

Kaikhosru Shapurji Sorabji, *Opus Clavicembalisticum*

sión de Glasgow duraba dos horas y media. Años más tarde admitió que se había equivocado, que su ejecución duraba mucho más. Dos grandes pianistas, mucho mejor dotados digitalmente que el no siempre confiable intérprete Sorabji, grabaron esta música en los años ochenta, —Geoffrey Madge y el extraordinario John Ogdon, famoso intérprete del *Concierto para piano y orquesta* de Busoni—, y tardaron tres horas cincuenta minutos y cuatro horas cuarenta minutos, respectivamente en realizar la faena. Sin que mucha gente pudiese

dcir de qué se trataba, el *Opus Clavicembalisticum* adquirió una cierta fama debido a esa extraña cualidad: su estrambótica, incalculable duración. A la que habría que sumar su reputada dificultad y complejidad. El tiempo ha transcurrido, muchos compositores han escrito obras largas y complejas (los ciclos para piano solo de Messiaen, el Segundo Cuarteto de Morton Feldman caben en esta categoría), y el propio Sorabji llegó a componer obras alucinantemente más extensas (prueba de ello son los *Cien Estudios Trascendentales*, grabados recientemente en dosis homeopáticas de 25 estudios por CD por el talentoso Fredrik Ullén, más conocido como intérprete de los *Estudios* de Ligeti), pero lo cierto es que el *Opus Clavicembalisticum* continúa conformando un hito —un mito, quizás— en lo que a duración e intocabilidad se refieren. En cuanto a la obra en sí, como casi todo lo escrito por Sorabji, es desigual, errática, difusa, ampulosa, verborrágica; fascinante a pesar de ello. Como se recordará, Ravel dijo una vez que había escrito *Gaspard de la Nuit* con el propósito de lograr una obra pianística que fuese más difícil de tocar que la entonces intimidante fantasía “*Islamey*” de Milij Balakirev. Creo que Sorabji escribió su ingente *Opus Clavicembalisticum* guiado por el deseo de realizar una pieza más larga y compleja que la *Fantasia Contrappuntística* de su idolatrado Busoni, obra ésta entre las más arduas y problemáticas de la historia de la música, concebida por Busoni para proveer de un final a la fuga inconclusa del *Arte de la Fuga* de Bach, rodeando esta última con una guirnalda de fugas, toccatas, preludios corales, etc., e investigando diversas formas de contrapunto innovador, no precisamente barroco. La *Fantasia* de Busoni existe en diversas versiones: para orquesta, para dos pianos, para piano solo. Sorabji había escuchado en Londres a dos discípulos de Busoni (los grandes pianistas Egon Petri y Edouard Steuermann, este último ligado a la Escuela de Viena) tocar la fenomenal pieza del ya desaparecido Maestro, y de esas audiciones surgió la idea de producir algo aún más grandioso, difícil e interminable. Ciertas variaciones de Max Reger, así como la *Sonata Hammerklavier* de Beethoven, se mezclaron en la fabricación del *Opus Clavicembalisticum*, que consiste en una arquitectura en tres partes, cada una albergando cinco, tres y cuatro movimientos, respectivamente. Cada parte equilibra un grupo de fugas, secciones más virtuosas en estilo *toccata* y series de variaciones, incluyendo una passacaglia con 81 variaciones. Hay referencias a Bach y a Busoni, pero las fugas son austeras, tienden a la atonalidad y —lamentablemente— a veces trapan el discurso con una cierta rigidez y empaque. Sorabji detestaba a Hindemith, pero este no parece andar muy lejos de su imaginario “fugal”. Hecha de materiales híbridos que no llegan a reunirse en perfecta aleación, el *Opus Clavicembalisticum* es una



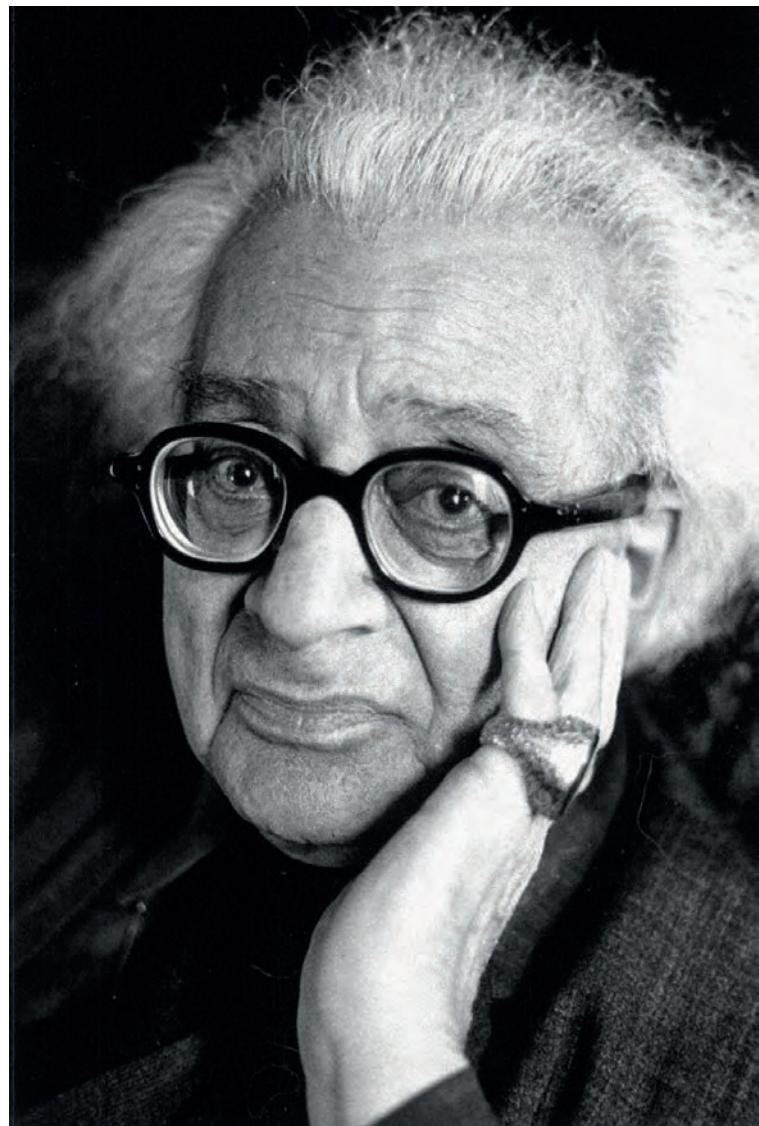
Facteur Ferdinand Cheval, *Palacio Ideal*, Hauterives, Francia

obra indefinible, una rareza, un monstruo de la música, como son monstruosas las estatuas del parque de Bomarzo o aquella extraña arquitectura edificada con piedras de todas las proveniencias, el Palacio Ideal del *facteur* Cheval que tanto admiraban André Breton y algunos otros surrealistas.

El año 1936 marca el inicio del período de “ocultamiento” de este extravagante compositor. Según se dice, la crisis habría comenzado con una mala versión ofrecida en Londres de fragmentos del *Opus Clavicembalisticum* por parte de otro pianista, en medio de un reci-

tal aguardado con cierta expectación y que terminó en un clima de desconcierto, seguido de desastrosas críticas negativas. Otras razones, —la muerte del padre, el envejecimiento y dolencia de la madre, viajes a la India para ocuparse de la herencia familiar, la ruptura con las formas normativas de la religión de sus ancestros, aliadas a una creciente misantropía— habrían colaborado en la decisión de prohibir la interpretación pública de lo que componía. El verbo es apropiado, ya que aunque la música no se tocase (y aunque hubo ofrecimientos e invitaciones, siempre fueron escrupulosamente rechazados) Sorabji seguía componiendo. Páginas y más páginas de

música para piano solo, para órgano, sinfonías para gran orquesta; el resultado, una mezcla casi indiscernible de interesantísimas, visionarias intuiciones con mamotretos rayanos en lo absurdo. Al mismo tiempo Sorabji ejercía la crítica musical, tanto de conciertos como de grabaciones (fue uno de los primeros críticos de discos), críticas que se destacan por el estilo a la vez altanero, rencoroso e irónico, y en las cuales aprovecha para incensar a sus compositores preferidos y fustigar vigorosamente a los otros, los réprobos de su canon. Estos textos han sido reunidos en dos volúmenes, que paradojalmente (proviendo de tan díscola pluma) resultan de muy agradable y entretenida lectura. Con el paso de los años, se advierte también una variante en su precaria relación con el mundo exterior: el compositor recluso, oculto, comienza a influenciar a otros, que apenas lo conocen de nombre o que con algo de suerte han visto una u otra de sus pocas obras editadas, fragmentos de un pensamiento utópico que contados, frente al piano, son capaces de descifrar. Aquí y allá la escritura pianística de ciertas obras de compositores ingleses de los años cincuenta (la *Gran Fantasía y Toccata* del por otra parte muy conservador Gerald Finzi, el *Concierto para piano* de Michael Tippett), muestran indicios de contaminación con el tipo de escritura "sorabjiana": puede ser un detalle de notación, alguna cadenza de extremada bravura, la densidad sorprendente de algún pasaje, lo que evoque sutilmente al viejo mago retirado; es cierto también que el "toque" de Sorabji suele estar asociado a memorias de la escritura virtuosística de Busoni, cuyo recuerdo seguía vivo en Inglaterra a través de algunos discípulos del Maestro que allí se habían establecido. A finales de la década del '50, el grupo de jóvenes compositores que estudiaban en Manchester, que conocían la vanguardia europea y que pronto propondrían versiones insulares del serialismo practicado en el continente (Maxwell Davies, Birtwistle, John Ogdon) descubren el *Opus Clavicembalisticum* después de hallar un venerable ejemplar de anticuario. Ogdon, compositor pianista, se entusiasma y comienza a estudiar la impenetrable pieza, que solo tocará y grabará a finales de los años ochenta. La aproximación (no siempre bien recibida, pero paulatinamente tolerada) de jóvenes compositores y pianistas llevará finalmente al ya anciano Sorabji a ceder a la presión de un interés genuino por su legendaria obra, haciéndole levantar progresivamente el veto sobre la interpretación pública de su música: en la década de 1980, Michael Habermann, Geoffrey Madge y John Ogdon tocan sus respectivas versiones del *Opus...* y también otras obras de Sorabji. (Después vendrán más pianistas, como el denodado Hamelin. Y estudios: los de Paul Rapaport, Kenneth Derus, M.-A. Roberge). La influencia en los compositores se revela poco a poco más explí-



Kaikhosru Shapurji Sorabji

cita: la escritura de la *Cuarta Sonata* de Tippett parece mostrar un parentesco con el pianismo colosal de Sorabji, mientras la notación hermética de las obras de Brian Ferneyhough sugeriría una infección del *horror vacui* del viejo recluso. Otro compositor, también pianista, —Michael Finnissy— reconoce la influencia de Sorabji y alude a él en obras como la muy difícil *Folklore para piano solo* y "The History of Photography", de cinco horas de duración esta última. También las



Michael Finnissy

descomunales 36 Variaciones sobre *El pueblo unido jamás será vencido*, del pianista-compositor americano Frederic Rzewski se inscriben en un linaje sorabjano. Hay quien sospecha una relación entre Sorabji y los estudios para piano de Ligeti, ya sometidos al influjo de otro anciano excéntrico, el americano Conlon Nancarrow. Pero esta teoría (¿herejía?) es imposible de comprobarse.

Sorabji murió en 1988. Hasta pocos años antes de su desaparición había continuado escribiendo. Su obra, vastísima aunque irregular y muchas veces al borde de lo insano, conjura más de una paradoja. ¿Fue su autor, hombre intratable, delirante y obsesivo, tan solo la

víctima de una ilusión fetichista por la complicación de la notación y de la escritura? ¿O más bien, como en las quiméricas invenciones de Berlioz y Charles Ives mencionadas al comienzo de este artículo, soñó una música utópica, al borde de lo irrealizable, pero que transformaría al piano en verdadero instrumento del éxtasis y de la Revelación? En 1959 Sorabji escribió un texto sobre sí mismo (*Personal Statement*) que conviene citar, al menos en parte:

“Yo no soy un compositor ‘moderno’ en el sentido de las comillas. Repudio completa e indignadamente este epíteto como aplicable en algún sentido a mi obra. Escribo obras muy largas y muy elaboradas que son enteramente ajenas y antipáticas a las tendencias corrientemente en boga, publicitadas por las varias ‘camarillas’ que revolotean en torno a este u otro compositor de moda”.

“¿Porqué no busco ni aliento la interpretación de mis obras? Porque no están pensadas ni son apropiadas para ello bajo las presentes condiciones, o en cualquier condición previsible: es preferible que no se toquen antes que permitir una mascarada obscena...”.

“(…) ¿Por qué escribo como lo hago? ¿Por qué los artistas-artesanos del Irán, la India, China y la Sicilia arábigo-bizantina, el primero y la última de las cuales representan mis raíces ancestrales, produjeron (y continúan produciendo) el tipo de obra extremadamente elaborada, sutilmente ornamentada que siempre realizaron? Ese era su camino. Y es también el mío”.

Luis MUCILLO. Compositor y pianista, estudió con Jorge Rotter, Aldo Antognazzi, Francisco Kröpfl y Gerardo Gandini. Becado por el DAAD, (Servicio Alemán de Intercambio Académico), prosiguió sus estudios en la Escuela Superior de Música de Colonia, Alemania. Uno de los compositores argentinos más destacados de su generación, su música ha sido interpretada en Europa, Asia y América. Ha escrito numerosas obras orquestales (*Concierto para piano*, *Visiones del Grial*, *Brocéliande*), para piano solo (incluyendo los extensos ciclos “*Aus Märchenzeit*” y “*Doce Preludios*”, canciones (*Liebeslieder*, *La Quête de Bronwyn*) y música de cámara. Fue galardonado con varios premios, en particular tres premios de composición para orquesta: el Premio Internacional de Trieste (por su concierto “*Imágenes*” para clavecín y orquesta), el Primer Premio Municipal de Bs. As. (por su “*Notturno*” para gran orquesta) y el Primer Premio Nacional de Música (por su suite sinfónica “*Mabinogion*”). Ha obtenido también el premio Clarín-estáculos y el Konex, Diploma al mérito. Desde 2015 es miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes (académico de número).

Paolo Soleri y una utópica vida en comuna: Cosanti y Arcosanti

LOUISE NOELLE

*Utopia is, by now, a naïve scenario
for a perfect community.*

Paolo Soleri¹

Desde la Grecia de Platón y su *República*, que planteaba la ciudad-Estado perfecta, pasando por el Renacimiento de Tomás Moro y su *Libro del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía*, hasta las propuestas decimonónicas de los franceses Charles Fourier y Henri Saint-Simon o el inglés Robert Owen, el ser humano siempre ha buscado establecer una sociedad justa e igualitaria. En muchos de estos casos, la arquitectura, real o imaginaria, ha jugado un papel relevante, como fue el caso ya en el siglo XX de Le Corbusier y su *Plan Voisin* o de Italo Calvino y sus *Ciudades invisibles*.² Por ello, no es de sorprender, que en los Estados Unidos, por entonces un país de promesas, diversos arquitectos y filósofos se dieran a la tarea de hacer realidad, así fuese en parte, una propuesta utópica, como fue el conocido caso de Frank Lloyd Wright con sus Taliesin³ y posteriormente Paolo Soleri en Arizona.

Sobre este último podemos decir que nació el 21 de junio de 1919, en Torino, donde asistió al Politécnico para recibir su doctorado en Arquitectura en 1946; ese mismo año, en diciembre, realizó un

1. Paolo Soleri, *Arcosanti, an Urban Laboratory?*, San Diego, Avant Books, 1983. P. 59. "Utopía es, por ahora, un escenario ingenuo para una comunidad perfecta." (T. de A.)

2. Françoise Choay, *El urbanismo: utopías y realidades*, Barcelona, Lumen, 1970.

3. Existe abundante bibliografía sobre el tema, pero cabe señalar las publicaciones de Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, Nueva York, Longmans, 1932; Henry-Russell Hitchcock, *Frank Lloyd Wright, obras 1887-1941*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979; y el catálogo de la reciente exposición *Frank Lloyd Wright. Unpacking the Archive*, Barry Bergdoll y Jennifer Gray (Ed.), Nueva York, MoMA, 2017.

Para Dennis Sharp, quien me introdujo a la obra y la filosofía de Paolo Soleri, Michael Johnson, quien me lo presentó y me llevó a visitar su arquitectura, y Carlos González Lobo, quien me contagió el entusiasmo y me hizo comprender la relevancia y novedad de sus estructuras.



Frank Lloyd Wright, Taliesin West, Arizona, inicio 1937. (Foto LN)

viaje a los Estados Unidos que cambiaría su vida.⁴ Debemos recordar que, para esas fechas, Italia estaba resurgiendo de una guerra cruenta y una penosa derrota, por lo que ir al encuentro de otra realidad era algo que muchos jóvenes deseaban. Por ello, el novel diseñador visitó a Frank Lloyd Wright en Taliesin West, en Arizona, donde se unió al grupo de trabajo del reconocido arquitecto, prolongando su estancia por un año y medio, tanto en ese sitio como en Taliesin East, en Spring Green, Wisconsin. Resulta importan-

4. Esta información y la subsecuente está tomada de Sandra Suatoni (ed.), *Soleri. Etica e inventazione urbana*, Roma, Jaca Book, 2005, y de Dennis Sharp (ed.), *The Illustrated Dictionary of Architects and Architecture*, Londres, Quarto Publishing, 1991.



Paolo Soleri, campanas en Cosanti en 2006. (Foto LN)

te anotar, asimismo, otros dos eventos importantes en esa época de su vida. Por una parte, ganó un reconocimiento por el diseño de un puente, que tuvo el honor de ser expuesto en el Museo de Arte Moderno, MoMA, de Nueva York. Por la otra, ya casado con Colly, Corolyn Woods, regresó a Italia contratado para edificar la fábrica de Cerámica Artística Solimene, en la costa de Amalfi; este trabajo le dio la oportunidad de aprender los procesos de producción de la cerámica y la fundición de metales, que posteriormente fueron fundamentales como sustento del desarrollo de sus propuestas e ideales. Efectivamente, la elaboración de cerámica de alta temperatura y de las famosas campanas (foto 2), con sus modelos personales, fueron la principal fuente de ingresos, para la construcción de sus proyectos utópicos en Arizona. Así para 1956, a su regreso a América, se estableció en Scottsdale, Arizona, en busca de una nueva filosofía urbana y una promesa de vida ideal.

Resulta necesario recordar que el sitio escogido por Frank Lloyd Wright, para fundar su casa, taller y escuela, en 1937, estaba en las inmediaciones de Scottsdale; en ese lugar que llamó Taliesin West, a través de los años y con el apoyo de sus aprendices, el afamado y controvertido artífice, había creado un ámbito a su medida, aplicando sus teorías orgánicas al tiempo que iba construyendo una obra conectada con el desierto circundante. Este tipo de trabajo comprometido, de maestros y alumnos, que creaban una construcción memorable al tiempo que estudiaban y colaboraban en el es-



Paolo Soleri, Cosanti, inicio 1956; zona de la fabricación de cerámica. (Foto LN)

tudio de arquitectura y las tareas domésticas, fue una importante inspiración para muchos.⁵

Es el caso de Paolo Soleri, quien se estableció en Cosanti, a escasos 15 kilómetros de Taliesin, con la idea de realizar una propuesta utópica al tiempo que creaba novedosos diseños arquitectónicos y audaces técnicas estructurales, que pronto le otorgaron fama internacional. Cabe agregar que el joven artífice inventó el apelativo Cosanti, que proviene de las palabras italianas “cosa” (“propiedad, asunto o negocio”) y *anti* (“contra”); asimismo, posteriormente propuso Arcosanti, que combina *cosanti* y *arcology*, estando este último basado en arquitectura y ecología.⁶

En este sentido, 1970 resultó un año decisivo en la vida del arquitecto ya que decidió adquirir una gran extensión de tierra en Cordes Junction, Arizona, donde inició el establecimiento de un conjunto que llamó Arcosanti, buscando resucitar la utopía de la vida en comuna; asimismo, ese lugar le permitió probar sus hipótesis en el terreno urbano, al tiempo que desarrollaba en una dimensión

5. Frank Lloyd Wright había establecido originalmente su casa y el taller de sus aprendices, que llamó Taliesin, en Wisconsin, 1911, a donde volvía todos los veranos una vez que estableció su segunda casa en Taliesin West, en Arizona, 1937. Este tipo de trabajo/aprendizaje se llamaba *fellowship*.

6. Paolo Soleri, *What if? Collected Writings, 1986-2000*, Berkeley, Berkeley Hill Books, 2002.



Paolo Soleri, Arcosanti, edificio principal y de acceso, que contiene el claustro Teilhard de Chardin, inicio 1970. (Foto LN)

mayor sus técnicas arquitectónicas y constructivas. Esta propuesta fue denominada “Laboratorio Urbano” (*Urban Laboratory*) por la galardonada crítica de arquitectura del *New York Times*, Ada Louise Huxtable, quien lo llamó “el profeta en el desierto”, cuando escribió una reseña de la Exposición que, en ese mismo 1970, Soleri presentaba con un éxito rotundo en la Galería Corcoran, de Washington, DC.⁷

Así, el inicio de esta comuna coincidió con la época en que floreció la llamada cultura *hippie* en los Estados Unidos, al tiempo que gran parte del resto del mundo pasaba por los difíciles momentos de la primera crisis de fin de siglo y los numerosos enfrentamientos de 1968. Buen número de jóvenes interesados en un tipo de vida diferente se acercaron a esta primera propuesta de una “arcología” que debería de replicarse posteriormente en otras entidades, y con ello evitar el crecimiento desmedido y poco responsable de la suburbia, al tiempo que planteaba una nueva forma de vida comprometida y compartida con un ser humano igualitario. Es por ello que existen proyectos ideales para conjuntos en diversos sitios en los Estados Unidos, Como Denver y San Francisco; además, llegó a plantear

7. Ada Louise Huxtable, *New York Times*, 1970. La exposición se intituló “The Architectural Vision of Paolo Soleri”, y se presentó en la Corcoran Gallery of Art, Washington, DC, del 21 febrero 21 al 5 de abril de 1970. Ver también, Paolo Soleri, *Arcosanti, an Urban Laboratory?*, *Op. cit.*

un sistema de continuidad de conjuntos parcialmente enterrados, *Superconductivities* o *Two Suns arcology*, para evitar el crecimiento excesivo de un Laboratorio Urbano. Asimismo, resulta sorprendente la propuesta de un *Macro Cosanti*, como un enorme champiñón que contiene de forma imaginaria, casi ciencia ficción, toda una ciudad desprendida de la tierra.⁸

El planteamiento social de Soleri estaba influenciado por las teorías y los escritos del filósofo y paleontólogo francés Pierre Teilhard de Chardin.⁹ Efectivamente, él señalaba cómo, en el siglo XX, los problemas sociales del aislamiento y la marginalización eran inhibidores de la evolución, ya que la evolución requiere una unificación, añadiendo que ningún futuro evolutivo aguarda a la persona si no es en asociación con los demás. Por ello Soleri planteó que “En Arcosanti... la construcción particular del Proyecto Paradoja, el llamado Complejo Teilhard de Chardin... y claustro” lleva apropiadamente el nombre del creador de la idea de la noosfera, antecedente de nuestro actual ciberespacio.¹⁰ La idea era la de tener un internado “neo-monástico”, donde los jóvenes habitantes del conjunto vivían por lo menos por un año, en un hábitat dedicado a trabajar en la edificación de la urbanización, dentro de la autodisciplina y el compromiso social.¹¹

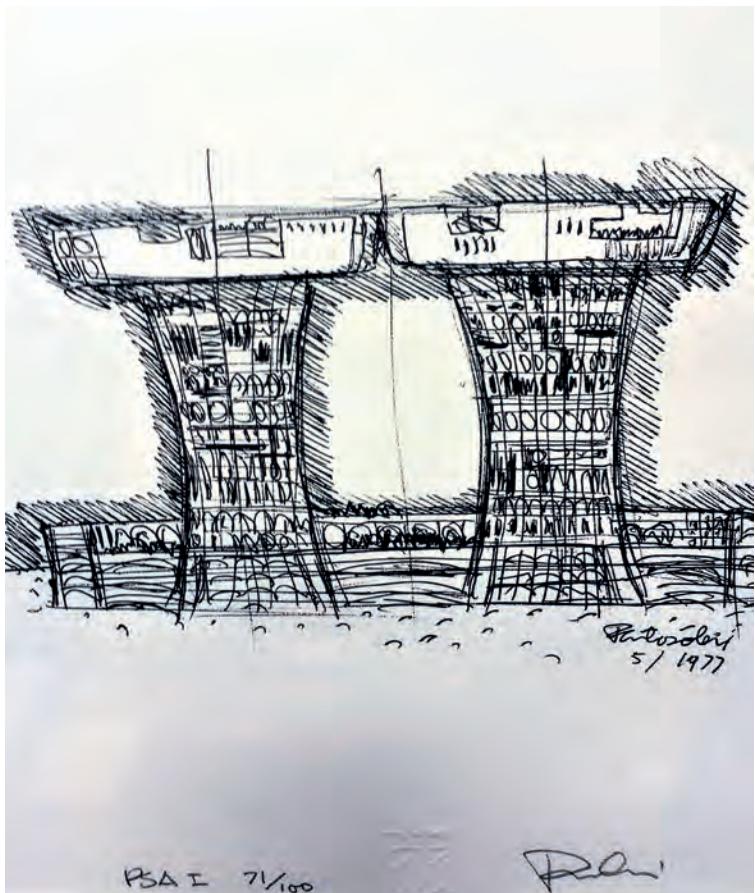
Se ha señalado que la obra construida de Soleri no es muy amplia, ya que prácticamente se centró en los dos conjuntos mencionados; sin embargo, su trascendencia en la arquitectura actual es innegable tanto por estos ejemplos obstinados como por sus numerosos escritos innovadores y combativos. Efectivamente, escribió ampliamente sobre sus propuestas y teorías, integrando numerosos dibujos, donde las semillas de lo que hoy llamamos ecología fueron apareciendo, al trabajar con grupos interdisciplinarios de expertos sobre temas de conservación de energía, reciclaje y aprovechamiento del

8. Ver los proyectos en Soleri. *Etica e invenzione urbana*, *Op. cit.*, p. 225 a 235 y para el Macro Cosanti, p. 198 a 202.

9. Pierre Teilhard de Chardin, 1881-1955, jesuita quien escribió novedosas ideas sobre la evolución y sobre la religión. Entre otros ver Pierre Teilhard de Chardin, *El fenómeno humano*. Taurus Ediciones, Madrid, 1986, publicado originalmente en francés en 1955.

10. Paolo Soleri, “Paradox”, artículo de 1997 republicado en Paolo Soleri, *What if? Collected Writings, 1986-2000*, *Op. cit.*, p. 95 y ss. (T. de A.)

11. Paolo Soleri, *Arcosanti, an Urban Laboratory?*, *Op. cit.* P. 80: “In the best of monastic traditions, Arcosanti is... a place for the self-discipline and commitment of such persons within a different structure of habitat”



Paolo Soleri, PSA I, 1977, serigrafía sobre una ciudad imaginaria. (Propiedad de Louise Noelle)

agua.¹² A este respecto Dennis Sharp nos dice que Arcosanti había comprobado sus ideas sobre la arcología, en un prototipo de alta densidad que enfatizaba conceptos como la “miniaturización” y la concentración comprometida.¹³ No en balde el propio Sharp pasó varios veranos en Arcosanti trabajando generosamente, como uno más de los colaboradores sin paga, buscando hacer realidad este sueño utópico comunitario. Es preciso agregar que, tanto la

12. Paolo Soleri, “Two Suns Archology”, AA Quarterly, N° 2, Londres, 1975.

13. Dennis Sharp, “Utopian Ideals and the Complexity of the Modern City”, conferencia dictada en Hangzhou, China, 2006, y publicada en *Sharp Words, Selected Essays of Dennis Sharp*, Londres, Architectural Association, 2012. p. 150. Ver también de Dennis Sharp, *Sources of Modern Architecture: A Critical Bibliography*, Londres, Granada, 1981, pp 121-122.

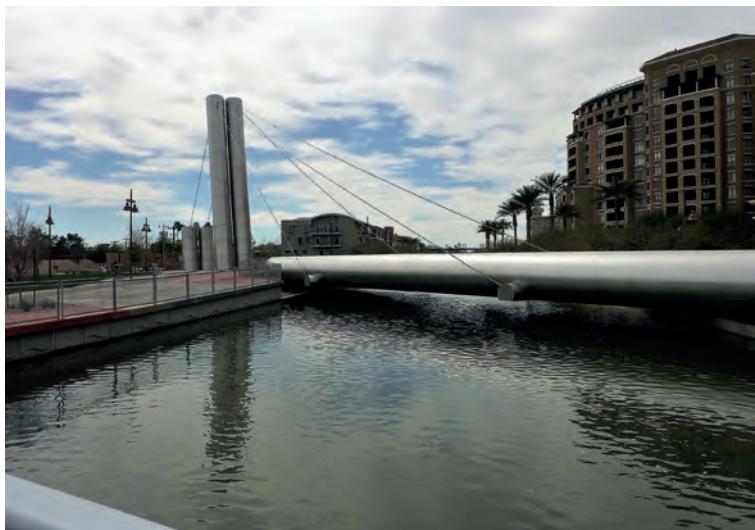
fabricación de las renombradas campanas y de elementos en cerámica de alta temperatura como el trabajo ocasional de discípulos, fueron siempre la fuente económica que sostuvo al proyecto, junto con algunos fieles y desinteresados seguidores del arquitecto y su visionario proyecto.

Paolo Soleri falleció el 9 de abril 2013 en Cosanti, Arizona, sin haber visto la conclusión de sus proyectos, que se mantuvieron siempre como una obra en proceso, con mayor o menor avance. Pero poco antes de morir, en 1910, tuvo la oportunidad de recibir el reconocimiento de Scottsdale, la ciudad en que habitaba desde hacía medio siglo, al diseñar y construir una plaza y un puente: *Soleri Bridge and Plaza*. Esta obra es al tiempo una pasarela peatonal, un calendario solar, y un espacio público frente al Salt River, donde se colocaron grandes paneles de concreto con diseños en relieve alusivos a su filosofía, realizados en colaboración con Roger Tomalty, miembro de la comunidad de Cosanti. Los puentes habían sido para Soleri un tema constante en su pensamiento y creatividad, ya que en su legado encontramos numerosos diseños y maquetas formuladas a lo largo de su vida. De cierta forma, este puente cierra el círculo de sus creaciones en los Estados Unidos, que se iniciaron con el diseño del que fue expuesto en el MoMA y concluyeron con el construido en Arizona.

Por ello, es necesario regresar al propósito inicial y hablar de los dos conjuntos levantados por Soleri, dentro de lo que podemos considerar una utopía del siglo XX. Para algunos autores, como Margherita Guccione, en su artículo “Paolo Soleri e l’utopia, oggi”,¹⁴ la utopía se encuentra en la base del Movimiento Moderno y es el punto de partida del arquitecto italiano, al proponer la refundación de una nueva sociedad contemporánea en el desierto de Arizona, que toma forma dentro de un espacio ético, ecológico y bioclimático. El tópico número 45 del libro de Paolo Soleri, *Arcosanti, an Urban Laboratory?*, se intitula “Anticipation, Planning, and Utopia”; sobre este último tema nos dice: “Nuestras mentes pueden aceptar la utopía solo si aceptan un modelo de la realidad (simplista), en el cual la bondad, el amor y la belleza pueden ser encontrados. La utopía es la purificación del vacío.”¹⁵ Para él su Laboratorio Urba-

14. Margherita Guccione, “Paolo Soleri e l’utopia, oggi” en Sandra Suatoni, *Soleri. Etica e invenzione urbana*, Op. cit., pp. 131 y 132.

15. Paolo Soleri, *Arcosanti, an Urban Laboratory?*, Op. cit. p. 59: “Our minds can accept utopia only if it accepts a (simple-minded) model of reality in which goodness, love, and beauty are there for the taking. Utopia is the purification of emptiness”. (T. d. A.)



ARRIBA IZQUIERDA. Paolo Soleri y Michael Johnson, uno de sus fieles amigos, en Cosanti, 2006. (Foto LN) ARRIBA DERECHA Y ABAJO. *Soleri Bridge and Plaza*, 2010. Pasarela peatonal y espacio público frente al Salt River, con paneles de concreto, realizados en colaboración con Roger Tomalty. (Fotos LN)

no, por ser una construcción en desarrollo, no debiera considerarse como una utopía ya que está en proceso de realización; se trata de un ámbito que consiste en planificación, optimismo y algo de fracaso, y que ha superado su condición utópica para ofrecer una indudable realidad. Sin embargo, cabe señalar que nunca llegó a un verdadero cumplimiento de los presupuestos iniciales, no albergó

la población prevista, ni llegó a reproducirse como una solución real a los problemas que aquejan a las urbes.

Así la realización de las construcciones se basa en una técnica surgida de las posibilidades del siglo pasado, en particular el uso del concreto armado, aunque, en su caso, este toma formas a la vez



Paolo Soleri, Cosanti, inicio 1956; *lift-slab* sobre la alberca. (Foto LN)

atractivas y fantásticas. La idea estructural, de cierta forma emparentada a las propuestas deslumbrantes de Félix Candela,¹⁶ es la de cubiertas de diseño auto-sustentante, pero en el caso presente fueron encofradas sobre tierra; se trata de un sistema que busca ser rápido y poco oneroso, ya que no requiere de carpinteros que construyan complejas cimbras, puesto que personas con poca experiencia pueden ayudar en su realización;¹⁷ estos elementos pueden ser construidos para ser dejados en el sitio, excavando para ampliar los espacios, o realizar cubiertas que se elevan a la manera de un *lift-slab*. Asimismo, se debe señalar que la mayoría de estas estructuras cuentan con una decoración integral en relieve de elementos abstractos, parcialmente simétricos y repetitivos; de cierta forma, este tipo de presencias de un ornato que el Movimiento Moderno había proscrito, había ya aparecido en la obra de Wright, así como en la de su discípulo Bruce Goff,¹⁸ cuya obra y filosofía Soleri conoció.

16. Ver Louise Noelle, "Félix Candela y su nueva filosofía de las estructuras", *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2008.

17. En inglés se le dice *earthcasting* (moldeado o colado sobre tierra); asimismo, en los decorados en relieve, a veces con color, se usa la técnica del *silt casting* (moldeado con limo).

18. Jeffrey Cook, *The Architecture of Bruce Goff*, Londres, Granada, 1978..



Paolo Soleri, Cosanti, inicio 1956; espacio originalmente para el "colado" de campanas y multiusos. (Foto LN)

De este modo, en Cosanti, morada oficial de Soleri,¹⁹ encontramos ciertas premisas de conjunto idealista, con la integración del taller de arquitectura, las viviendas de los colaboradores y los espacios para la realización de paneles de concreto, fundición de campanas y cocción de cerámica. Las estructuras se basan en los métodos de concreto arriba descritos, en espacios que se van ordenando de lo público a lo privado, con una tienda que recibe y orienta al visitante. El recorrido, de cierta forma laberíntico, permite al visitante vislumbrar la vida en comunidad y las labores diarias, que reflejan la propuesta del primer "laboratorio urbano", donde la "miniaturización" y la concentración están presentes dentro de una serie de sugestivas y siempre originales estructuras. Además, los materiales empleados, la orientación y ventilación de los espacios, así como el hecho de que muchas habitaciones están semi excavadas en la tierra, logran mitigar los excesos atmosféricos del desierto por medio de una climatización pasiva; se trata de acciones que hoy en día llamaríamos arquitectura bioclimática.

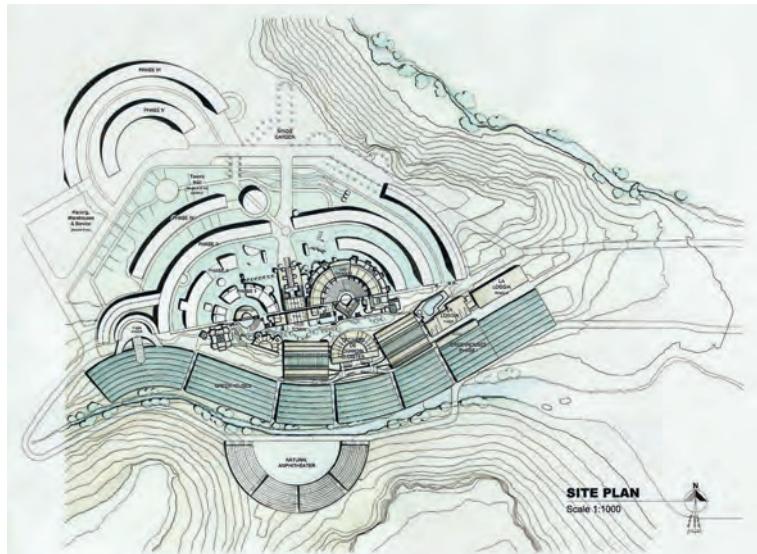
19. Cosanti, declarado Sitio Histórico de Arizona, se localiza en Doubletree Ranch Road # 6433, Paradise Valley, Az, 85253. Arcosanti, en la Salida 262 de la Carretera Interestatal 17, en Cordes Junction, Az.



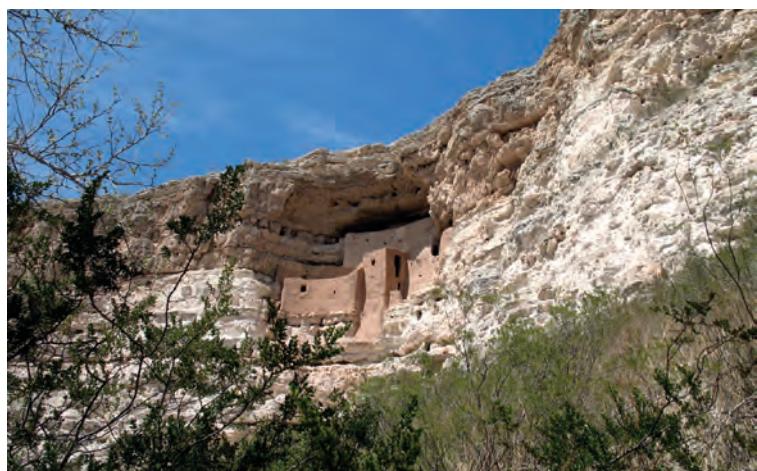
Paolo Soleri, Cosanti, inicio 1956; acceso a la tienda. (Foto LN)

Estas ideas utópicas se amplifican en Arcosanti, un imponente conjunto que se asienta lejos de alguna ciudad. De cierta forma, su localización en la ladera de un barranco, nos recuerda las construcciones sobre las entrantes de los acantilados, que los pueblos anasazi de Norteamérica construyeron en esa zona, alrededor del año 1000. Aquí Soleri buscaba llevar a la realidad sus conceptos sobre urbanismo, arquitectura, ecología y espiritualidad, en una comunidad que se propuso además ser autosuficiente alimentariamente y económicamente.

Un edificio que desafía la hondonada, recibe a los visitantes y estos se sorprenden al ver esta construcción sobre la pendiente. Este inmueble era el que originalmente contenía el llamado Claustro



Plano de Arcosanti fechado en 2001, publicado en Soleri. *Etica e invenzione urbana*, Sandra Suatoni (Ed.), Roma, Jaca Book, 2005, P. 252.



Montezuma Castle, Arizona. (Foto LN)

Teilhard de Chardin y que, en la actualidad, alberga el comedor comunitario y la cafetería pública, amén de otros servicios. De allí se ingresa a las diversas zonas de trabajo, entre las que destaca la gran cubierta semiesférica de la fundición, vecina de una similar que cubre el ámbito de la cerámica; en estos casos, a pesar de que ambas techumbres ven hacia el barranco, para aprovechar las brisas, y tienen una forma basada en la esfera, el tamaño, las decoraciones y sus



Paolo Soleri, Arcosanti, inicio 1956; espacio para la fundición de campanas. (Foto LN)

coloridos las singularizan; asimismo, su posición sobre el principal sendero del conjunto, ligeramente en alto, hace que estos recintos funjan como escenarios para beneficio de los espectadores. Al final de esta senda se localiza el espacio más amplio de todos, un foro multiusos localizado también frente al barranco. Este se conforma por dos grandes elementos semicirculares, a la manera de dos segmentos de bóveda que descansan directamente sobre el suelo, en cuya parte posterior se localiza una amplia escalinata, que puede a la vez fungir como gradería para algún espectáculo artístico; también este es el lugar en que se llevan a cabo las reuniones de organización o las celebraciones comunitarias.



Paolo Soleri, Arcosanti, inicio 1956; espacio para la fabricación de cerámica. (Foto LN)



Paolo Soleri, Arcosanti, inicio 1956; foro artístico multiuso. (Foto LN)

El Laboratorio Urbano se complementa, por una parte, con una serie de espacios habitacionales. Se trata de viviendas tanto individuales como grupales, que se significan por la originalidad de sus cubiertas y la funcionalidad de las edificaciones. Resulta interesante apreciar cómo, por el hecho de haber sido una construcción realizada a lo largo de varios años, los resultados son siempre variados, novedosos y extravagantes en ocasiones; en todo caso, el hilo conductor es el del concreto armado y, casi siempre, modelado y colado sobre tierra, logrando con ello formas redondeadas, alabeadas y orgánicas. Finalmente, también se debe notar que la parte baja de la hondonada está ocupada por una serie de terrazas de cultivo,



Paolo Soleri, Arcosanti, inicio 1956; zona habitacional, con diversas cubiertas y edificaciones. (Foto LN)

que plantean una autosuficiencia alimentaria para los habitantes de Arcosanti, a pesar de estar en una zona semi-desértica. Esto se logró, canalizando las aguas grises del conjunto, buscando una eficiencia en el uso del preciado líquido.

Las diversas sorpresas formales y organizativas de estos dos conjuntos, han inspirado una serie de reflexiones a lo largo del tiempo, en propios y extraños. Las propuestas filosóficas y constructivas de Paolo Soleri encontraron, en su tiempo y en esta zona, un terreno fértil para desarrollarse, por lo que hoy en día cuentan con un amplio reconocimiento y numerosos visitantes. Sin embargo, para la mayoría, quedaron como espacios ideales para especular sobre una vida más coherente y comprometida en este agobiado planeta. Este “profeta del desierto” supo llevar a la realidad, así sea parcialmente, una propuesta utópica en la segunda parte del siglo XX, que en este nuevo siglo podrá servir de inspiración a arquitectos, urbanistas y líderes comprometidos con un futuro ético, coherente y esperanzador.

Referencias

- CHOAY, Françoise, *El urbanismo: utopías y realidades*, Barcelona, Lumen, 1970.
- COOK, Jeffrey, *The Architecture of Bruce Goff*, Londres, Granada, 1978.
- HITCHCOCK, Henry-Russell, *Frank Lloyd Wright, obras 1887-1941*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.



HUXTABLE, Ada Louise, “*The Architectural Vision of Paolo Soleri*”, *New York Times*, 1970.

The Illustrated Dictionary of Architects and Architecture, Dennis Sharp (ed.), Londres, Quarto Publishing, 1991.

NOELLE, Louise, “*Félix Candela y su nueva filosofía de las estructuras*”, Temas de la Academia, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2008.

SHARP, Dennis, *Sharp Words, Selected Essays of Dennis Sharp*, Londres, Architectural Association, 2012.

SHARP, Dennis, *Sources of Modern Architecture: A Critical Bibliography*, Londres, Granada, 1981.

SOLERI, Paolo, *Etica e invenzione urbana*, Sandra Suatoni (ed.), Roma, Jaca Book, 2005.

SOLERI, Paolo, *Arcosanti, an Urban Laboratory?*, San Diego, Avant Books, 1983.

SOLERI, Paolo, “*Two Suns Archology*”, *AA Quartely*, N° 2, Londres, 1975.

SOLERI, Paolo, *What if? Collected Writtings, 1986-2000*, Berkeley, Berkeley Hill Books, 2002.

TEILHARD DE CHARDIN, Pierre, *El fenómeno humano*. Taurus Ediciones, Madrid, 1986, publicado originalmente en francés en 1955.

WRIGHT, Frank Lloyd, *Unpacking the Archive*, Barry Bergdoll y Jennifer Gray (eds.), Nueva York, MoMA, 2017.

WRIGHT, Frank Lloyd, *An Autobiography*, Nueva York, Longmans, 1932.

Louise NOELLE GRAS. Estudió la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana y la maestría en la UNAM. Editora de la revista *Arquitectura/México* entre 1976 y 1980. Investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, y profesora de Historia de la Arquitectura Mexicana del Siglo XX, así como de cursos y conferencias en numerosas universidades de México y del extranjero. Autora, entre otros, de los libros: *Agustín Hernández, arquitectura y pensamiento*; *Arquitectos Contemporáneos de México; Ricardo Legorreta, tradición y modernidad*; *Guía de arquitectura contemporánea de la Ciudad de México*; *Vladimir Kaspé, reflexión y compromiso*; *Luis Barragán. Búsqueda y creatividad*; *Enrique del Moral, un arquitecto comprometido con México y Mario Pani, una visión moderna de la ciudad*; y coautora de *Teodoro González de León, la voluntad del creador*; *Una ciudad Imaginaria. Arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez*; *Arquitectos Iberoamericanos siglo XXI y Fuentes para la Arquitectura Mexicana, siglos XIX y XX*. Miembro de la Academia de Artes, del Comité Internacional de Críticos de Arquitectura, CICA, del ICOMOS Mexicano, de DOCOMOMO Internacional, de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, AICA y Académica Honoraria de la Academia Nacional de Arquitectura de México y de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina.

La vuelta al origen como utopía de futuro

ESTELA OCAMPO

Asistimos, en nuestros días, a *performances* feministas y ecologistas que unen arte con activismo político y social. Esta influencia directa en lo social, con vocación utópica, tiene su raíz en los movimientos artísticos de la década del 60, cuando se planteó que el arte dejara de ser “artístico” para volcarse en la sociedad. Dos movimientos tendrán especial relevancia: el *land art* y la *performance* feminista. Estos movimientos, a su vez, consideraron que solamente remitiéndose a un pasado remoto de la humanidad podrían alcanzarse los objetivos utópicos de futuro que tenían.

Desde los movimientos sociales a partir los años sesenta se plantean dos reivindicaciones muy importantes, que continúan —con mucha más fuerza aún— en nuestros días y que constituyen dos aproximaciones claramente utópicas, al menos por el momento hasta ver que sus objetivos sean alcanzados: el respeto a la naturaleza y la desaparición de todas las formas de contaminación y destrucción llevadas a cabo por el hombre, especialmente en los últimos ciento cincuenta años; y la igualdad entre hombres y mujeres y la desaparición de los sistemas patriarcales y discriminatorios contra las mujeres. Ecología y feminismo atraviesan el tejido social con mensajes claramente reivindicativos, apoyados por acciones que intentan reforzar mediante el activismo el valor revolucionario de sus postulados.

¿En qué medida se trata de movimientos utópicos? Creemos que lo son hoy en día, y siendo muy optimistas podremos pensar que el próximo siglo verá logrados los objetivos de estos movimientos. Pero lo que nos demuestran las sociedades actuales es que dista mucho de haberse conseguido la modificación de pautas de comportamiento sociales cuestionadas por el ecologismo y el feminismo.

El arte tiene mucho que decir en los dos casos. Los movimientos feministas utilizan constantemente *performances* e instalaciones, a veces realizadas por artistas, y otros, por las propias activistas sociales

tomando elementos del lenguaje artístico, a manera de concienciación social. Incluso en una mezcla indiscernible de activismo político y *performance* artística, como es el caso del grupo Pussy Riot, cuyas acciones en Rusia les han acarreado penas de prisión. Es muy reciente, y ha tenido repercusión mundial, su *performance* en la catedral de Cristo Salvador de Moscú, el 21 de febrero de 2012, en la cual luego de hacer una reverencia ante el altar comenzaron a cantar una canción en contra de la reelección de Vladimir Putin. Casi inmediatamente fueron detenidas por guardias. Posteriormente el video de la *performance* fue difundido en las redes sociales y dio a conocer la canción. Ellas mismas se definen como una combinación de atrevimiento, una fuerte carga política, un discurso feminista y una imagen femenina alejada de las formas convencionales. Utilizan máscaras, llevan nombres ficticios y tienen una actitud claramente desafiante del poder. Volveremos a ello, pero es indudable la influencia que las Guerrilla Girls, también enmascaradas, también con seudónimos (en



Pussy Riot

este caso nombres de artistas muertas) y claramente feministas en su discurso han ejercido en ellas.

La influencia del movimiento norteamericano Riot Grrrl, de la década de los 90, es también muy clara, con su reivindicación de la música *punk, rock, hardcore y heavy metal* —territorio hasta el momento casi exclusivamente masculino— para las bandas de mujeres. Pero la temática de las canciones será muy marcadamente politizado, femenino y feminista; aludirá a los problemas que sufren las mujeres en cuanto al sexo: acoso, violación, desigualdad. Sus conciertos se convertían en *performances* combativas, a veces llevando a la práctica el enfrentamiento entre sexos predominante en la sociedad.

Los ejemplos de *performances* de contenido feminista y altísima carga política son reiterados y pertenecen a la cotidianidad social. Piénsese por ejemplo en las *performances* realizadas en ocasión de los feminicidios, tanto por artistas como por activistas feministas.

En el caso de la destrucción de la naturaleza, tanto de especies animales como de entornos naturales, o de los desastres provocados por el cambio climático, es también evidente la unión de *performances* artísticas y mensajes claramente políticos. Pondré solamente un ejemplo, muy reciente, pero como en el caso de las *performances* feministas, podríamos multiplicarlos. El grupo Collective Captain Boomer, que en su página web¹ se define así: “*The Collective Captain Boomer was founded in 2008 and is based in Antwerp, Belgium. We create completely location-based shows that explore the boundaries between reality and fiction*”, ha realizado en distintas ciudades una *performance* con un cachalote varado. En Madrid se ha llevado a cabo en el río Manzanares a principios de septiembre de 2018. La escultura, una estatua de tamaño natural y realización hiperrealista, es colocada en una playa o en la ribera de algún río y una serie de artistas, que actúan como científicos, se despliegan junto al animal. Según los autores, la llegada de una ballena a la costa siempre ha sido considerado un hecho mágico y esto es lo que quieren recrear con su *performance*. Pero además, y fundamentalmente, quieren alertar sobre el peligro que supone el hombre para muchas especies que se encuentran en peligro de extinción. Como ellos mismo dicen “(...) the beached whale is a gigantic metaphor for the disruption of our ecological system”². La gente que asiste al evento siente una



Captain Boomer. Cachalote varado

profunda desazón, que el juego entre realidad y ficción refuerza. Pero además de hecho artístico, la *performance* busca generar una dinámica comunitaria, de diálogo entre los asistentes, que también mantienen el juego entre realidad y arte para profundizar en la relación entre hombre y naturaleza.

La vinculación entre acción artística y acción política, con una vocación utópica, —es decir, lograr un objetivo que en la actualidad se encuentra interferido cuando no imposibilitado por relaciones económicas y de poder casi imposibles de remover—, tiene que ver con muchas manifestaciones del arte de nuestros días.

1. <http://www.captainboomercollective.org/projects/whale/>, consultado el 20/10/2018

2. <http://www.captainboomercollective.org/projects/whale/>, consultado el 20/10/2018



Captain Boomer. Cachalote varado

Hay un hecho fundamental, que pocas veces se tiene en cuenta, que ataña a la organización y planteamiento fundamental del arte, que ha permitido el desarrollo de este tipo de manifestaciones. El arte ha dejado de “representar” una realidad para “actuar” sobre esa realidad. Se ha desplazado desde un ámbito propio, de galerías, museos o colecciones, hasta el corazón mismo de la vida social. Y este transcurso ha tenido una historia en el seno de la vanguardia, cuyo hito fundamental y punto de inflexión ha sido el arte formulado en los años sesenta, con distintas vertientes, dos de las cuales han sido, como hemos dicho, de fundamental trascendencia: el *land art* y el arte con sustrato feminista.

Si algo ha caracterizado al arte que se desarrolló en Estados Unidos y Europa en las décadas del 60 y 70 es su voluntad de un cambio radical y una ruptura respecto de la tradición del modernismo. Las vanguardias habían sido aceptadas, y habían demostrado también que sus cambios eran formales, respecto del estilo, pero no habían afectado a la estructura profunda de la actividad artística.

Algunas de ellas, como el dadaísmo y el surrealismo o la Bauhaus, desde posturas muy diferentes, habían intentado desplazar el eje desde el arte a la vida. En el caso del dadaísmo y posteriormente del surrealismo, se trataba de modificar en el entorno social y personal los atavismos burgueses que oprimían al ser humano que debía ser emancipado. Se entiende así la fusión de aspectos ideológicos que afectaban al ser humano individual —el psicoanálisis, por ejemplo— con otros que tenían que ver con la revolución social, como el marxismo. El arte no tenía por función representar, como había sido desde el Renacimiento en adelante, sino incidir profundamente en estructuras que debían ser removidas. En este contexto se entiende el activismo político e ideológico de algunos de sus miembros —Breton, Aragon, Bataille—, que no se contentaban con ofrecer una nueva imagen artística.

En el caso de la Bauhaus, desde presupuestos muy diferentes, también se buscaba que el arte se fundiera con la vida cotidiana. La industria, que desde la revolución del siglo anterior se convertía en el factor principal de influencia en la vida de las personas, era el futuro y el arte debía involucrarse en la tarea de que el elemento estético, del que estaba desprovista, le fuera incorporado por los artistas que trabajarían en su seno. Es así como vemos cómo Malevitch, que había conocido el espíritu de la Vchutemas, la versión rusa de la misma postura que la Bauhaus, diseñó modelos para telas o papeles o juegos de café, o se volcó en la industria gráfica, que sería una de las industrias llamadas a tener un gran protagonismo.

En estos movimientos, que más que movimientos fueron tendencias de redefinición del arte respecto de la vida, lo que se buscaba era sobrepasar los límites del arte, inundar los márgenes que habían tenido al arte como un compartimento estanco desde el Renacimiento. Piet Mondrian ya había planteado en sus escritos teóricos que la finalidad de este nuevo arte era su disolución en la vida, pero que se trataba de un objetivo que aún no podía alcanzarse. Dice:

“El arte está derrumbándose parcialmente: pero ahora su fin sería prematuro. Su *reconstrucción en la vida* todavía no es posible, aún hace falta *otro Arte*, pero con el *viejo material no puede construirse lo nuevo*.³”

Pero en los años sesenta los artistas pensaban que el intento de modificar la relación del arte con la vida del movimiento moderno no había afectado profundamente a su estructura, y que si bien las vanguardias habían acabado casi completamente con la visión renacentista de la imagen y su voluntad de representación del mundo exterior de manera naturalista, no habían afectado sustancialmente a la relación arte-vida.

Sin embargo, una gran lección de algunos movimientos de vanguardia había calado profundamente en los artistas: el arte tenía una responsabilidad respecto de los seres humanos y una obligación de mejorar sus condiciones de vida, materiales y espirituales, desde sus presupuestos estéticos. La idea del arte como medio de representación del mundo exterior, de ventana abierta al mundo, sostenida desde el Renacimiento, se consideraba inadecuada para los objetivos que el arte debía cumplir.

La crítica al movimiento vanguardista que realizan los artistas surgidos fundamentalmente —aunque no solamente— del arte conceptual en la década de 1960 supone un reconocimiento de su valor cuestionador, en cuanto redefinición de las posibilidades de la imagen liberada del dogma clásico-renacentista, pero una reprobación radical en cuanto consideraban que no se habían visto afectadas las estructuras profundas de la relación entre arte y sociedad y el papel que el artista debía jugar en este dúo.

Es por esto que artistas de muy diversa procedencia, visión artística, enfoque y ámbito de su práctica, decidieron que lo que debía redefinirse era la idea de obra, de público, de artista. El propósito de estos artistas, como diría Walter de María, no era introducir un nuevo estilo, sino cambiar completamente la forma de *hacer arte*.

El primer postulado fundamental era que el arte debía salir de los ámbitos cerrados —galería, museo— que habían sido su hábitat desde el Renacimiento en adelante, y que lo seguían siendo en el contexto occidental. Seguramente quien lo formuló de la manera más explícita fue uno de los pioneros y figura fundamental del land art, Robert Smithson. Dice Smithson:

3. Mondrian, Piet, *La nueva imagen en la pintura*, Murcia, 1993, pag. 131

“Museums, like asylums and jails, have wards and cells— in other words, neutral rooms called ‘galleries’. A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world”.⁴

Y agrega:

“*The function of the warden-curator is to separate art from the rest of society. Next comes integration. Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society*”.⁵

La crítica de Smithson al mundo del arte es muy radical: lo compara con asilos y cárceles, los espacios en los que la sociedad aísla las “anormalidades”: la enfermedad o la vejez y la delincuencia. Y al igual que en estos espacios de aislamiento, el museo quitará toda carga cuestionadora y “lobotomizará” la obra antes de que sea apreciada por la sociedad.

Frente a ello, Smithson teoriza la necesidad de insertar la obra en el contexto real, a la vez que la función que corresponde al artista. Su dualidad de *site*, el ámbito natural o exterior y no artístico (minas, pistas en desuso, canteras abandonadas, paisajes naturales) y *non-site* (galería o museo) conjugaba dos parámetros diferentes que se necesitaban mutuamente: el *non-site* proporciona información del *site* por medio de fotos, mapas, films y de los contenedores expuestos en las galerías conteniendo materia del *site*. Así, la galería o recinto artístico pasa de ser el foco principal de la obra a un aparato intermedio y auxiliar del entendimiento de la obra que se encuentra *en otro lado*, en un espacio real. Además, como dice Lucy Lippard,

“*the result was a first-hand or physical (as opposed to second hand or pictorial) experience of nature both as art and as independent from traditional art systems*”.⁶

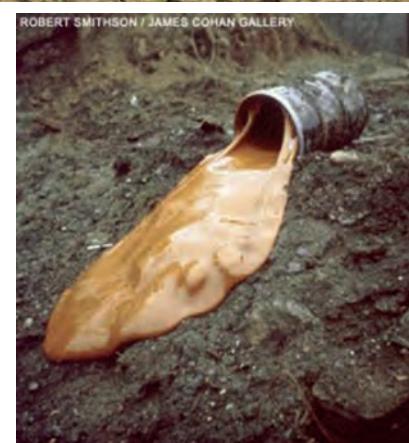
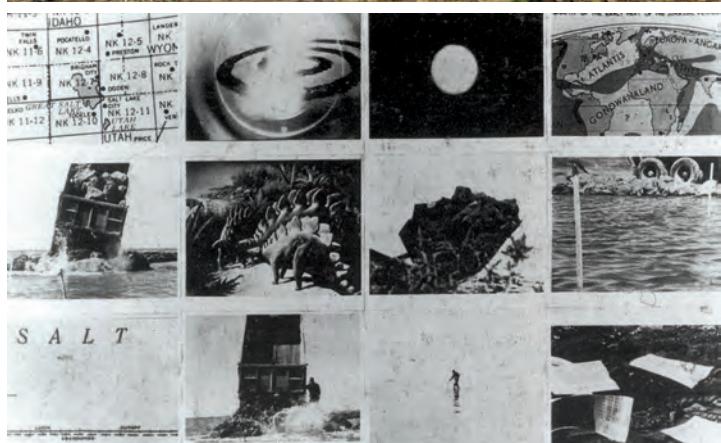
Sus monumentales vertidos en montañas (*Asphalt Rundown*, Roma, octubre de 1969; *Concrete Pour*, Chicago, noviembre de 1969, y *Glue*

4. Smithson, Robert, “Cultural Confinement”, en *Robert Smithson: the Collected Writings*, Jack Flam (ed.), University of California Press, London, 1996.

5. Smithson, Robert, “Cultural Confinement”, en *Robert Smithson: the Collected Writings*, Jack Flam (ed.), University of California Press, London, 1996.

6. Lippard Lucy, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Nueva York, The New Press, 1983, p. 30.

LA VUELTA AL ORIGEN COMO UTOPIA DE FUTURO



ARRIBA: Robert Smithson. *Spiral Jetty*. ABAJO IZQ.: Robert Smithson. *Spiral Jetty* film. ABAJO CENTRO: Robert Smithson. *Asphalt Rundown*. ABAJO DERECHA: Robert Smithson. *Glue Pour*

Pour, Vancouver, 1969) cuestionaban la erosión del terreno y la polución que estos vertidos producían en la naturaleza, aunando lo que serán los dos elementos característicos de estos movimientos de los años 60: la realización de la obra en un ámbito real y el contenido crítico que ello supone.

Otro artista contemporáneo de Smithson, Michael Heize, realiza sus *Effigy Tumuli* en una explotación minera abandonada y totalmente erosionada por la práctica destructiva de la práctica minera, al punto de ser un terreno inutilizable. Su obra consiste en una serie de esculturas colosales, con formas abstraídas de animales, inspiradas en los *tumuli* realizados por las civilizaciones indígenas del Missisipi, los Mound Builders. Tienen la forma de cinco animales propios de la zona: una araña de agua, una rana, una tortuga, un pez-gato y una serpiente. Estos animales eran representados por los indígenas precolombinos y tenían significado totémico. Heize, a diferencia de lo



Michael Heize. *Effigy Tumuli*

que ocurre habitualmente con sus obras, que son abstractas, utilizó referencias explícitas a los animales para inscribirlas en la historia de la región y darle un contenido social y reivindicativo a esta obra.

Si bien en algunas obras de Smithson y Heize la voluntad crítica con una actitud humana depredadora con la naturaleza, desertizadora y productora de sensibles daños es muy evidente, no todo el *land art* era tan explícito. Sin embargo compartía algo fundamental: la obra se realiza en el seno mismo de la naturaleza, es parte de la naturaleza, se destruye o modifica según sus movimientos. La propia obra más emblemática de Smithson, *Spiral Jetty*, se ha visto modificada por la dinámica de las aguas del lago de Utah en el que fue realizada. De esta vertiente del *land art* crítica con una manera de relacionarse el hombre con la naturaleza, que tiene mucho que ver con la sobreexplotación producida por un capitalismo sin control, derivan los artistas de nuestros días que, amplificando la crítica social, expresan su voluntad utópica de una relación del hombre con la naturaleza respetuosa y no depredadora.

El otro aspecto del arte con una voluntad crítica e instauradora de nuevos modelos de relación en la humanidad, en este caso de relación entre los sexos, el arte feminista de nuestros días, hunde también sus raíces en experiencias feministas de artistas de los años sesenta y setenta, especialmente —o casi exclusivamente— mujeres. La voluntad de estas artistas era la concienciación social de una situación de agresión y de desigualdad hacia las mujeres, que estaba en la base de sus *performances*. Muchas artistas pueden citarse, pero seguramente Carolee Schneemann y Ana Mendieta están entre las más representativas.

La obra de estas artistas feministas tiene una doble vertiente: por un lado la crítica a la violencia sufrida por las mujeres, y por otro lado, en sentido positivo, la reivindicación de lo femenino como fuente de creación y de vida, de sacralidad del cuerpo femenino. Las primeras *performances* de Mendieta, en la Universidad de Iowa, como *Tied-Up Woman*, realizada en febrero de 1973, ponían el acento en la violencia sufrida por las mujeres, contenido que se acentúa notablemente en su serie de *Rape Scenes*, la primera de las cuales se realizó en abril de 1973, en la misma universidad, semanas después de que una estudiante del campus hubiera sido violada y asesinada. Los asistentes a la *performance* encontraban a Mendieta semidesnuda y manchada de sangre, como si se tratara de una violación producida inmediatamente antes. La *performance* buscaba concienciar acerca de la violencia de una violación, borrando las distancias implícitas en la "represen-



Ana Mendieta. Esculturas rupestres



Ana Mendieta. *Guanaroca. First woman.* Esculturas rupestres



Ana Mendieta. *Itiba Cahubaba.* Esculturas Rupestres

tación" de una violación y crear un efecto empático en el "spectador" que se siente comprometido en la percepción de ese acto y compelido a tomar partido. El efecto del pasaje de la *representación* de una violación, a la *encarnación* de esta en el propio cuerpo de la artista produce ese salto cualitativo que lleva desde el orden puramente artístico hasta el juego entre realidad y ficción en el orden de la realidad. Es este salto fundamental, que también veíamos en los artistas del *land art*, lo que permitirá el desarrollo de las obras futuras de los artistas que acentuarán el matiz significativo crítico y a la vez utópico. Es la misma dualidad significativa presente cuando en nuestros días se asiste



Ana Mendieta, *Rape Scenes*

a una performance artística en contra de los feminicidios en ocasión de alguna muerte *real* de una mujer *real*.

Carolee Schneemann refiere en una de sus *performances*, recogida en su serie *Infinity kisses*, la persecución que han sufrido las mujeres acusadas de brujas y sus *partenaires*, los gatos. Sobreimpreso a un collage sonoro de ronroneos gatunos, la artista se refiere a la unión simbólica existente entre la mujer y el gato. Relata las torturas y muerte de gatos juntamente con las "brujas" a las que siempre acompañaban.



Ana Mendieta, *Rape Scenes*

Aunque un poco posteriores, es necesario mencionar el activismo feminista de las Guerrilla Girls. Ellas se definen así:

"Since 1985 the Guerrilla Girls have been reinventing the "F word-feminism. Still going strong in the 21st century, we're a bunch of anonymous females who take the names of dead women artists as pseudonyms and appear in public wearing gorilla masks. In 19 years we have produced over 100 posters, stickers, books, printed projects, and actions that expose sexism and racism in politics, the art world, film and the culture at large".

"The Guerrilla Girls are feminist activist artists. We wear gorilla masks in public and use facts, humor and outrageous visuals to expose gender and ethnic bias as well as corruption in politics, art, film, and pop culture. Our anonymity keeps the focus on the issues, and away from who we might be: we could be anyone and we are everywhere. We believe in an intersectional feminism that fights discrimination and supports human rights for all people and all genders".⁷

En 1985 The Guerrilla Girls desplegaron por el Soho neoyorquino afiches reivindicativos en una forma particular de *performances* cuestionadoras. En un cartel, posiblemente el más sugestivo de su

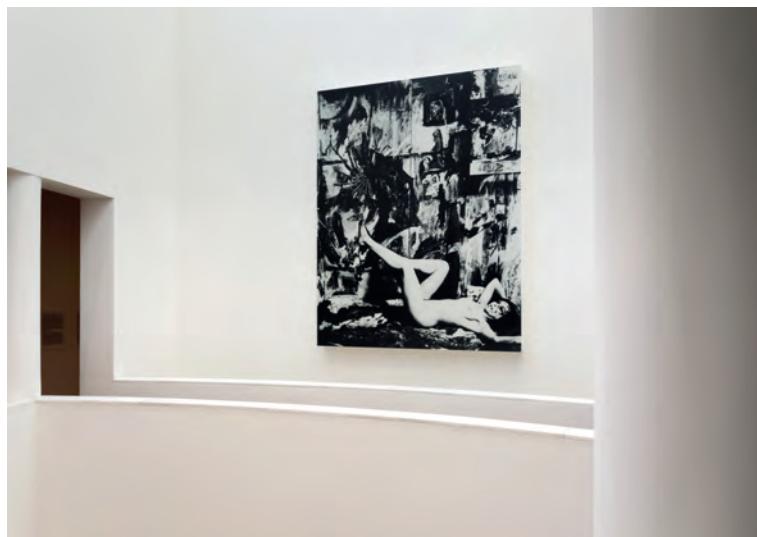
7. <https://www.guerrillagirls.com/#open>, consultado el 20/10/2018.



Carolee Schneemann. *Infinity Kisses*



Carolee Schneemann. *Eye/Body 36 Transformative Actions for Camera*



Carolee Schneemann. *Eye/Body 36 Transformative Actions for Camera*

trayectoria, plantearon la pregunta: Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Metropolitan Museum? Y una mujer desnuda con una máscara de gorila aparecía junto a un texto que decía: "Menos del 5% de los artistas en la sección de arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos". El origen de este trabajo reside en un encargo de diseñar una cartelera para el Public Art Fund en Nueva York, que lo rechazó, argumentando que el diseño no era suficientemente claro. Las Guerrilla Girls entonces pagaron un espacio de propaganda en los buses de Nueva York has-



Carolee Schneemann. *Eye/Body 36 Transformative Actions for Camera*



Guerrilla Girls. *Do women have to be naked to get into de Met.Museum?*

ta que la compañía de buses canceló el encargo diciendo que la imagen era demasiado sugestiva y que parecía que el personaje llevaba en su mano algo más que un abanico. La imagen es, efectivamente, muy sugerente. Esta realizada combinando la famosa *Odalisca* de Ingres con la máscara de gorila: una conjunción extraordinariamente lograda de la idea de lo femenino sexuado —una mujer perteneciente al harem, condensación de las fantasías acerca de la mujer como objeto sexual— junto a la referencia a lo primitivo como lo instintivo, lo brutal, lo salvaje.

La voluntad de quebrar el orden *representativo* del arte, sustituido por una acción sobre el mundo real, especialmente en los casos mencionados el orden social, reclamaba una ruptura radical del paradigma estético y de la historia del arte. Era la continuidad del proceso artístico lo que debía quebrarse, incluyendo en este proceso el modernismo vanguardista, que si bien había roto el paradigma naturalista, no lo había hecho, en cambio, con la estructura de realización y apropiación de la obra de arte.

En esta búsqueda de un nuevo paradigma, los artistas visualizan esa ruptura de la continuidad histórico-artística en remontarse a los orígenes de la cultura humana, en un regreso a los orígenes, es decir, a

la prehistoria y en algunos casos al arte primitivo. El movimiento es muy radical, porque no se trata de una revisitación del pasado perdido de la humanidad si no de dar un salto desde el presente al pasado remoto y desde allí al futuro todavía no realizado. Es decir, una utopía de revolución cultural y social completa que utiliza como base de propulsión el origen cultural de la humanidad.

Es nuevamente Smithson, el artista más influyente en términos teóricos y críticos de su generación, quien lo define así:

*"The deeper an artist sinks into the time stream the more it becomes oblivion; because of this he must remain close to the temporal surfaces. Many would like to forget time altogether, because it conceals the 'death principle' (every authentic artist knows this). Floating in this temporal river are the remnants of art history, yet the 'present' cannot support the cultures of Europe, or even the archaic or primitive civilizations; it must instead explore the pre-and post-historic mind; it must go into places where remote future meets remote pasts"*⁸

8. *The Writings of Robert Smithson*, Nancy Holt (ed), New York, New York University Press, 1979, p.91

En una de las fórmulas conceptuales más citadas de Smithson, y más precisas del objetivo de gran parte de su generación, Smithson busca los sitios, materiales y conceptuales, en los cuales el remoto futuro se encuentra con el remoto pasado. Su obra se encuentra atravesada por esta búsqueda de lo geológico, por los restos pétreos de una humanidad primordial, pero también de una forma de hacer cultura consistente en que ella sea parte indivisible de la vida de los seres humanos. El procedimiento conceptual de Smithson busca en el origen de la cultura y el arte, el punto cero de la andadura humana, la prehistoria, una posibilidad de comenzar un nuevo recorrido artístico que produzca una ruptura en la continuidad de la historia del arte. Un nuevo arte que se proyecte hacia el futuro.

Este giro epocal hacia lo originario proporcionaba también a los movimientos de base feminista nuevos argumentos: las “diosas” de la prehistoria expresan un momento en el que el cuerpo femenino es el símbolo del poder creador. Como dice Lippard, se trataba, además, de un proyecto claramente revolucionario de modificar prejuicios acerca de lo femenino:

“Artists can help change the dominant culture’s view of women by changing the context in which the deeply engrained connection between women and nature is perceived. Examination of prehistoric matriarchal religions can help place the symbolic content of contemporary artist’s work in critical relation to its general social framework.”⁹

En este contexto se inscribe la revista *Heresies*, una plataforma de las artistas feministas, de la que participa Mendieta, cuya quinta publicación, de 1978, se titula *The Great Goddess*. En diferentes artículos se plantea la espiritualidad de la mujer como heredera de la Gran Diosa, figura mítica y religiosa que significaba el poder femenino.¹⁰ Allí se establecen puntos de interés para las artistas feministas, como la historia desde las culturas prehistóricas hasta el periodo bizantino, porque investigaciones arqueológicas y antropológicas de ellas ofrecen modelos en los cuales la organización es matrilineal y matrifocal, en una clara oposición al modelo judeo-cristiano de sumisión de la mujer en un modelo patriarcal.

9. Lippard Lucy, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Nueva York, The New Press, 1983, p. 45.

10. Del Valle, Alejandro, *Primitivismo en el Arte de Ana Mendieta*, tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2015, p. 165.

A través de los rituales, aludidos en las *performances* de Carolee Schneemann o de Ana Mendieta, aparece una reivindicación y reverencia del cuerpo femenino como Creación, Naturaleza, Tierra, Maternidad. En este sentido tomaban la asociación femenino/primitivo para reivindicar el cuerpo femenino como metáfora de la potencia de lo femenino. Así cabría interpretar la *performance* realizada en diciembre de 1963 por Schneemann, en su propio loft, titulada *Eye/Body*. La artista, desnuda y pintada ritualmente, dejaba que serpientes vivas se desplazaran por encima de su cuerpo. Las diosas de la fertilidad solían ir acompañadas de serpientes, animal que por estar siempre en contacto con la tierra, era un símbolo de fertilidad. Su obra es una de las primeras que incorpora el propio cuerpo del artista como sustancia de la obra, anticipándose a la eclosión del *body art* a finales de los años sesenta y setenta. Schneemann entraba en su instalación y en lo que ella llamaba una “especie de ritual shamánico” incorporaba su cuerpo desnudo en el montaje, pintándose, engrasándose y cubriéndose de tiza a sí misma. La alusión al ritual primitivo es obvia y doblemente marcada: ella es como el shaman que lleva a cabo el ritual transformándose a sí mismo —el acto de transformación es el objetivo y centro del ritual shamánico— y a su vez utiliza los elementos del entorno de su instalación con este propósito. Aunque, a diferencia de los rituales primitivos realizados por hombres que utilizan metafóricamente lo femenino para invocar la fertilidad, ella es, simbólicamente, el shaman que lleva a cabo el acto y la mujer, diosa de la fertilidad en sí misma.

Ana Mendieta también revisita ese lugar en el que “el remoto pasado encuentra el remoto futuro” en su intervención artística en Parque Jaruco, en los alrededores de La Habana, llamada *Esculturas rupestres*. La artista, que había sido arrancada de sus raíces cubanas por la llamada Operación Peter Pan en su infancia, en 1961, y llevada a los Estados Unidos, donde se crió, regresó por primera vez a Cuba en 1980. Las autoridades cubanas la invitaron a realizar un proyecto escultórico y la artista eligió un paraje de difícil acceso, llamado Parque Jaruco, en el que realizaría la escultura de una serie de diosas, fundamentalmente procedentes de la tradición mitológica taína, en agosto de 1981. Es su obra más explícita acerca de la mitología de la madre tierra, la fertilidad y la Primera Mujer. Las deidades femeninas de la creación a las que se refiere Mendieta son *Guabancex* (Diosa del Viento), *Atabey* (Madre de las Aguas), *Guagnaroca* (la Primera Mujer), *Guacar* (Nuestra Menstruación), *Maroya* (Luna), *Iyare* (Diosa Madre) e *Itiba Cahubaba* (La vieja Madre Sangre).

Guanaroca recuerda los rasgos propios de las Venus prehistóricas, como la de Laussel, en las que los signos sexuales femeninos sirven como símbolo de fertilidad y creación. Así, Guanaroca, deidad creadora, es la primera mujer que pobló la tierra según los taínos y la deidad más poderosa. Su primer hijo fue asesinado por su padre, quien celoso lo dejó morir de inanición, lo escondió en un güiro y lo colgó de un árbol. Su madre salió a buscárselo, desesperada, y encontró el güiro. Al escapársele de sus manos cayó al suelo y salieron de su interior miles de peces y tortugas que formaron la península de Majagua y los cayos de Cienfuegos. Sus lágrimas formaron la laguna de Guanaroca. La serie de diosas representadas por Mendieta aluden todas a aspectos consustanciales de lo femenino o son símbolos de lo femenino: la capacidad de dar vida, la Luna, la sangre menstrual.

La técnica utilizada por Mendieta es también la de los escultores prehis-

tóricos: aprovecha las características de la roca en la que se realizarán las esculturas, y modifica o enfatiza los diseños de sus figuras según el entorno rocoso. También utiliza los procedimientos simbólicos presentes en el arte rupestre prehistórico: una parte de la anatomía caracteriza al ser completo y transmite el significado que se pretende vehicular. De una manera extremadamente sintética, y en distintas direcciones espaciales, aparecen referencias a la anatomía femenina y a los signos sexuales.

El cambio producido por el arte de los años sesenta en el paradigma artístico supuso la posibilidad para los artistas de plantearse una actividad revolucionaria y utópica de incidencia directa en la realidad social, especialmente en dos áreas que son fundamentales en la cultura y la sociedad de nuestros días: la relación de los Hombres con la Naturaleza y las relaciones entre lo femenino y lo masculino.

Estela OCAMPO. Profesora titular de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Fue directora del Institut Universitari de Cultura de la Universidad Pompeu Fabra (2008-2013). Directora de CIAP, Centro Investigador en Arte primitivo y Primitivismo, de la Universidad Pompeu Fabra. Ha tenido proyectos de investigación subvencionados por el Ministerio de Educación y Ciencia de España, como *Arte Primitivo* (1997-2003) y *Primitivismo y arte moderno* (2007- 2016). Ha impartido numerosas conferencias y seminarios en España y América. Es académica correspondiente en España de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina. Ha organizado las exposiciones “Art Precolombí en coleccions privades catalanes”, “Tesoros de la cerámica precolombina”, “Cuerpo y Cosmos”. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas, y crítica de arte en los periódicos *El País* (Madrid) y *La Vanguardia* (Barcelona). Entre sus libros se cuentan: *El Impresionismo, Apolo y la máscara*, *El arte precolombino*, *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, *El infinito en una hoja de papel*, *Teorías del arte*, *Cinco lecciones de amor proustiano*, *El arte precolombino de América del Sur (I)*, *El arte precolombino de México (II)*, *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*.

El retorno de la utopía en la metamodernidad

ELENA OLIVERAS

Allí donde crece el peligro, crece también lo que salva.
Hölderlin, "Patmos"

El retorno de la utopía es uno de los rasgos que definen a nuestra época, es decir, a nuestra metamodernidad. El término *metamodernidad* fue utilizado por diferentes autores. Stephen Felman y Alexandra Dimitrescu se valieron de él; sin embargo comienza a tener incidencia en los debates sobre la cultura contemporánea a partir de las definiciones de los teóricos holandeses Timotheus Vermeulen y Robin van den Akker. Son ellos quienes analizan los fundamentos filosóficos del término y delimitan su alcance.

Ni modernos ni posmodernos. Hoy nos cabe la definición de "metamodernos". Ya no aceptamos verdades inamovibles, ni entronizamos lo nuevo, la idea de progreso o la de utopía, como los modernos. Tampoco tenemos, como los posmodernos, una actitud conciliatoria frente al pasado, opuesta a lo nuevo o a la posibilidad de una utopía. A la distopía, característica de la posmodernidad, sigue una *dolce utopia*, para retomar la expresión de Maurizio Cattelan y de Philippe Parreno.¹

"Bienvenidos de nuevo a una idea", dice Andreas Huyssen en *Modernismo después de la posmodernidad*. Allí destaca la importancia actual de un término —modernidad— que la posmodernidad echó en el basurero de la historia. En efecto, el término *moderno* prácticamente desaparece en el debate sobre el arte en los ochenta y los noventa, cuando emerge la posmodernidad anunciando la terminación de los Grandes Relatos y el supuesto fin de la historia. La posmodernidad

1. La *Dolce Utopia* fue el título de un proyecto de Maurizio Cattelan y Philippe Parreno. Integró la muestra *Traffic* (1996) curada por Nicolas Bourriaud en el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos, en la que se focalizó la idea de proximidad, propia de un espacio de convivialidad, y de utopía "doméstica", al alcance de todos.

supone un corte con la modernidad dado que la preposición "pos" señala, cronológicamente, que algo ya se ha terminado.

Si la posmodernidad se manifiesta decididamente como una antimodernidad, el metamodernismo supone algún tipo de conexión con la modernidad. Entonces ¿está la modernidad tan *passée* como sostienen los posmodernos? No parece ser así, al menos si tenemos en cuenta la presencia del término en eventos como la Bienal de Lyon. Su edición de 2015-2016 tuvo por título *La vie moderne*. Las obras seleccionadas aludían a nuestra cotidianidad y estimulaban la reflexión en torno al "retorno de lo moderno".

En términos generales, oscilamos entre la modernidad y la posmodernidad. De allí que la imagen del péndulo sirva para fijar una condición esencial de nuestro tiempo.

LA IMAGEN DEL PÉNDULO

De acuerdo con Vermeulen y Van den Akker el prefijo *meta*, en el término *metamodernidad*, tiene un significado particular ligado a la *metaxis* platónica y al *in-between* (en el medio).

Como ha documentado Eric Voegelin, la palabra *metaxis* sirve en *El banquete* para describir una situación de *in-betweenness*.² Cuando Sócrates le pregunta a Diótima de Mantinea qué es Eros, ella responde que no es mortal ni inmortal, sino algo que está en el medio (*metaxis*) entre dos términos, un intermediario entre lo divino y lo mortal, entre los dioses y los hombres, un mediador que acorta el abismo que los separa.

2. E. Voegelin. "Equivalences of Experience and Symbolization in History", en *The Collected Works of Eric Voegelin*, Louisiana State University Press, 1989, vol. 12, pp. 115- 133.

A diferencia del prefijo *pos* que, en el término *posmodernidad* indica un corte con la modernidad, en el término *metamodernidad* el prefijo *meta* no supone corte sino participación. Se relaciona entonces con el concepto de *méthexis* platónico, es decir, con la participación de las cosas en las Ideas; *méthexis* es tanto alejamiento (por estar las cosas en el mundo sensible) como proximidad (por imitar las Ideas). De modo similar lo metamoderno, aunque se aleje de algunos aspectos de lo moderno, no lo anula. Supone tanto alejamiento como proximidad.

La metáfora del péndulo permite visualizar la oscilación metamodernista entre lo moderno y lo posmoderno; pero no se trata de una suspensión entre dos polos, sino entre muchos. No es la oscilación de la balanza dado que el movimiento se da también hacia adelante y hacia atrás, en medio de la ironía y el entusiasmo, la naturaleza y la cultura, lo finito y lo infinito, lo común y lo misterioso, la estructura formal y la des-estructura formalista. Desplazándose continuamente, lo metamoderno “negocia” con lo moderno y con lo posmoderno.

Ontológicamente el metamodernismo oscila entre lo moderno y lo posmoderno. Oscila entre el entusiasmo moderno y la ironía posmoderna, entre la esperanza y la melancolía, entre la ingenuidad y el conocimiento, entre la empatía y la apatía, entre la unidad y la pluralidad, entre la totalidad y la fragmentación, la pureza y la ambigüedad. Por cierto oscilando hacia delante y hacia atrás, lo metamoderno negocia con lo moderno y con lo posmoderno. Uno debería ser cuidadoso al pensar en una oscilación como la de la balanza, sin embargo, más bien, se trata de un péndulo balanceándose entre 2, 3, 5, 10, innumerables polos. Cada vez que el entusiasmo metamoderno cae en la fascinación, la gravedad lo impulsa hacia la ironía, y en el momento en que la ironía se inclina hacia la apatía, la gravedad tira hacia atrás hasta llegar al entusiasmo.³

La metamodernidad no reniega del entusiasmo moderno, como tampoco de la ironía posmoderna. Incorpora la insatisfacción por el presente, propia de la nostalgia posmoderna, pero también admite la esperanza moderna en el futuro; de allí que, con más o menos fuerza, retorne la fe en la utopía.

La dificultad en interpretar lo metamoderno está en que, participando de lo moderno y de lo posmoderno, no es ni uno ni otro. Desde

una perspectiva ontológica es, como vimos, un *in-between tensional*, entendido como una dinámica “ambos-ninguno” en la que se negocia con el deseo moderno de encontrar un nuevo sentido y la duda postmoderna del sentido de todo. Mientras que los preceptos modernos idealistas fueron vistos como fanáticos o ingenuos, y los de los postmodernos como apáticos y escépticos, “la actitud de la nueva generación puede ser vista como una “ingenuidad informada” o como un “idealismo pragmático”.⁴

Vermeulen y van den Akker aclaran que *metamodernismo* es un término descriptivo y no prescriptivo. No implica un sistema de pensamiento cerrado. No es un estilo, como el que defendió Greenberg en su momento. No es un movimiento, ni un programa estético, ni un manifiesto, ni una estrategia visual, ni una técnica o un recurso retórico. El término define una lógica cultural que tiene en su base una nueva “estructura del sentimiento”.

Al hacer referencia a una nueva estructura del sentimiento, se toma en consideración el pensamiento de Fredric Jameson y de David Harvey en lo relativo a la crisis del capitalismo. Según Jameson, el posmodernismo correspondía a la estructura del sentimiento del final: final de la historia, final de la ideología, final del arte, que se expresa en configuraciones como el pastiche y el recurso al brillo excesivo. Recordemos que en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Jameson consideraba que el rasgo formal supremo de todos los posmodernismos es un nuevo tipo de insipidez, de falta de profundidad, de ocaso de los afectos. Elige como ejemplo los *Zapatos con polvo de diamante* (1980), de Warhol, contrastándolo con los *zapatos* de Van Gogh.

Un par de zapatos (1886), de Van Gogh, demanda empatía; nos conduce al mundo del campesino y exhibe una enorme carga afectiva que incluye no solo el conseguir diariamente el pan, sino también, de acuerdo con Heidegger, “el escalofrío ante la amenaza de la muerte”.⁵ Los *zapatos* de Warhol, en cambio, nos alejan de la afectividad y de la profundidad resaltando la apariencia frívola.

En la descripción que hace Jameson de lo posmoderno, el ocaso de los afectos corresponde a la desintegración de la historia, a la superficialidad en la representación, a la libre flotación de los signos y a la

4. *Ibid.*

5. M. Heidegger. “El origen de la obra de arte”, en *Caminos del bosque*, Madrid, Akal, 2000, p. 24.

ausencia de intensidades que quedan encerradas en una burbuja consumista. Hay una mutación fundamental tanto en el mundo de los objetos, convertidos en un set de simulacros, como en la disposición descentrada del sujeto.

Diferente de la estructura posmoderna del sentimiento del final, la nueva estructura del sentimiento metamoderno implica una nueva sinceridad, un nuevo romanticismo y un retorno de la utopía.

EN TORNO A LA UTOPIA

¿Qué significa utopía? Del griego *ou* (no) y *topos* (lugar) se refiere a un espacio imaginario que aún no se ha concretado o cuya concreción resulta en extremo difícil. Se la interpreta como sinónimo de eutopía (del griego *eu* = bueno, feliz). Es un mundo más feliz, un país ideal donde dominan la fraternidad, el progreso pacífico, los derechos humanos; todo lo cual facilita una vida plena y dichosa. Así la presenta Tomás Moro en su *Utopía* (1516) que se inserta en una larga tradición, contando con antecedentes en Platón y San Agustín. Por otra parte, la atopía y la distopía poseen rasgos diferenciales sutiles. A significa en griego “negación, privación, falta”. Atopía es falta de utopía, mientras que distopía (del latín *dis* = separación, diferencia) es su contrario.

Posirónico, subjetivo y político al mismo tiempo, el metamodernismo nos acerca a un resurgimiento de la esperanza y a un retorno de la utopía. Si bien conserva la suspicacia posmoderna, no mantiene una actitud conciliatoria. No hay tolerancia sino activismo, lo que revela una nueva urgencia por tomar parte en los acontecimientos del mundo.

Para Vermeulen y van den Akker la necesidad de utopía es un aspecto principal del desvío del posmodernismo al metamodernismo que se produjo en la década del 2000. Ellos afirman: “En algún aspecto hay razón para el optimismo y en muchos aspectos pensamos que estamos peor que antes”.⁶ Por eso no están ni celebrando el desvanecimiento del posmodernismo ni impulsando una agenda metamoderna. Es que en nuestro mundo no hay marcha hacia un futuro brillante

6. R. Van den Akker y T. Vermeulen. “Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism”, en *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Londres, Rowman y Littlefield, 2017, p. 6.

y tampoco un descenso hacia un pasado oscuro. Esto significa que no están canceladas las ideas sobre cómo las cosas podrían ser mejor tanto en lo económico como en lo social o en lo ético. Y “tan pronto como podamos imaginar cómo las cosas podrían ser mejor un principio de progreso se implica”, afirma Jorg Heiser.⁷

En la primera década del siglo XXI hubo simposios y exposiciones internacionales que abrían el debate sobre la utopía. Entre ellos *A Review of the Utopia*, un proyecto a tres años del Museo de Arte Moderno de Dinamarca (2009-2011). Asimismo, se destaca el *Manifesto Marathon* (2008) en la Serpentine Gallery de Londres organizado por Hans Ulrich Obrist. Se puso allí de manifiesto una nueva voluntad artística en la que el optimismo utópico resultó reconsiderado. Participaron, entre otros, Marina Abramovic, Nicolas Bourriaud, Jimmie Durham, Gilbert & George, Eric Hobsbawm, Charles Jencks, Jean-Jacques Lebel, Jonas Mekas, Yoko Ono, Raqs Media Collective, Tino Sehgal, Agnès Varda y Ben Vautier.

Verneulen y van den Akker toman como ejemplos del retorno a la utopía a David Thorpe, Ragnar Kjartansson y Paula Doepfner. Ellos ven en los *collages* de Thorpe la reapropiación de la intertextualidad posmoderna para crear un sentido de comunidad. En las *performances* de Kjartansson observan la adopción de la ironía posmoderna para generar una sensación de sinceridad, mientras que en las instalaciones de Doepfner destacan el uso de la melancolía posmoderna para activar la esperanza y proyectar utopías.

VARIANTES UTÓPICAS

La utopía del metamodernismo no alcanza el nivel de una macroutopía, como fue la marxista; se presenta como una utopía relativista, de pequeños actos revolucionarios. No es casual, desde esta perspectiva, el interés de Vermeulen por el pensamiento de Rancière.

Las distintas variantes del retorno de la utopía tienen algo en común. Todos cumplen con la función esencial del Arte, que consiste en un “hacer ver”. De este modo, el arte se relaciona con la política que también está ligada a un sistema de evidencias sensibles que hacen ver.

7. J. Heiser. “Super-Hybridity: Non-Simultaneity, Myth-Making and Multipolar Conflict”, en R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen, *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, op. cit., p. 68.



Ricardo Blanco. *Eco Chair* (de la serie *Sillas de piso*), metal y pasto natural, 2000

Dentro del Todo (sociedad) algunos sectores son visibilizados, puestos en primer plano, y se gobierna para ellos, mientras que otros son in-visibilizados, ignorados, excluidos. Agrega Rancière:

No siempre hay política, a pesar de que siempre hay formas de poder. Del mismo modo, no siempre hay arte, a pesar de que siempre hay poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza.⁸

Para que exista política y arte es preciso que se rompa con la “normalidad” de la experiencia, que se quiebre una habitualidad, que se haga ver de un modo diferente al que estamos acostumbrados. En nuestro contexto, es necesario quebrar la falsa conciencia y la indiferencia hacia los demás. Temas a los que hace referencia Peter Sloterdijk en *Crítica de la razón cínica*, cuando se detiene en el cinismo difuso de la sociedad occidental. Ese cinismo se manifiesta en la falsa conciencia de aquellos que se dan cuenta de trasnochadas ideologías y pese a ello prefieren callar. Optan por no ver y no decir. Perciben cómo se sostiene una situación indeseable sin intentar corregirla. Es lo que

8. J. Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, MACBA, 2005, p. 20.

vemos hoy en muchas reuniones políticas nacionales e internacionales cuando se trata, por ejemplo, el tema de la ecología con la mayor indiferencia (aunque parezca lo contrario). Se discute sobre la catástrofe sin que se llegue a ninguna acción seria y continuada para contrarrestarla.

La utopía de la integración naturaleza-civilización es uno de los aspectos del *diseño otro* de Ricardo Blanco. Si bien él participa del mundo técnico, lo observa de lejos con desconfianza y, como aconseja Heidegger en una célebre conferencia, con “serenidad”. Obras como *Eco chair* (2000) ponen de manifiesto un compromiso con la sociedad nutrido de empatía, de participación en la realidad que nos afecta. Haciendo uso de lo incongruente, característica de su estilo irónico, Blanco desarticula elementos para que ocupen un lugar contrario al habitual; de allí que su efecto sea la sorpresa y la comicidad. *Eco Chair* es un banco de estructura metálica con un asiento revestido de pasto natural. Un fragmento de naturaleza se inscribe entonces como construcción, al tiempo que la construcción se inscribe como naturaleza. De este modo, los contrarios se hermanan.

La idea utópica de integración respetuosa de la naturaleza en la vida es parte de un proyecto de felicidad, es decir de eutopía. Esta idea de lugar feliz también es centralizada en *Un lugar para vivir cuando seamos viejos* de Ana Gallardo. Su propuesta, a ser continuada en el tiempo, contraría un lugar común: que la vida de los mayores es pasiva, displacentera, alejada del contacto con los otros, de la alegría y de la espontaneidad. Gallardo cambia el contexto de lo cotidiano asociado a esa idea para producir un nuevo contexto de convivabilidad festiva. *Un lugar para vivir cuando seamos viejos. El baile* fue uno de los espacios con mayor número de visitantes en la 29^a Bienal de San Pablo; cautivó no solo a los mayores, sino a un público vasto, de todas las edades, lo que ponía de manifiesto que no hay edad cuando de disfrutar se trata.⁹

No son pocos los artistas contemporáneos que, como Gallardo, desarrollan microutopías destinadas a mejorar la vida gradualmente. No se trata de aceptar el imperativo de un cambio brusco y vertiginoso. Se trata de “volar” junto a otros en una temporalidad expandida, con la gradualidad de *El pájaro lento*, de acuerdo con la imagen elegida por Claudia Fontes para unir propuestas que conforman su trabajo curatorial para la 33^a Bienal de San Pablo (2018). “Me pregunté si

9. Cf. <http://unlugarparavivircuandoseamosviejos.blogspot.com>



Ana Gallardo. *Un lugar para vivir cuando seamos viejos. El baile*. Video instalación y performance. 29^a Bienal de San Pablo, 2010.

un pájaro sentirá vértigo y en qué ocasiones. Se me ocurrió que un pájaro debe sentir vértigo cuando la velocidad a la que vuela es tan lenta que corre riesgo de caerse. Así surgió la imagen", explica Fontes. Quizás el desacelerarnos —una utopía del mundo contemporáneo— también produzca un vértigo similar.

Progresivamente, algunos artistas desarrollan sus microutopías a través de microsociedades transformadoras. Un ejemplo de esas microsociedades es la que generó el grupo Assemble establecido en 2010. Se trata de un colectivo de jóvenes arquitectos y diseñadores británicos que trabajan —junto a los vecinos de un barrio— con materiales humildes o reciclables en el campo de la arquitectura y el diseño.

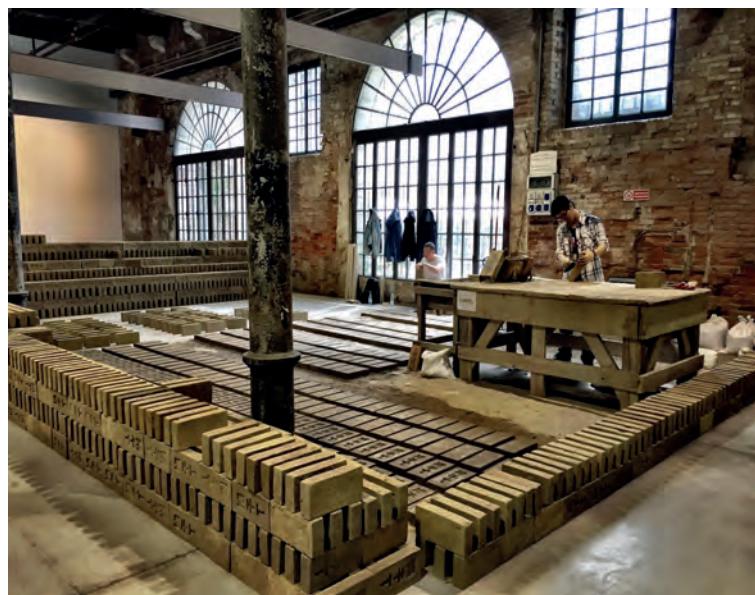
Los miembros de Assemble fueron los primeros no artistas que obtuvieron el Premio Turner 2015 por una obra arquitectónica de remodelación de viviendas destinadas a la demolición ubicadas en el barrio de Toxteth, Liverpool. El prestigioso Premio Turner había recaído anteriormente en artistas como Damien Hirst, Tracey Emin y Rachel Whiteread, entre otros.

Assemble concreta "pequeños actos de rebeldía" (sic) de los que participan los vecinos transformando espacios. Además de la remodelación de viviendas, se logró transformar una gasolinera abandonada en una sala de cine efímera, mientras que un pasaje ubicado debajo de una carretera se convirtió en un centro cultural. Al hacer que



Grupo Assemble, *Cairns Street, Granby Four Streets*, Liverpool, 2015. Intervención *site specific*. Imagen cortesía de Assemble

otros participen, el grupo concretó los dos significados de la palabra *assemble*, ensamblar y congregar. Cumplió entonces con una función política, la de unir arte y vida, estética y ética, apuntando a la utopía de un mundo mejor. Utopía que, por otra parte, también comparten arquitectos de todo el mundo interesados en la vivienda social, un hábitat digno para todos. La idea que los une es contribuir a proyectar un destino mejor para aquellos que el sistema margina.



Rirtrik Tiravanija. *Untitled*, instalación con ladrillos de barro, sellos de madera y herramientas, 56^a Bienal de Venecia, 2015

Entre los artistas interesados en servir a quien lo necesita encontramos a Rirtrik Tiravanija. Su propuesta para la 56^a Bienal de Venecia (2015) consistió en una instalación donde se fabricaban ladrillos que luego se vendían a €10. Lo recaudado iba a beneficio de una fundación dedicada a la defensa de los derechos de los trabajadores en China.

Reivindicando sus preocupaciones sociales, Olafur Eliasson presentó *Green light* en la 57^a Bienal de Venecia (2017). Se trató de un *workshop* donde un grupo de refugiados, inmigrantes y solicitantes de asilo, al igual que el público en general, respondió a la invitación de realizar el montaje de módulos de lámparas diseñados por el artista. El dinero obtenido con la venta de las lámparas fue donado a instituciones que defienden los derechos humanos e intentan dar respuesta al problema del desarraigo y la inmigración.

Si Assemble, Tiravamija o Eliasson se orientan a mejorar las condiciones humanas de los otros, Adrian Piper apunta a mejorar las condiciones de cada uno. Adscribe a la utopía del pequeño gesto cotidiano, a esa *dolce utopia* a la que hacían referencia Cattelan y Parreno.

Fue un contrato el medio utilizado por Piper para participar en la 56^a Bienal de Venecia (2015). Con su obra *The Probable Trust Registry*:



The Probable Trust Registry: The rules of the Game # 1-35, instalación-performance, 56^a Bienal de Venecia, 2015

The rules of the Game # 1-3 (Registro de confianza probable: Las reglas del juego #1-3) fue galardonada con el León de Oro a la mejor artista de la exposición "All the World's Futures", curada por Okwui Enwezor.

Piper invitaba al espectador a firmar un contrato comprometiéndolo a cumplir con una determinada acción. Ese compromiso podía modificar un aspecto de su vida relacionado consigo mismo y con los demás.

La instalación-performance de Piper simulaba un entorno corporativo con recepcionistas que, ubicadas en tres mostradores, atendían al público para efectivizar el acto contractual que ofrecía tres alternativas de compromiso: "I will always be too expensive to buy" (Siempre será demasiado caro para ser comprado), "I will always do what I say I am going to do" (Siempre haré lo que digo que voy a hacer) y "I will always mean what I say" (Siempre creeré en lo que digo).

No solo se invitaba a los visitantes a firmar una declaración personal, sino que también se proponía una reflexión sobre sus actos y sus consecuencias a nivel político, económico y social. La participación exigía un compromiso de por vida para crear las bases de una con-

fianza mutua. Es que las colaboraciones se anotaban en un registro "de confianza" que todos los participantes recibirían al final de la exposición con el objetivo de formar, en el futuro, un grupo de personas confiables. Según la artista "esto requiere que cada uno de nosotros pueda confiar en sí mismo para satisfacer las propias expectativas", ligadas a creencias y a valores. Al poner el foco en las bases de nuestra convivencia, el registro de confianza probable ofrecía al público la oportunidad de trabajar individual y colectivamente en el fortalecimiento de esas creencias y valores.

ES DEMASIADO TARDE PARA SER PESIMISTAS

En el film *Home* (2009), de Yann Arthus-Bertrand, encontramos esta sugerente conclusión: "Es demasiado tarde para ser pesimistas. Cada cual debe actuar". Ese documental científico es un elocuente manifiesto que nos pone en estado de alerta ya que no son muchos los años que restan para salvar al planeta Tierra. En las casi dos horas que dura el film, la belleza y sublimidad de los paisajes se contrapone a las cifras y estadísticas que hablan de una real catástrofe ecológica.

La urgencia que requieren cuestiones tan alarmantes como la tragedia ecológica, la situación de los refugiados y las desigualdades sociales lleva a pensar en la necesidad de que vuelva "la política con mayúsculas". Dice Gerard Vilar:

Artistas, críticos, curadores y responsables institucionales se ven en la necesidad de dar alguna respuesta a los nuevos problemas políticos planteados por quienes defienden la guerra preventiva, la represión de la homosexualidad, la obligatoriedad de la religión en la escuela o la sustitución de los derechos sociales por la caridad, y a la vez hacen más ricos a los ricos, aumentan las legiones de pobres en todo el mundo y son indiferentes a la catástrofe ecológica que se nos viene encima. Tras la fiesta transanguardista de los ochenta y de la pequeña política de lo correcto de la era Clinton, parece que vuelve la política con mayúscula.¹⁰

Un fuerte tono político nutrió la exhibición central de la 56^a Bienal de Venecia (2015), curada por Okwui Enwezor. *Todos los futuros del mundo* ponía en juego la idea de utopía y la necesidad de repensar el mundo a través de todo tipo de proyectos, incluido el gran proyecto

10. G. Vilar. "El eterno retorno de la política", en J. Rancière, Sobre políticas estéticas, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2005, p. 9.



Olaf Nicolai. *Non Consumiamo... (to Luigi Nono)*, performance, 56^a Bienal de Venecia, 2015

transformador que encarnó el marxismo. Fue así como, sobre la base del sentimiento de “catástrofe civilizacional” que acarrea la mundialización del capitalismo, Enwezor eligió artistas políticamente comprometidos, como Olaf Nicolai y Wangéchi Mutu.

El arte político de Olaf Nicolai ocupó un lugar central en la 56^a Bienal de Venecia. En un nuevo espacio —Arena— donde se leía diariamente *El Capital*, de Karl Marx, Nicolai ubicó su instalación performática *Non consumiamo... (a Luigi Nono)*. La obra incluía la audición de *Musica-Manifesto N° 1 / Non Consumiamo Marx* (1969) de Luigi Nono, que fue reproducida en equipos de audio embaldados en mochilas que el espectador-performer podía cargar en sus espaldas. La composición de Nono registraba voces de protesta de los manifestantes reunidos en la Piazza San Marcos en momentos de la inauguración de la 34^a Bienal de Venecia (1968).

La política tuvo también centralidad en la 14 Documenta de Kassel (2017), que se dividió entre esa ciudad alemana y Atenas. De acuerdo con su director artístico, Adam Szymczyk, esa edición apuntaba a la crisis socioeconómica, a las medidas de austeridad y a los problemas de inmigración por los que está atravesando Grecia actualmente. *Aprendiendo de Atenas* —título del evento— no solo remitía a la herencia de una cultura que ayudó a dar forma a Occidente. El interés por Grecia se debía a que no es un caso aislado de las dificultades socioeconómicas a las que se enfrenta actualmente Europa y, de modo general, el mundo occidental. Explicita Szymczyk que las razones de



Ruben Östlund. *The Square*, 142 minutos, 2017 (fragmento del film)

llevar Documenta a Grecia radican en que es urgente repensar la realidad contemporánea como un lugar de sufrimiento y miseria para muchos. En síntesis, Atenas ejemplifica problemas que permanecen irresueltos y resulta una oportunidad para abrir un espacio de enfrentamiento a la configuración neoliberal. Un espacio abierto a la imaginación y a la acción.

La urgente necesidad de repensar el mundo y de actuar sobre él es el correlato necesario de la inestabilidad generalizada. Observan Vermeulen y van der Akker que “la estructura geopolítica últimamente aparece tan inestable como fue antes desigual”.¹¹ Esa inestabilidad fue resaltada en el film *The Square*, de Ruben Östlund.

El protagonista del multipremiado film del director sueco es un curador del museo de arte contemporáneo situado en la ciudad de Estocolmo. Encarna la inseguridad, la desconfianza y la violencia que nos amenazan de modo permanente; sin embargo, una pequeña luz de esperanza surgiría en la escena final del film. En los rostros de las

11. T. Vermeulen y R. van den Akker, “Notes on Metamodernism”, *op.cit.*



Guido van der Werve, *Nummeracht. Everything is going to be alright* (Número Ocho. Todo va a estar bien), video HD en 16 mm, 10' 10", 2007. Crédito fotográfico: Ben Geraerts. Cortesía del artista

pequeñas hijas del protagonista —en los que detiene la cámara— se dibuja una sugerente disconformidad y quizás esta desaprobación de la nueva generación sea el comienzo de un futuro más armónico y solidario, pero aún desdefinido.

El ser humano metamoderno apunta a una presencia futura que es sin futuro claro y es precisamente a través del arte que llegaremos a visualizar el corrimiento —nietzscheano— del horizonte. En otras palabras, en tiempos metamodernos se pretende llegar a la verdad, o a una salida, aun sabiendo que nunca se llegará a encontrarla. Se intenta en síntesis, como afirman Vermeulen y van den Akker, “buscar un horizonte que está permanentemente alejándose”.¹² Es lo propio del nuevo romanticismo que desarrollan artistas como Guido van der Werve.

Nummeracht. Everything is going to be alright (Número Ocho. Todo va a estar bien) pone en escena un yo fuerte. Un yo que muestra una subjetividad que lucha por mantenerse en pie frente al desencanto del mundo y lo logra. La imagen de un yo fuerte recuerda las reflexiones de Hegel sobre la ironía moderna donde “el yo puede permanecer dueño y señor de todo”.¹³ En el video del artista holandés vemos a una pequeñísima persona (el propio artista) que decididamente camina sobre una superficie congelada en el golfo de Botnia desafiando, imperturbable, a un enorme rompehielos que avanza detrás de él. Siendo muy corta la distancia entre ambos, el desenlace podría ser fatal. Sin embargo, la persona sigue caminando porque caminar es su única salida, lo único que puede hacer. Mientras camine —de acuerdo con el título de la obra— “todo va a estar bien”.

12. *Ibid.*

13. G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 50.

Elena OLIVERAS. Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Nordeste. Doctora en Estética por la Universidad de París. Catedrática de Estética, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y de Crítica de Arte, Universidad del Salvador. Académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Asesora editorial de la revista *ArtNexus*, Bogotá. Fue distinguida con el Diploma al Mérito de los Premios Konex en el área de Estética, Teoría e Historia del arte (2006). Autora de *Arte cinético y neocinético*, *La metáfora en el arte*, *Cuestiones de arte contemporáneo, Estética. La cuestión del arte* —que recibió el Premio al Libro del Año de la Asociación Argentina de Críticos de Arte— y *La levedad del límite*, entre otros libros. Colaboró en tres ediciones de la revista *Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes*, en la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, volumen “Estética”, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filosofía, Madrid, y en S. Marchán (comp.) *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós.

El transcurrir de la utopía hacia el arte contemporáneo

NELLY PERAZZO - ALEJANDRO SCHIANCHI

Hacia el final del siglo XX, a la postre, no se puede tener todo: veinte kilos anuales de dulces y cosas para mascar, sociedad, confort, despreocupación y espacio para reivindicaciones, libertad y derecho de voto generalizados, vacaciones y una larga vida.

Quien después de todo ello reclamase, además, "cultura" sería demasiado humano: ni bueno ni malo, sino insaciable.

Arnold Gehlen¹

Tanto Sloterdijk² como Vermeulen y Van den Akker³ se muestran sorprendidos por la reaparición y el interés despertado por la utopía, o el concepto de utopía a través de artesanías, simposios y exposiciones internacionales.

Sin embargo, el concepto de utopía actual posee características diferentes al conocido previamente. Sloterdijk, por ejemplo, contrapone la idea de un "sueño colectivo del género humano" con una función autopoietica que se presenta como una voluntad consciente individual. La automotivación posibilita transformaciones que el momento histórico requiere sustituyendo a la idea del inconsciente como fuente infinita del deseo colectivo.

En este mismo sentido se orienta la reflexión de Zygmunt Bauman en su texto póstumo "Retrotopía".⁴ Allí el espíritu utópico se nutre

de aspectos imaginarios del pasado en lugar de visualizarlos en un futuro. En cambio, de un futuro nuevo por crear resurge un pasado abandonado en el cual hay "una creciente brecha abierta entre lo que hay que hacer y lo que puede hacerse", dice Bauman.

La individualidad se presenta por encima de lo colectivo produciendo una visión de mayor probabilidad del futuro lejos del concepto tradicional de utopía como espacio común de deseo.

En la última Bienal de Venecia, la obra *Faust* (2017) de Anne Imhof cautivó al jurado y al público, al ser, probablemente, un reflejo de una sensación absolutamente contemporánea. La curadora del envío —Susanne Pfeffer— comenta que estaba buscando un artista que trabaje en relación con problemáticas actuales: cambios tecnológicos, espacios virtuales y mecanismos de poder y control que se inscriben en el cuerpo. Fue así como se encontró con la propuesta de Imhof que



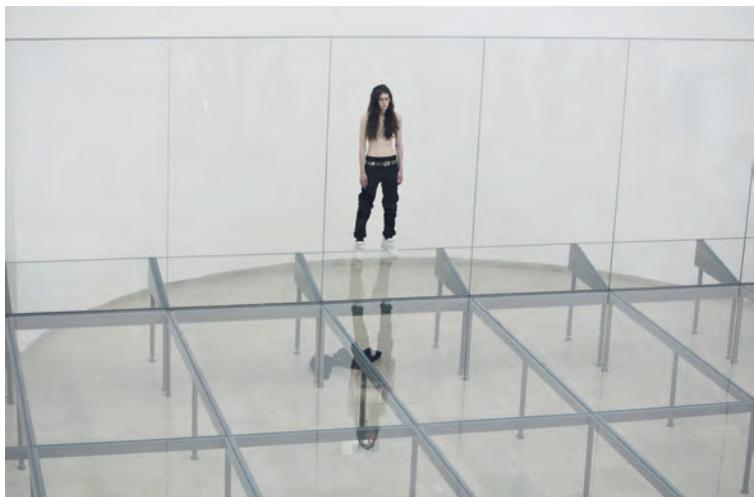
Anne Imhof, *Faust*. 2016

1. Arnold Gehlen, *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*. Península, Barcelona, 1994.

2. Peter Sloterdijk, La utopía ha perdido su inocencia. Entrevista con Fabrice Zimmer, publicada en *Magazine Littéraire*, mayo de 2000. Traducción del francés de Ramón Alcoberro. Disponible en <http://www.alcoberro.info/V1/sloterdijk.htm>

3. Timotheus Vermeulen y Robin Van der Akker, "Utopia, Sort of: A Case Study in Metamodernism". *Studia Neophilologica*, 87:sup1, 55-67, DOI: 10.1080/00393274.2014.981964

4. Zygmunt Bauman, *Retrotopía*, Paidós, Buenos Aires, 2017.

Anne Imhof, *Faust*. 2016

“confronta la brutalidad de nuestro tiempo con un crudo realismo”.⁵ Se problematiza la capacidad de resistencia y comunió del cuerpo en un espacio que se da “entre” el ser y la realidad. El rol de los *performers* evidencia un aspecto de individualidad que tiene relación con las reflexiones de Bauman y Sloterdijk. La individualidad es clave en el trabajo de Imhof, declara la curadora Pfeffer.

La tecnología logra superficies lisas, perfectamente ensambladas, transparentes que conviven con acciones primitivas, como encender fuego o simplemente pararse sobre uno de los atriles del mismo material que el piso. La desconexión entre la parte superior del piso transparente y la inferior que tiene el techo transparente construye una sensación incómoda, no son dos universos completamente aislados, uno puede ver al otro pero sus contactos directos son poco frecuentes, casi artificiales. Un presente donde la tecnología no contribuye a estimular la solidaridad humana, sino más bien al poder y al control según límites muy bien establecidos y poco flexibles.

Podemos articular la reflexión de Bauman sobre el concepto de “retrotopía” con la obra de Imhof: “Resulta prácticamente inevitable que respiremos una atmósfera de desasosiego, confusión y ansiedad y la vida sea cualquier cosa menos agradable, reconfortante y gratifi-

5. Susanne Pfeffer entrevistada por Noemi Smolik. *Anne Imhof “Faust” at German Pavilion, Venice Biennale, Mousse Magazine*. Disponible en <http://moussemagazine.it/anne-imhof-faust-german-pavilion-venice-biennale-2017/>

cante”. En este contexto, los tranquilizantes y antidepresivos proporcionan alivio, pero también “contribuyen a cegar a los propios seres humanos ante la naturaleza real de su padecimiento, en vez de ayudar a erradicar las raíces mismas del problema”. El mundo que le ofrece Mefistófeles a Fausto es exactamente igual al que tiene. La diferencia está dada por lo que cada individualidad hace con este mundo.

Las propuestas artísticas, en muchos casos, pretenden visibilizar estos problemas o incluso un aporte para su solución.

Si observamos cómo se manifestó la utopía en los distintos aspectos que tomó a través de las vanguardias artísticas del siglo XX, vemos que trajo consigo un proyecto de cambio cultural y social.

Boris Groys describe a la modernidad como “la época del deseo de una utopía”.⁶ En particular el campo de la producción artística se presenta como un proyecto revolucionario que busca transformar la sociedad.

Al referirse a la utopía en la modernidad, imponen su presencia el futurismo italiano, el grupo holandés Stijl con Mondrian a la cabeza, los constructivistas rusos y la Alemania de la Bauhaus.

El futurismo italiano irrumpió con las resonantes y teatrales actitudes de Marinetti predicando *la guerra igiene del mundo*. Según el crítico italiano Giulio C. Argan, el futurismo italiano es el primer movimiento de vanguardia, porque confiere al arte un interés ideológico y que deliberadamente prepara y anuncia una alteración radical de la cultura y las costumbres, al negar en bloque todo el pasado y al sustituir la búsqueda metódica por una audaz experimentación estilística y técnica. Balla, quien representó el movimiento con ritmos dinámicos que marcan el desplazamiento del objeto en el tiempo, después, con sus *Compenetraciones iridiscentes* se transformó en el verdadero precursor del *op art* y del arte cinético. Boccioni —superando el dualismo fundamental de la cultura occidental— funde el objeto con el espacio en sus investigaciones sobre la velocidad y la simultaneidad, como lo harán en música Russolo con los Intonarumori y Bragaglia con sus estudios de fotodinámica.

Sin el carácter vertiginoso de los futuristas, las vanguardias holandesas establecieron parámetros de despojamiento y claridad extrema-

6. Boris Groys, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra, 2016.



A. G. Bragaglia, *Giovane che si dondola*, fotodinámica, 1912

damente avanzadas por su incidencia en la arquitectura y el diseño industrial. Mondrian consideraba que la obra de arte debe tener una rigurosa esencia teórica como estructura. Redujo sus elementos a la línea, el plano y los colores fundamentales. Mediante compensaciones dadas por la extensión y el color, sus enrejados de líneas negras verticales y horizontales determinan recuadros de color donde el blanco actúa como factor luz a veces inclinado hacia los fríos a veces hacia los cálidos. La rigurosidad de sus planteos pictóricos se entiende de tal vez por los intereses filosóficos y religiosos que lo orientaron desde siempre. Por ello lleva implícito un proyecto de vida con fuerte interés por lo social. También fueron estructuralidad pura los edificios y sobre todo los nuevos principios en el diseño de muebles y juguetes hechos por el arquitecto Rietveld, el más fiel a las premisas teóricas del movimiento.

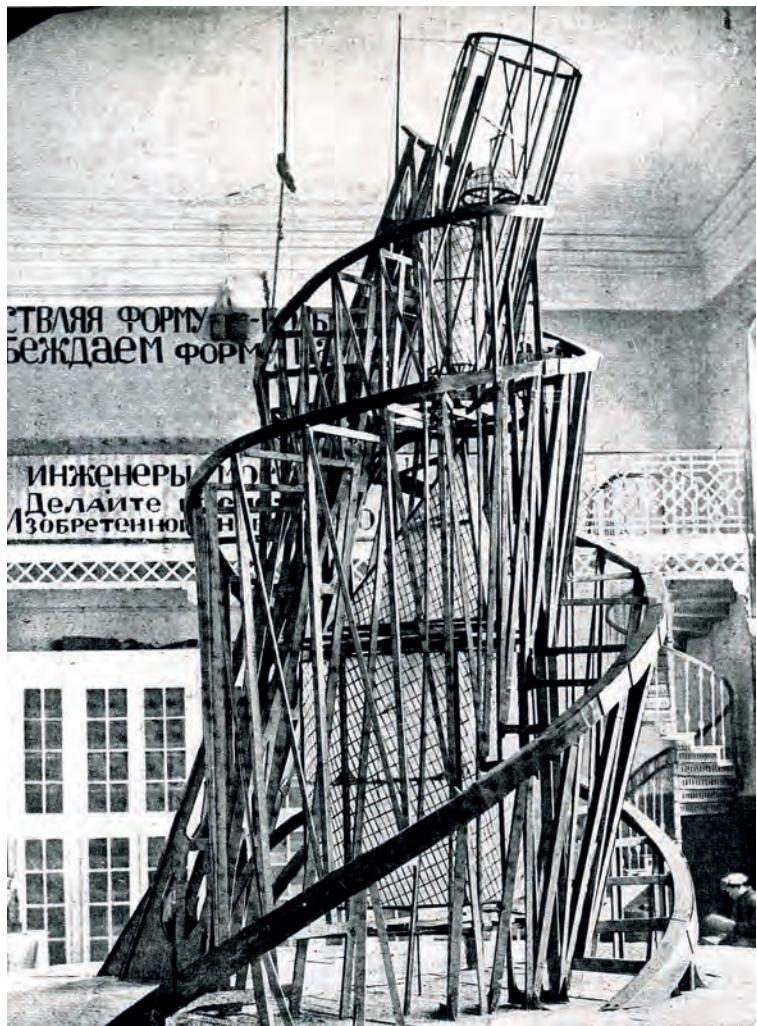
La Bauhaus fue creada en Alemania en 1919 por el arquitecto Walter Gropius, quien orientó su Escuela buscando una unidad nueva de arte y técnica. Como se registra en sus escritos, fue la primera toma de conciencia del rol social y tecnológico del arte y la primer tentativa de aproximación del arte y la industria. La lista de excepcionales artistas que convocó: Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Schlemmer e Itten, entre otros, dan cuenta de la importancia de su preocupación estética en la creación. Gropius y su equipo eran conscientes de su momento histórico de posguerra y asumieron una renovación de lo visual acorde con esos cam-



Gerrit Rietveld. *Silla roja y azul*, 1917

bios económicos, sociológicos y psicológicos. Ellos evidenciaron desde el curso preliminar un espíritu abierto a las nuevas formas de expresión.

Las vanguardias rusas corrieron paralelas al funcionamiento de la Bauhaus, ya que el Vkhutemas, instituto de formación de los artistas con un programa innovador, fue fundado en 1920. La utopía que perseguían era similar: el rescate creador de la sociedad a través del arte. Ambas finalizaron sus actividades por razones políticas: la Bauhaus, en 1933, con el nazismo, las vanguardias rusas, con la muerte de Lenín y la caída de Lunacharsky que llevó a los artistas a transformarse en meros informadores y difusores de propaganda gubernamental. A los nombres de Tatlin, El Lissitsky y Rodchenko se añade el de Malevich, quien dio una nota peculiarísima con su abolición del objeto utilizando la abstracción como vía para una aprehensión de lo absoluto. Hoy conocemos su obra por haber viajado en 1926 a la Bauhaus, por lo cual quedó en Alemania material como para acercarnos a "la experiencia pura del mundo sin objeto" que propuso.



Vladimir Tatlin. *Monumento a la III Internacional*, 1920

En la contemporaneidad, Nicolas Bourriaud declara que “no es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica”.⁷ Si la producción artística de *avant garde* se proponía abrir camino hacia el futuro de manera punzante como un horizonte por alcanzar, al comienzo del siglo XXI las obras no parecen determinadas a materializar una realidad imaginaria o utópica, sino solamente formas de relacionarse con lo real ya existente. Esta perspectiva planteada al comienzo del presente artículo y en vínculo con el relato de Fausto

7. Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

se puede percibir en *La Ascensión* (2005) de Jorge Macchi en colaboración con Edgardo Rudnitzky. Presentada en la Bienal de Venecia, opone la imagen de la ascensión de María a hacer limitados saltos en una cama elástica.

Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria —expone Bourriaud— se han transformado en “micro-utopías de lo cotidiano”. El arte contemporáneo no se presenta para un público universal intentando conseguir un lugar privilegiado en la Historia del Arte, sino más bien se presenta como un momento determinado en un contexto particular. Dentro de ese núcleo podría surgir un atisbo utópico, por ejemplo, en la acción de Tiravaniya al repartir sopa (*Untitled (Free)*, 1992), pero tal como señala Claire Bishop, es difícil imaginar que una persona realmente con hambre ingrese a la galería o al museo para alimentarse.⁸ Es solo un gesto, no la posibilidad de quiebre de lo real.

El lugar que ocupa ese gesto dentro de la complejidad de una red de relaciones de poder, políticas, económicas, sociales e históricas de la contemporaneidad muchas veces se pierde bajo una supuesta “comunicación” y “democratización”. Un “arte Nokia”⁹ según Bishop, que produce relaciones interpersonales sin tocar sus aspectos políticos.

En contraposición a esto Bishop menciona a Thomas Hirschhorn y Santiago Sierra. En ellos entiende que se reconoce la imposibilidad de una “microtopía” al presentar una tensión entre los espectadores, los participantes y el contexto, la cual se experimenta con inquietud e incomodidad en lugar de pertenencia.

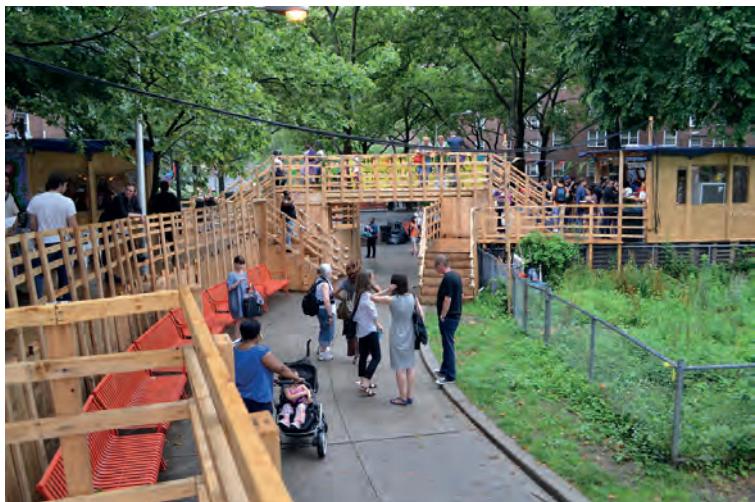
Las prácticas del artista suizo Thomas Hirschhorn son, quizás, uno de los ejemplos más claros de propuestas utópicas (en el sentido tradicional) dentro del ámbito de arte contemporáneo. Cuando realiza sus homenajes a filósofos en forma de esculturas participativas, lo que está claro es su intención de intervención directa sobre la sociedad para brindarles algo que les sea útil intelectualmente para reflexionar sobre ellos mismos. “Una utopía práctica” manifiesta el artista en uno de sus escritos,¹⁰ “la utopía tiene que ser confrontada y problematizada con la realidad”,¹¹ expone.

8. Claire Bishop, “Antagonismo y estética”, Revista “Otra Parte”, nro. 5, 2005.

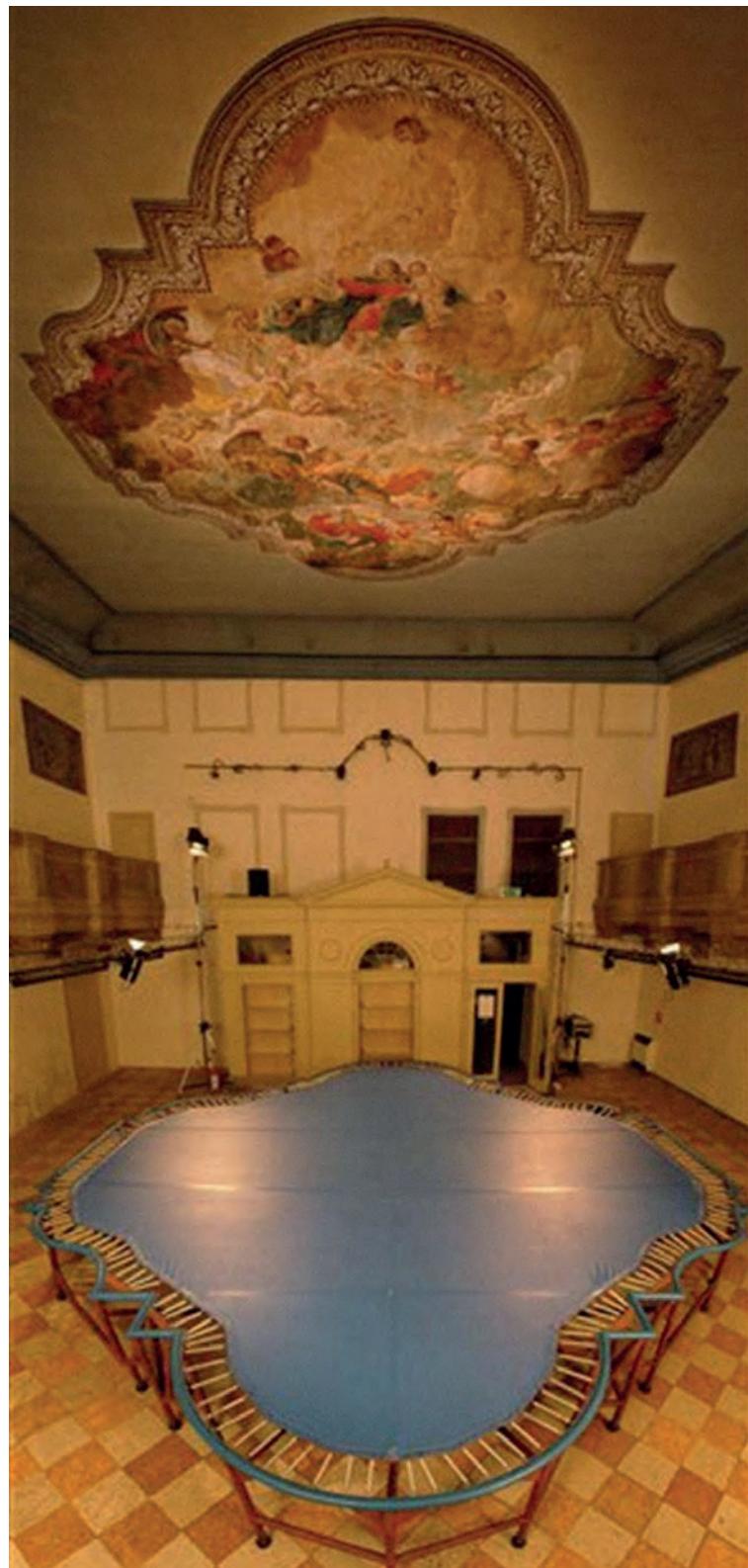
9. Se refiere a una marca de celulares.

10. Exhibición “Utopía, Utopia = One World, One War, One Army, One Dress” (2006).

11. Christina Braun, *Thomas Hirschhorn. A new political understandig of art?*, Dartmouth College Press, 2018.



Thomas Hirschhorn. *Gramsci Monument*, 2013



Jorge Macchi. *La ascensión*, 2005

Se trata de obras precarias, hechas de madera, que se ubican por un determinado período, en un determinado lugar. El sitio es fundamental, dado que la intención es llevar libros, computadoras, actividades de discusión y medios como emisoras de radio o periódicos a personas que no tienen con ellos un vínculo habitual. Un ejemplo de esta serie de homenajes a filósofos es *Monumento a Gramsci* que exhibió en el Bronx durante 2015. La obra se propone como un espacio de uso social para la estimulación intelectual y el conocimiento. Frente a este gesto utópico de modificar el contexto social a partir del arte, cabe mencionar el uso concreto que terminó teniendo según lo que señalan algunas crónicas. Sesiones frustradas de discusión porque no hay gente que desee participar, computadoras utilizadas por niños para jugar videojuegos; en definitiva, poca disruptión social. Esta "microtopía" que rescata Bishop parece quedar, por el momento, en una versión tan "micro" como las acciones de Tiravanija, con la diferencia de imponerse en el espacio social público en lugar de espacios exclusivos de arte. Estas intervenciones de sitio-específico paradójicamente parecen no estar en el lugar adecuado para que realmente funcionen como se espera.

Santiago Sierra, por otro lado, desde un lugar provocador y jugando con los límites éticos, se propone visibilizar aspectos políticos y de relaciones de poder. Desde *Línea de 20 centímetros tatuada en una perso-*



Sebastián Errázuriz. *Obra de realidad aumentada vandalizada*, 2017

na remunerada (1998) hasta *Presos políticos en la España contemporánea* (2018), pasando por *Palabra tapada* (2003), la humillación, discriminación, maltrato, prohibición y censura han formado parte central de sus elementos artísticos. La acción concreta pretende producir un impacto mayor que los mecanismos de representación o metafóricos de la poética tradicional, aunque cabe preguntarse si estas acciones logran mostrar utopías a través de la denuncia.

Podemos pensar, retomando a Groys, el trinomio modernidad—posmodernidad— contemporáneo según otro eje utópico: la identidad

individual. Si la primera promovía la búsqueda del verdadero yo, y de acuerdo con este una sociedad determinada donde pudiese revelarse, la posmodernidad se basó en la esperanza de su disolución a través de procesos de reproducción. El flujo de reproducciones que desbordó el museo y que pretendía trascender a la institución cultural tradicional arraigada a los nombres (su contexto histórico y social, y en definitiva, a la vida del artista) se encontró con un espacio de expansión utópica infinita en Internet. Sin embargo —señala Boris Groys—, así como por algún tiempo la realización de la utopía posmoderna de identidades múltiples, fluctuantes, móviles, autodefinidas se proyec-

tó en Internet, actualmente parece haberse convertido en su tumba, así como el museo lo fue para las utopías modernas.

En el momento actual de la sociedad contemporánea que Sloterdijk llama “la sociedad del confort”, las utopías, como hemos visto, se vinculan a proyectos más inmediatos. La experiencia del presente se revela y exige que cada individuo se haga dueño de su propio destino.

Otros aspectos de la utopía en la contemporaneidad se relacionan con la sociedad enjambre a la que alude el teórico coreano Byung Chul Han,¹² donde el mundo digital con su hipercomunicabilidad paradójicamente estimula la individualidad aislada y sustrae lo colectivo.

El espacio de Internet cada vez más controlado y limitado inaugura, sin embargo, un nuevo espacio aún poco regulado: el espacio mixto entre lo virtual y lo real. El mundo virtual de Internet que se presentaba, hasta ahora, como una cartografía de datos e información separada, paralela, sin puntos de contacto con el mundo real, puede comenzar a vincularse directamente con el espacio físico mediante la tecnología de realidad aumentada móvil y constituirse como un campo para la creación artística.¹³ La utopía de Lucio Fontana de poder crear arte “desvinculado de la materia”,¹⁴ donde la gravedad, las limitaciones materiales y económicas del traslado físico, mantenimiento, así como el control de acceso a espacios de exhibición, desaparezcan, se hace “real”. El artista puede ubicar un objeto tridimensional virtual, una imagen o un video en cualquier sitio geográfico del mundo (incluso en propiedad privada) desde cualquier punto del planeta.

Cabe aclarar que esta perspectiva utópica de creación y exhibición artística con inmensa libertad se puede experimentar aceptando

ser funcionarios (según el concepto de Vilém Flusser¹⁵) de sistemas de control y corporaciones mediante dispositivos electrónicos móviles bastante costosos y de uso individual. En este sentido, el célebre artista contemporáneo Jeff Koons en alianza con la red social Snapchat creó una serie de obras de realidad aumentada locativas dentro de las que se encuentra un modelo tridimensional de su famoso *Ballon Dog* (1994-2000) ubicado virtualmente en el Central Park de Nueva York. Un día después de la inauguración, el artista Sebastián Errazuriz realizó una obra de arte virtual locativo idéntica a la de Koons pero con *grafitis* e intervenciones, como si se tratara de una escultura material en el espacio público vandalizada. Lo absurdo de la acción visibiliza una problemática en torno al poder de las compañías sobre este nuevo espacio mixto de realidad aumentada y su comercialización. “El mundo virtual, en donde se dan la mayoría de nuestras interacciones sociales, se convierten en nuestra realidad”, declara Errazuriz, “a medida que experimentemos nuestro mundo a través de realidad aumentada, el espacio público estará invadido por contenido corporativo”. El gesto, por un lado de resistencia, se opone al *Homo digitalis* como “hombre sin manos que teclea” y no actúa,¹⁶ pero por otro, se basa en universos tecnológicos similares.

Las cualidades en ciertos aspectos utópicas de creación artística actual se ponen en tensión con otras circunstancias económicas, sociales y tecnológicas que reconfiguran esos aspectos dentro de un marco más general que en el arte contemporáneo es difícil dejar de lado.

La utopía común y solidaria tradicional es atravesada, coaccionada y transformada en una utopía posible. Cada obra artística se puede considerar utópica en cuanto práctica¹⁷ de un mundo posible.

12. Byung-Chul Han. *En el enjambre*, Herder, 2014.

13. Alejandro Schianchi. *Arte Virtual Locativo. Transgresión del espacio con dispositivos móviles*, Ediciones Arte x Arte, 2015.

14. Lucio Fontana y otros. *Manifiesto del Movimiento Espacial para la Televisión*, 1952.

15. Vilém Flusser utiliza el concepto del artista funcionario del aparato, como que responde a sus necesidades y no al revés.

16. Byung-Chul Han. *Ibid.*

Nelly PERAZZO. Crítica de arte. Es profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA, Diploma de honor). Ha dictado numerosos cursos y conferencia y ha participado en seminarios, mesas redondas, jornadas y congresos en el país y en el exterior. Fue directora del Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori (1977-1983), colaboró en el Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta (1983-1990), organizó el Museo Libero Badii para la Fundación Banco de Crédito Argentino (1988). Es académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1987, de la que fue presidenta (1998-2000). Recibió el Premio Konex en el rubro Comunicación y Periodismo en 1987 y 1997. Recibió becas de la Comisión Fullbright Argentina (1987) y de la Fundación Rockefeller (1990). Ha colaborado en las revistas *eos*, *artinf*, *Arte-Facto*, *Lyra* y en los diarios *La Prensa*, *Clarín* y *La Razón*. Es colaboradora regular de la revista *Art Nexus Internacional*. Es autora de los libros: *El arte concreto en la Argentina, Adolfo Nigro, La escultura de Susana Lescano, Lydia Galego*, y recientemente ha presentado su investigación *Galería Lirolay 1960-1981*.

Alejandro SCHIANCHI. Magíster en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, licenciado en Cinematografía y Técnico Electrónico en Computadoras. Doctorando en Artes. Profesor universitario y de posgrado. Investigador de arte electrónico y nuevas tecnologías. Su producción académica se presentó en ISEA (Inter-Society for the Electronic Arts), BANFF (Canadá) y MIT (EE.UU.), entre otros. Realizó publicaciones en la Argentina, Alemania, Francia, España y Estados Unidos, entre las que se encuentran la revista *Leonardo Electronic Almanac* (EE.UU.), *IEEE Computer Society* (EE.UU.), *Artnodes* (España), *Interartive* (España), *Virtual Worlds* (Francia), y los libros *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética y Arte virtual locativo: Transgresión del espacio con dispositivos móviles*. Ganador del Premio Lucio Fontana 2015. Su producción de arte electrónico y conceptual se exhibió en diversas muestras nacionales e internacionales.

El espacio de la utopía en los grandes eventos internacionales: Venecia y San Pablo, de 2013 a 2015

GRACIELA C. SARTI

La consideración del guión curatorial de las Bienales de Venecia de 2013 y 2015, y de la de San Pablo en 2014, permite visualizar un eje que, más allá de propósitos y estrategias muy diferentes, confluye en un punto sustantivo: el rescate, en años recientes, de los espacios de utopía, de la capacidad de imaginar mundos otros no existentes pero tal vez posibles o al menos dignos de ser propuestos. Ese impulso parece al menos ponerse en suspenso para la Bienal de San Pablo 2016, *Incerteza viva*, retorna no sin contradicciones en la de Venecia 2017, *Viva Arte Viva*, y parece tajantemente descartado en Kassel ese mismo año. En ese sentido, la Documenta XIV: *Aprender de Atenas* pone el dedo en la más dolorosa de las llagas: la de los desastres humanitarios causados por las migraciones masivas y las políticas de cierre de fronteras de los países desarrollados.

Pero que tres bienales sucesivas hayan desarrollado, desde curadurías muy diversas, un talante similarmente esperanzador, es algo admirable. Ya se trate del protagonismo alcanzado por el *Libro rojo*, de C. G. Jung, y el acervo documental de Xul Solar en Venecia 2013, o bien de las enteras propuestas de *Cómo “buscar” cosas que no existen*, por el colectivo curatorial de San Pablo 2014, y de *Todos los futuros del mundo*, por O. Enwezor para Venecia 2015, una preocupación común las atraviesa: el rescate de la utopía, cuyo anunciodo desplazamiento en las últimas décadas parece revertirse a través de las múltiples formas del arte cartográfico, el archivismo como recurso artístico, la instalación, el video arte y la *performance*. Trazan un diálogo que es, desde el espacio, una pregunta frente al tiempo histórico: ese que el propio Enwezor demanda desde la relectura, siempre necesaria, de las *Tesis de filosofía de la historia*, de Walter Benjamin.

Utopías, una pregunta necesaria

A casi cuarenta años de la aparición e instalación del término *postmodernidad*, con sus varios declarados “finales” —de la historia, de los

grandes relatos legitimadores, de las vanguardias y del arte mismo—, reaparece en los relatos curatoriales de las principales vidrieras del arte contemporáneo esta demanda o pregunta por aquel final sustantivo que enmarcaba todos los demás, el de las utopías.

U-topos, etimológicamente “no lugar”, es el espacio que aún no existe pero que podría existir, que se proyecta desde un eje temporal —construcción de un futuro posible— sobre un territorio ideal. Como bien sabemos, designa ante todo un género de talante sociológico, que vio la luz por primera vez, sin llamarse de ese modo, con la *República* de Platón. Recibió su nombre en 1516 a partir de la obra homónima de Tomás Moro. Desde este libro fundante, adquirió también su característica espacial: la sociedad perfecta que allí se diseñaba ocurría en una isla artificial, paraíso de justicia y tolerancia. A la obra de Moro le siguieron muchas otras desde la modernidad clásica —Campanella, Bacon, por caso—. Debería ser reveladora del componente espacial de la forma de pensamiento utópico, la abundancia de metáforas relativas al espacio con que se desarrolla: la utopía siempre implica un “encaminarse hacia”, un “llegar a”, “un lugar ideal donde”.

Nacida como diseño de un mundo posible perfecto, la utopía pareció destinada, tras siglos de producción del género, a la extinción o a la burla. La posmodernidad la proclamó difunta tras la Segunda Guerra Mundial, primero; tras la caída del bloque socialista, después. A partir de la propuesta de Foucault, en los años sesenta se le opuso la proyección imaginaria en heterotopías, espacios múltiples y descentrados. La producción literaria y cinematográfica se desgranó por años, y continúa, antes en distopías —la utopía, mala, la que no queremos ver llegar—, que en diseños esperanzadores.

1. *Dits et écrits* 1984, “Des espaces autres” (conferencia en el *Cercle d'études architecturales*, 14 de marzo de 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, pp. 46-49.

Sin embargo, tres de las últimas bienales internacionales más destacadas parecen haber elegido una proposición de talante utopista. ¿Qué significaría, de constatarse como tal, este retorno? ¿Una vuelta a la creencia, a la esperanza? ¿O bien un señalamiento crítico sobre la perdida de las esperanzas en un horizonte de conformismo? Como bien nos advierte Huyssen, “el pensamiento utópico siempre sobrevivió a los entierros prematuros”,² aunque también señala, más allá de su pervivencia como necesidad antropológica, “las dificultades con que se enfrenta desde finales del siglo XX”.³ En medio de la general crisis del estado de bienestar, el supuesto agotamiento del pensamiento utópico podría no ser tal, sino más bien el traspaso hacia una organización que ahora enfatiza el polo de la rememoración: la propuesta será, entonces, “preguntarse si los artistas contemporáneos están embarcados en proyectos destinados a reconceptualizar, a reescribir la historia”.⁴ Pero, junto a este desvío en la dimensión de la temporalidad, se juega otro, relativo a la realización de la utopía en el sentido de no lugar, en la medida del avance de la sociedad del simulacro, de la desmaterialización del cuerpo, del desvanecimiento de lo real.⁵ Tales señalamientos se revelan fructíferos para pensar la actual insistencia en el arte contemporáneo, tanto en la recuperación de la memoria cuanto en el pensamiento sobre territorialidades.

Analizaremos brevemente la propuesta de tres grandes bienales internacionales —Venecia 2013, San Pablo 2014, Venecia 2015— a la luz de estas preguntas y sin ninguna pretensión totalizadora, por otra parte imposible, y además contrapuesta al espíritu mismo con que estas bienales han sido planteadas.

Diálogos con la Enciclopedia, la ficción y el territorio

En 2013 el joven curador Massimiliano Gioni propuso como tema para Venecia *Il palazzo encyclopédico*. Se basó en el proyecto utópico de un emigrado italiano, residente en los Estados Unidos, Marino Auriti (1891-1980), quien durante los años cincuenta soñó construir en Washington D. C. un gigantesco museo que albergara todas las creaciones de la humanidad y en todos los rubros de quehacer humano, de la rueda al satélite. Este singular personaje, por años elaboró

2. Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. de Silvia Fehrmann, Buenos aires, FCE, 2001, p. 247.

3. *Ibid.*, p. 249.

4. *Ibid.*, p. 252. También, en la lente Huyssen, el discurso del fin de la utopía se vincula con la tonalidad intelectual del pensamiento posestructuralista (pp. 253-254)

5. *Ibid.*, pp. 254-257.



Marino Auriti junto a la maqueta de *Il palazzo encyclopédico*. Fotografía de los años cincuenta. Col. del American Folk Art Museum, Nueva York

una gran maqueta del soñado museo en su casa —proyecto que por cierto jamás pudo concretar—. Esta maqueta ocupó un espacio central para Venecia 2013, en el ingreso de la sede de Arsenale.

En el escenario de la contemporaneidad, la elección del tema es, cuando menos, curiosa, ya que remite a una forma tardía de la Enciclopedia: esto es, a esa suma y compendio de todo el saber que alumbró el arranque de la modernidad tardía, como plataforma de la revolución

burguesa de finales del siglo XVIII. Y, como para subrayar el talante utópico de la propuesta, la sección histórica que estas bienales suelen contener tuvo destacado espacio para el recuerdo de propuestas herméticas, esotéricas y simbólicas que alimentaron mundos ficcionales a lo largo del siglo XX: la exposición completa de los dibujos del *Libro Rojo* de Carl Gustav Jung, las ilustraciones de ese otro gran místico que fue Aleister Crowley —quien tanta influencia tuvo sobre nuestro más grande utopista, Xul Solar—, y la muestra homenaje justamente a Xul Solar, en el espacio de la Biblioteca, cita en el centro de los jardines de la zona principal. Junto a estos conocidos referentes, se expusieron otros más liminares, como los dibujos de la sanadora y mística suiza Emma Kunz (1892-1963); o del minero francés Augustin Lesage (1876-1954), quien devino pintor tras escuchar, desde el fondo de la mina, voces de espíritus que lo comíanaban a realizar una tela de enormes dimensiones; o la colección de animales fantásticos en terracota realizados, en su internación en un instituto psiquiátrico, por el artista japonés Shinichi Sawada (1967), diagnosticado de autismo.

De la multitud de propuestas que esta bienal, definida como *mostraricerca*, tuvo, destacan algunas dominantes que permiten trazar un paralelo con otras bienales:

—Relativas al ejercicio de memoria y de reescritura de la historia recién comentado, se desarrollaron dos claras vertientes. En primer lugar, cantidad de instalaciones, objetos y diseños de símil arqueológico: por caso, las esculturas en piedra de Jans Josephsohn (1920-2012), remedos de piezas desgastadas de un primer románico. Notable también la gigantesca escultura *Belinda* (2013), de Roberto Cuoghi (1973), pesante e ingravida al mismo tiempo, mimética de un trozo de excavación con estratos geológicos o fósiles superpuestos, y en verdad realizada con una impresora 3D. La cercanía en el espacio de la muestra proponía un diálogo de ficciones entre ambos artistas: el símil de historia desde el material y la técnica tradicionales, el símil de historia y del material de la tradición, en técnica actual.

—En segundo lugar, el cultivo de la memoria se centró en la presencia del archivismo, tan notable en el arte contemporáneo, por vía de colecciones fotográficas: la exposición del archivo de un fotógrafo social, Norbert Ghisland (1878-1939), tomadas aproximadamente entre 1918 y 1939, se exhibió como testimonio de la vida de una comunidad de mineros belgas; la inquietante colección armada por la artista suiza Linda Fregni Nagler, titulada *The hidden motrher*, histo-



The hidden mother. Fotografía de la colección de Linda Fregni Nagler

rió a su vez una extendida práctica de fines del siglo XIX y comienzos del XX para la toma de retratos de bebés: las madres sostienen a sus niños sentadas, totalmente cubiertas por velos, de la cabeza a los pies; el álbum con que inauguró su propia colección Cindy Sherman, y que recoge los retratos del refugio "Casa Susana", cercano a Nueva York, un bungalow donde, durante los años sesenta, grupos de hombres podían cultivar un travestismo de talante discreto, casi doméstico; la propuesta del sudafricano Andrew Puttner para su pabellón nacional, que retomó las famosas fotografías antropológicas de Alfred Duggan Cronin, para reelaborar una imagen actual de su país.

Tanto los símiles arqueológicos como las colecciones fotográficas subrayaron a un tiempo el trabajo con la memoria y la noción de distancia: el hieratismo y seriedad de los hijos de los mineros, la sugestión mortuoria de las madres cubiertas por mantos negros, el abismo entre la imagen de una Sudáfrica tribal y otra moderna, son tan solo algunos de estos apuntes relativos al peso del tiempo transcurrido y lo irrecuperable de la experiencia primera. También fueron relativas a la memoria sudafricana y al “dato” como base de una construcción imaginaria, las obras “escultóricas” de Wim Botha, también en el pabellón de su país, realizadas sobre la base de la enciclopedia sudafricana prensada y recortada.

—Junto a estas temáticas de la memoria, se desarrolló fuertemente la cuestión de la territorialidad, presencia masiva de lo que Terry Smith llama “el giro poscolonial”, en algunos casos relacionado con la discusión por el espacio mismo de la bienal, sus límites y caducidad.⁶ Varios pabellones nacionales se propusieron como reflexiones sobre memoria, territorio y reescritura de historia —Indonesia, Egipto, muy especialmente Gran Bretaña con la obra de Jeremy Deller—. La instalación *Venezia- Venezia* del chileno Alfredo Jaar, para el pabellón de Chile, proponía el constante hundimiento y emerger de una gran maqueta de la zona histórica de Giardini: realizada en tonos verdosos y en medio de un agua de igual color, la pieza se presentaba como la ocasión de poder pensar, con cada uno de los más de 24.000 momentos de inmersión a lo largo de tres meses, el surgimiento de otro espacio para posible para la bienal, otro territorio descentrado que no necesariamente contuviera pabellones de países en lugares de privilegio. Es interesante el diálogo que se entablaba entre este mecanismo y una gigantografía colocada en el ingreso del pabellón: la foto histórica de Lucio Fontana parado sobre las ruinas de su taller en Milán al término de la Segunda Guerra Mundial. Esa foto permitía reflexionar sobre ese momento límite, a partir del cual Fontana lanza la vanguardia espacialista: en uno y otro caso, construir desde la ruina o la anegación.

Por su parte, la decisión de los curadores de los pabellones de Francia y Alemania, de intercambiar espacios para desmarcar territorios, sumada a la invitación a Ai Wei-wei con su instalación *Bang*, envío de Alemania para el Pabellón de Francia (más tres artistas de Alemania,

6. ¿Qué es el arte contemporáneo?, trad. de Hugo Salas, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012. En este texto se desarrolla la recurrente puesta en cuestión de la vieja dicotomía entre centros y periferias, toda vez que en el momento presente el arte de los países del segundo, tercero y cuarto mundo establece la agenda de las grandes exhibiciones internacionales, pp. 196-217.

Sudáfrica y la India), subrayaba en su estallido esta puesta en cuestión de los espacios de pertenencia.

Territorios ficcionales, subjetividades disidentes

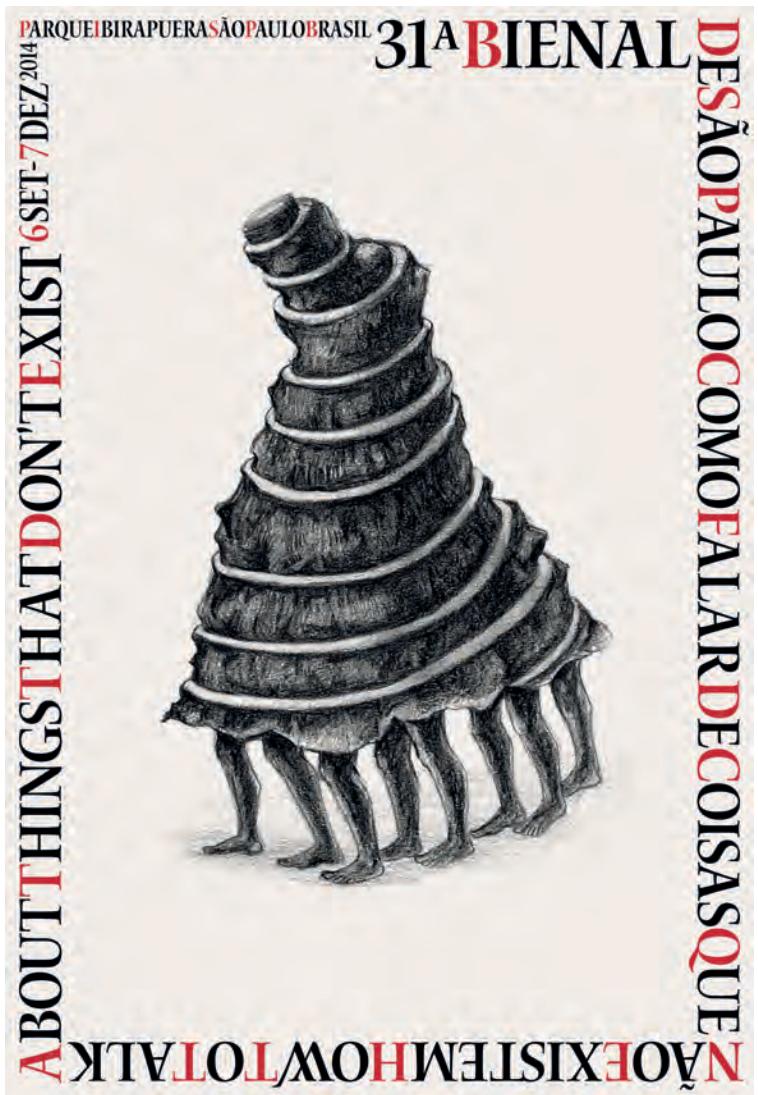
En 2014, el colectivo curatorial formado por Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Pablo Lafuente y Oren Sagiv propuso para la Bienal de San Pablo un tema más señaladamente utópico: *Como (...) cosas que no existen*. La misma enunciación, en catálogo y afiches, de un espacio de puntos que se llenaba alternativamente con estas construcciones verbales: *buscar/ reconocer/ luchar por / leer acerca de / usar / imaginar*,⁷ apuntaba desde el vamos al carácter abierto, al talante propositivo de mundos tan alternativos (cosas que no existen) como vivenciales (usar) y tan imaginarios y mentales (reconocer, pensar, leer, imaginar) como llamados a la acción (luchar por). Bienal especialmente atravesada por cuestiones políticas y sobre todo de género, relativas a las sexualidades disidentes y a las reivindicaciones de lo femenino, resueltas en obras las más de las veces de un señalado barroquismo, tuvo en la formulación de “mundos otros posibles” algunas propuestas notables. El diseño de “identidad visual” de la Bienal, debido al artista indio Prabhakar Pachpute, también expositor de un mural en grafito y un video de animación, acompañó esta propuesta imaginaria con un dibujo fantástico que implicaba, además, un “caminar hacia” colectivo.

Señalaré, entre los ejes de esta Bienal, la presencia de diversas obras de arte cartográfico, especialmente el enorme mural que presidió la rampa de ingreso a los pabellones superiores del edificio: pintura *in situ* del artista chino Qiu Zhijie, *Mapa* (2014). Se dibujaba allí un territorio caleidoscópico donde convivían los panteones de las más variadas mitologías, con una geografía imaginaria que rescataba diversos avatares de la historia del pensamiento —“golfo del pitagorismo”; “bosque del espiritualismo”; “el barrio de los debates”—, así como distintas formas de la creencia —“península de las religiones UFO”— e irónicos señalamientos sobre el mundo globalizado, relativos al turismo masivo, a las *road movies* y al sin sentido —“monte del absurdo”, por caso—. Dato no menor, lo único transferido sobre pared, no dibujado directamente, eran las imágenes de viejos galeones y de monstruos típicas de los mapas antiguos: lo único “verdadero” y perdurable en una obra *site specific* destinada a desaparecer.

7. Al menos estas eran las opciones que ofrecía el catálogo (*How to look for things that don't exist*, Catálogo de la 31^a Bienal de San Pablo, versión inglesa, San Pablo, 2014). La cartelería agregaba otras como “celebrar” o “hablar de”, con lo que se enfatizaba el carácter abierto de la propuesta.



Lucio Fontana en las ruinas de su estudio. Gigantografía en el ingreso de Pabellón de Chile. Bienal de Venecia 2013



Prabhakar Pachpute. Afiche para la 31ª Bienal de São Paulo, 2014

Como vectores sustantivos del desarrollo de esta bienal, encontramos aquí un acento en lo siguiente:

—La reivindicación de las sexualidades disidentes surgidas a partir de la crisis del sida en los años ochenta —Las Yeguas del Apocalipsis, Giuseppe Campuzano y el Museo Travesti en Perú, los martirios de Sergio Zeballos, entre otros—, pero presentes y reelaboradas hasta nuestros días por nuevos actores. Señalada la presencia de la imagen

católica contrarrefomista, apropiada desde estos colectivos como gesto de rebelión de grupos estigmatizados.

—También el archivismo como acto de memoria estuvo presente y de modo muy destacado. Por solo mencionar dos ejemplos notables, la chilena Voluspa Jarpa (1971), en la instalación *Historias de aprendizaje* (2014), logró un espacio mágico y envolvente con la suspensión de paneles de acrílico perforado que transcribían documentos desclasificados por la CIA relativos a las dictaduras sudamericanas en los años sesenta y setenta. Los palestinos Basel Abbas (1983) y Ruanne Abou-Rhame (1983), en *The Incidental Insurgents* (2012-2014), presentaron una compleja instalación, repleta de documentación, que vertebraba historia y ficción, al montar los gabinetes de estudio de parejas de poetas que fueron también “bandidos” o insurgentes y en la mayoría de los casos acabaron abatidos: una pareja de anarquistas muertos en Francia en 1910, otra de palestinos partícipes de la rebelión contra la dominación inglesa en la década del 30, otra pareja surgida de una novela de Roberto Bolaño y, finalmente, ellos mismos.

—Variados discursos poscoloniales, especialmente relativos a la contraconquista, al gesto neobarroco vinculado a América, de enorme peso en esta bienal. Por caso, la polémica obra de la austriaca Inés Doujak (1959), con la colaboración del británico John Baker (1948), *Haute couture N° 4 Transport o Not dressed for conquering*: obra que al año siguiente, 2015, ocupó el centro del debate internacional tras el escándalo de su presentación en el MAC de Barcelona y la posterior renuncia del curador de ese museo. Es que el “no estamos presentables para la conquista” habría sido la frase de unos vagabundos limeños en el año 1691 ante una autoridad colonial. Y aquí se resuelve en una instalación de fuerte impacto que suma las figuras de la dirigente boliviana Domitila Barrios y nada menos que el rey Juan Carlos en pose harto degradada. Como parte de la muestra de Doujak, y complementando este acento en el código de vestimenta, se presentó en São Paulo 2014 el *Archivo excéntrico* de la artista, hecho de cantidad de afiches que sintetizan una extensa investigación acerca del desarrollo de la industria textil a lo largo de la historia y que se intersecan, creativamente y no en relaciones de causa-consecuencia, con momentos clave de reivindicaciones de género, políticas y culturales.

También fueron discursos contracoloniales y neobarrocos los dos “infiernos” que habitaron esta bienal: la instalación del grupo Etcétera en torno de la obra del argentino León Ferrari, y el magnífico video de la israelí Yael Bartana, llamado justamente, *Inferno* (2013).



Qiu Zhijie Mapa (detalle). Pintura sobre pared. Rampa de acceso al primer piso. Bienal de San Pablo 2014.

Releyendo El Capital, reconstruyendo desde la historia

Para Venecia 2015, el curador nigeriano Okwui Enwezor redobló esta apuesta utopista con el tema *Todos los futuros del mundo*. Partiendo de nutridas fuentes teóricas, ante todo del recupero de *El contrato social*, de Rousseau, y, sobre todo, del pensamiento de Walter Benjamin en las *Tesis de filosofía de la historia*, puso la Bienal bajo la luz de la tesis novena, relativa a la relectura de una imagen artística, el *Angelus novus* (1920), de Paul Klee:

“Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto

el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irrefrenablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso”.

Bienal organizada a través de tres “filtros” —o ejes, si se prefiere—, *Vitalidad, Jardín del Desorden y El Kapital*, tuvo en este último un tópico especialmente pregnante. La consideración del peso que la obra de Marx ha tenido sobre nuestra historia y el desarrollo de nuestras sociedades, se vuelve objeto performático. Durante todo el período

de la Bienal, en el espacio de la Arena, en el Pabellón central de Giardini, se procedió a la constante lectura de *El capital*: recitado, cantado, discutido en foro con el público, “actuado”, musicalizado bajo la forma de un oratorio continuo. La idea rectora era la de que, si el desarrollo del capital es el gran drama de nuestra era —desde la depredación de las políticas económicas hasta las estructuras sociales de inequidad y el expolio de la naturaleza—, a partir de la publicación de *El capital*, en 1867, tanto el tema como la obra augural que lo analiza han cautivado a pensadores y artistas. La inspiración partió de las líneas iniciales de *Para leer El capital* (1969), de Althusier y Balibar, donde se expresa que de algún modo “todos hemos leído” esta obra, por más de un siglo, “en los dramas y sueños de nuestra historia”.⁸

Semejante actualización performática del texto, historia releída desde un presente diverso, intelectualidad puesta en obra y deslmitada, bien puede vincularse con otras actualizaciones por parte de las obras expuestas: obras que parten del despojo y de la ruina en actos contraculturales, que releen la historia “a contrapelo”. Como ejemplo, baste la instalación del kurdo-iraquí Hiwa K, *La campana*, (2014-2015), presentada en la Sede de Arsenale. El elemento central era una gran campana, decorada con motivos antiguos de la Mesopotamia —reproducciones de conocidos relieves asirios, por ejemplo—, hecha en Italia a base de chatarra de la guerra de Irak, recuperada y fundida; se acompañaba con un video en dos pantallas, donde se proyectaba el trabajo de una metalúrgica iraquí que busca en el territorio y funde armas y rezagos militares, no sin riesgo para sus trabajadores —hay quien padece lesiones por bomba—. La segunda, la instalación como Pabellón de Islandia, y por parte

del suizo Christoph Büchel, de una mezquita en la vieja iglesia de Santa María della Misericordia. Exhibida como hecho artístico bajo el lema de “La primer mezquita en la historia de Venecia”, y pese a que el edificio llevaba más de cuarenta años desacralizado y sin cumplir funciones religiosas —fue incluso depósito—, fue cerrada por la Municipalidad de Venecia el 22 de mayo de 2015, ante el reclamo de la Iglesia. Es que, pese a poseer una numerosa comunidad musulmana, la ciudad jamás había tenido mezquita, con lo que, espontáneamente, la instalación pronto se transformó en un lugar de culto. Imposible pensar un ejemplo más contundente. Las autoridades adujeron peligrosidad entre otras excusas para el cierre. Una y otra obra, dialogan con la ruina y construyen nuevos sueños a partir de los despojos del progreso o sus catástrofes.

De 2013 a 2016, asistimos en estas bienales a un arco de pensamiento de la última modernidad y su crisis, desde los inicios en la ilustración a la disolución de las subjetividades fuertes de aquella primera instancia. La apropiación de algunos de los textos fundamentales de ese período, tanto de su instalación y desarrollo como de su crítica, desde un lugar performático y vivencial, vuelve a enfrentarnos a la consideración de la ruina de la historia. Se trataría, entonces, de una mirada retrospectiva sobre distintas formas de las utopías, releídas, resignificadas y proyectadas también en el tiempo: del *u-topos* al *u-cronos*, del no tiempo, al no lugar. Posiblemente, lo que estas expresiones proponen no sea tanto un reverdecer de las utopías cuanto una reflexión sobre su peso sobre el porvenir. Decidir si, como quisieron algunos de los curadores, estas propuestas son llamadas a la acción, o bien solo una “arqueología del presente” es tema de futuro, de un futuro posible.

8. Enwesor, Okwui. Texto curatorial. Disponible *on-line* en página oficial de la Bienal de Venecia: <http://www.labbiennale.org/en/art/2015/intervento-di-okwui-enwezor>

Graciela SARTÍ. Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Profesora Titular Regular de Historia del Arte y la Cultura III (Arte y cultura argentinos) (UNTREF). Profesora Adjunta Regular de Literatura en las Artes Combinadas I (Facultad de Filosofía y Letras). Miembro de Comisión Directiva de la Maestría en Estudios de Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano en esta última casa de estudios. Adjunta a cargo de la cátedra Principales tendencias estéticas y artísticas, (UNLAM), entre otros cargos. Directora de proyectos de investigación acreditados en UNTREF desde 2010. Co-directora de proyectos UBACyT desde 2014. Autora, entre otras publicaciones, de *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y el cine*, Buenos Aires, Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras, 2013 y del dossier *on-line* *Grupo CAyC*, Centro Virtual de Arte Argentino, Subsecretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2013. Compiladora de *Artistas y viajeros. Recorridos, migraciones y exilios en la cultura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo - UNTREF, 2015 y de *Retóricas neobarrocas / imágenes tecnológicas —en el arte argentino contemporáneo—*, Buenos Aires, Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo - UNTREF, 2018. Ha publicado trabajos, entre otras, en las universidades de Valparaíso, Oviedo, Salamanca, Perpignan, Eötvös Loránd de Budapest.

La caja de Pandora

GRACIELA TAQUINI



Proyecto La Estrella, encuentro en Chapadmalal

La utopía es la dimensión perenne e insustituible del ser.

Ernst Bloch

Confieso que el tema del futuro siempre ha sido motivo de reflexión y ha estado presente en mi práctica curatorial y creativa inmersa en la escena contemporánea. Me interesa abrir nuevas plataformas creativas, incentivar lo proyectual, mirar hacia adelante. Eso sí, siempre entendiendo las raíces, teniendo claro que lo nuevo no garantiza la autenticidad estética. El futuro abierto, aunque incógnito, representa un desafío positivo del arte. Aunque no su condición exclusiva.

No importaría tanto lo que es el futuro, sino el concepto que tengamos de él. El futuro es un horizonte, una especie de espejismo evanescente, algo inasible, pero que alimenta un deseo. La utopía es una forma de concebir el mañana, de intuirlo con una sensibilidad esperanzada donde la desilusión no debe teñir el tránsito y el movimiento.

Al respecto, no puedo dejar de pensar en Pandora. En la *Teogonía* de Hesíodo se narra este mito sobre la primera mujer de la creación. Ella desobedece y abre una caja sin saber que contenía todos los males del mundo que, finalmente, terminan expandiéndose. En el fondo del recipiente, afortunadamente había quedado la esperanza, lo último que se debe perder. Esta visión descalificadora de la mujer, similar a como

es presentada Eva en el Génesis, se desvanece cuando se comprueba que el conflicto de poder en realidad lo había creado Zeus, envidioso de Prometeo. El mal nacería de la competencia y no de la curiosidad. Todo se escapa como la arena de un reloj, pero hay algo que permanece en espera, latente latido.

En estos últimos años, las utopías parecen renacer luego del escepticismo evidente de la posmodernidad, aunque hay una diferencia, una condición superadora a las anteriores concepciones de la utopía moderna. Es que nunca se vuelve al pasado de la misma manera. Las contradicciones y aceleraciones de la historia poscaída del muro de Berlín marcan un quiebre fundamental de cualquier idealismo. Al mismo tiempo la posición apocalíptica y catastrófica es sumamente inhibitoria.

La producción artística más reciente propone formas alternativas de apelar a la relatividad o el pesimismo de la cultura posmoderna. La visión del mundo del tardo capitalismo avizora su propia destrucción. Esta concepción es impensable para toda la humanidad ya que conlleva un estado paralizante y suicida. Ante el capitalismo salvaje, el cambio climático, el recrudecimiento de la derecha, la perdida de las conquistas sociales, la injusticia fragrante, la corrupción, los movimientos de los refugiados, las masacres, las guerras, las hambrunas, la posverdad, la codicia sin límites, la abismal diferencia entre pobres y ricos, se necesitan tomas nuevas de conciencia e inéditas acciones. Un nuevo posicionamiento debería encontrar otras búsquedas ante el enfrentamiento bipolar de optimismo moderno contrapuesto al cinismo más reciente.

La utopía es un lugar, pero no es real sino virtual. Está, según Foucault, ligada a la sociedad o puede ser su reverso. Es un vector de movimiento, pero habría que pensar que carece de una estructura lineal como la tenían las concepciones teleológicas del cristianismo o su última herejía: el marxismo, que proponía el Paraíso del Proletariado.

La utopía resurgida recientemente nos eyecta hacia algo que está afuera pero que tiene que ver alternativamente con el pasado, el presente y el futuro. Tal vez ahora carece de ese sentido de flecha que tuvo para el idealismo racionalista moderno. Actualmente estructura un recorrido zigzagueante de ensayos y errores siempre impulsado por el deseo de supervivencia. Habría que pensar no en una división tajante, sino en cierto movimiento pendular. Además pensar en una utopía universal es absurdo y lo que se entrevé son nodos de distin-

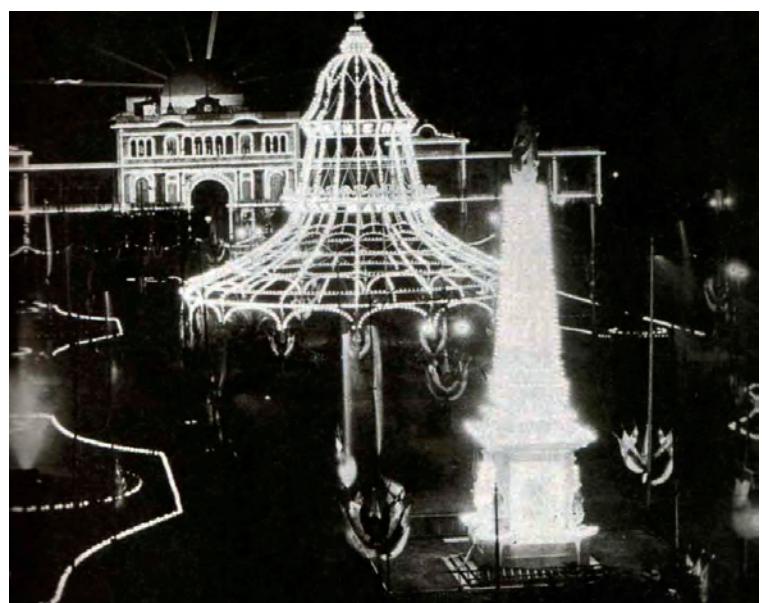
tas utopías insertas en distintas microhistorias. Proyectos nacidos de situaciones y contextos específicos para dar respuestas concretas.

La historiografía del arte ha contribuido a hacer presente obras del pasado perdidas u olvidadas poniéndolas en valor. La investigación o la casualidad azarosa, como el descubrimiento de la obra de la fotógrafa Vivian Mailer, sirvieron para reubicarla en la historia. La esperanza radica en la capacidad del arte, en su pulsión ontológica, que lo hace salir y desocultarse. El arte, la mayoría de las veces, sería una operación necesaria de la esperanza en el futuro. Ante el fracaso de las ideologías, el arte parece ser un espacio crítico y simbólico donde se redescubre lo utópico, que está en su esencia.

RESCATE DE LOS IMAGINARIOS DEL FUTURO

En la Argentina, las celebraciones del Bicentenario produjeron una serie de muestras que reflexionaron sobre este tema.

Comparando los dos festejos en el sitio emblemático de la Plaza de Mayo, una foto de 1910 muestra la Plaza de Mayo iluminada con esa reciente aparecida luz eléctrica que expresa una cultura de la energía analógica. Viendo los festejos del Bicentenario con los edificios his-



Festejos del Centenario, Plaza de Mayo, iluminación eléctrica

tóricos rutilantes de *mappings* con imágenes en perpetua mutación, la cultura digital se muestra con toda su fuerza proteica.

Un trabajo curatorial excepcional, que hace un *racconto* de cien años de historia nacional, fue *El futuro ya no es lo que era* (2009), realizado por Rodrigo Alonso en la Fundación OSDE. Su título parafrasea una frase de Paul Valery que subrayaba la poca certeza que existe en vislumbrar el futuro en una sociedad en profunda mutación.

En el epígrafe Rodrigo Alonso cita a Frederic Jameson, “Las ontologías del presente demandan arqueologías del futuro, no pronósticos del pasado”. Alonso compara los dos festejos, el del Centenario y el del Bicentenario, para señalar la incertidumbre de la segunda instancia del largo plazo en 2010. Observándolo desde hoy, 2018, se comprueban los vaivenes de los proyectos políticos y culturales.

La curaduría de Alonso edita un exhaustivo recorrido por obras y artistas que abarca un conjunto rizomático que comienza con la concepción de nuestra patria como tierra de promisión y finaliza en un pasado muy reciente, enfrentado a una Argentina rota de 2001 que tratará de reconstruirse.

Asociaciones, comparaciones, diálogos, analogías y revisiones crean



Festejos del Bicentenario. Cabildo, *mapping* digital

un relato y un sentido abierto que trasciende hasta su propio texto curatorial. Su amplitud de mirada abarca las artes visuales, la arquitectura, el urbanismo, los nuevos medios, la documentación, programas de televisión, la historieta, la publicidad, y finaliza con ejemplos artísticos en Argentina poscrisis del 2001.

En el nuevo siglo hubo una importante tendencia por parte de diversos espacios culturales de producir megamuestras multimedia. Con tal motivo, tuve ocasión de realizar varios proyectos cuyo eje tenía que ver con el futuro. En esos emprendimientos se mostraba la manera en que los cruces entre arte, ciencia y tecnología y el uso de nuevos medios ponían sobre el tapete ideas sobre el porvenir que, seguramente, estaba influidas por el conmocionante aunque arbitrario paso al tercer milenio.

Además de la muestra liminar ya mencionada de Rodrigo Alonso, ya desde “Arte en progresión” del año 2003 del Centro Cultural San Martín, su *leitmotiv* fue el futuro. En el año 2009 también se creaba el Encuentro FASE, realizado en nueve ocasiones hasta 2017. En junio del 2010, se realiza FASE 2, que se llamó “Del Bicentenario al tercer milenio. Utopías, distopías y atopías. Cómo te ves en el futuro”, realizado en el Centro Cultural Recoleta. En el texto curatorial reflexionaba sobre los contemporáneos del Centenario, que jamás podrían haber imaginado la sociedad cien años después.

En 2009 con el asesoramiento del doctor Norberto Griffo realizamos en el MUNTREF (Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero), en su sede de la localidad de Caseros, una segunda exhibición de arte electrónico que se llamó “Plataforma UNTREF”, inspirada en el film *La jetee*, de Chris Marker. Allí propuso la puesta en escena de un viaje espacial como metáfora de la utopía en el marco de una Universidad nueva, periférica y que apoyaba carreras tecnológicas. La estructura del relato enhebraba un umbral, una espera, una nave, una sala de máquinas. En el piso inferior había unas zonas de conflicto, pero incluía una aspiración de elevación e iluminación en el recorrido final.

RICARDO PONS Y LA UTOPÍA

Ricardo Pons, un artista pionero de la escena del video arte de los noventa, realiza una obra basada en un libro de 1914 *La ciudad anarquista americana*, de Pierre Quiroule, que Pons recrea realizando un modelo digital en 3D y un libro de artista para la muestra de la Fun-



Ciudad Anarquista Digital, imágenes del modelo 3D



Ricardo Pons. REM, video arte Trilogía ADN (I)

dación OSDE. Se trataba de una ciudad ideal que anticipaba diseños humanistas que, de manera visionaria, daban nacimiento a un pensamiento ecológico fundante basado en la cultura sustentable.

Pons desde el año 2000 había incursionado en preocupaciones sobre identidad, proyectos y utopías. Lo va desarrollando en series de trabajos que abarcan desde el reportaje audiovisual, documental, el

video experimental y obras multimediales. Con REM, HECHO EN LA ARGENTINA de 2000, realizado para una exposición en Alemania, Pons cita dos momentos —proyectos utópicos— frustrados del primer peronismo: el avión Pulqui (Proyecto Pulqui II 2006) y el episodio del desarrollo de plan de la Central Atómica en la isla Huemul. Una imagen símbolo emblemática es la fotografía que aparece en REM de un puente truncado en la Ruta Nacional Nro. 9 en el medio del horizonte pampeano, imagen anticipatoria que se enriquece en el transcurrir, agregando capas de sentido de nuestra historia donde lo inconcluso es un sin fin.

DOS MIRADAS GYULA KOSICE/VÍCTOR GRIPPO

Otros creadores citados por Rodrigo Alonso en la muestra de OSDE son Gyula Kosice y Víctor Grippo, que representan visiones de redención muy diversas ante catástrofes apocalípticas.

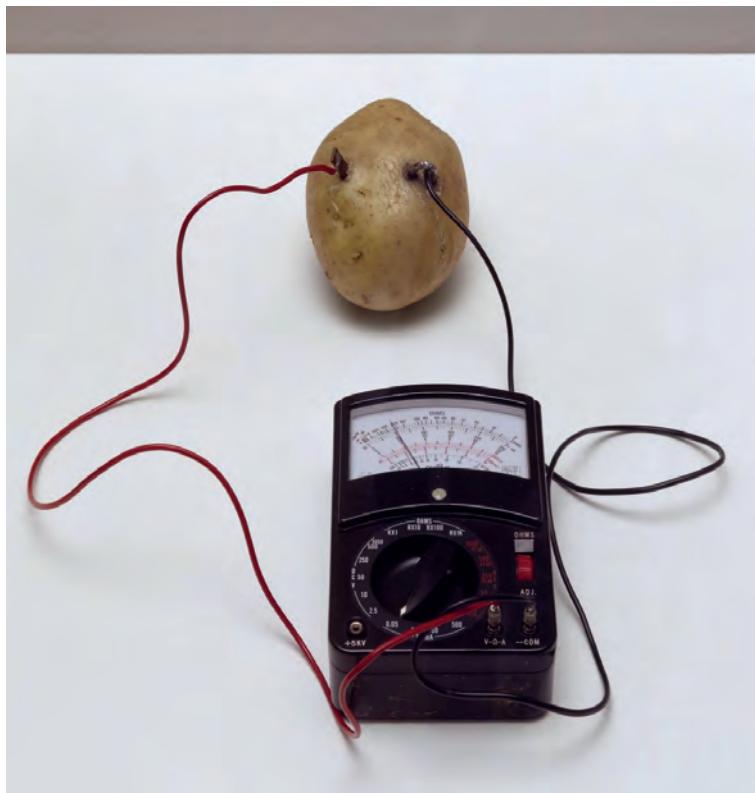
Sobre ellos José Emilio Burucúa y Graciela Taquini comparan la cosmovisión kosiceana con la de Grippo.¹

“Entre los emblemáticos años 1945 y 1950, el inmigrante húngaro Gyula Kosice manipula dos energías, el agua y la electricidad, con una impronta concreta y moderna, en busca de un lenguaje universal. Luz y agua son las materias primas para concebir sus obras. Sobre la base de su cosmovisión, está preocupado y comprometido con el futuro de la humanidad. La solución a la supervivencia la encontraría luego mirando el firmamento en su proyecto Ciudad Hidroespacial Espacial 4 y 5.

En los oscuros y terminales años setenta, Víctor Grippo supera los objetos como formato y propone instalaciones conceptuales de carácter político. Comienza a trabajar con papas conectadas a electrodos, lo que produce corriente continua medida por amperímetro. Este hecho presenta un proceso comprobable y empírico a nuestros ojos, que remite a la ciencia. Existe una referencia a la expansión de una conciencia cuando se conecta con los otros. Conectividad que podría anticipar Internet.

Desde una cosmovisión universalista e idealista, Kosice mira hacia el firmamento, mientras que una década después, el comprometido

1. Burucua, José Emilio y Taquini, Graciela, *Artes tradicionales y artes nuevas en los tiempos de la cuarta revolución industrial*. Séptimo Encuentro interacadémico, Buenos Aires, 2018.



Víctor Grippo, *Energía de una papa*, o sin título o *Energía*, 1972



Gyula Kosice, Ciudad hidroespacial

Grippo descubre las potencialidades salvadoras de la Madre Tierra Latinoamericana, la Patria Grande.

GIRO ÉTICO

Las crisis y la ausencia de Estado en nuestro país han encontrado diversos emprendimientos que proponen a la práctica artística como herramienta de cambio social: el proyecto La Estrella fue creado hace siete años.

La Estrella es un barrio en la localidad de Mariano Acosta, Merlo. El artista Marcos Luczkow, de gran experiencia como docente de plástica en escuelas públicas de la zona e inclusive en el penal de Marcos Paz, instaló su vivienda y un taller de expresiones artísticas en una localidad del conurbano profundo. Su frontera linda con campos de soja. Es un asentamiento, en su mayoría de obreros de la construcción, donde predominan paraguayos y bolivianos. El acceso a la Capital lleva alrededor de tres horas de colectivos y tren. Muchas calles de tierra, falta de cloacas y servicios básicos.

Se trata de uno de los proyectos autogestivos más importantes sobre la relación entre arte y política en territorio, pero que ha generado vínculos con la escena local. En *Fase 2014* las mujeres de La Estrella realizaron una *performance* sobre la trata de personas mucho antes de que se hablara del colectivo Ni Una menos. También mostraron sus logros en el Centro Cultural Haroldo Conti.

Los vínculos y los usos formales con la escena contemporánea son frecuentes, pero no se trata de integrarlos a ella como consumidores, los conocimientos que se imparten provienen de los intereses de la comunidad. Se enseñan disciplinas de artes visuales, con un acento importante en todo lo que sea arte callejero e intervenciones urbanas como mural y esténcil. Se experimenta con fotografía, video, teatro, rap, reguetón, murga. Al principio viajaban docentes de la Capital, pero a medida que fue creciendo se integraron jóvenes profesores de la zona.

FOTOS

Una utopía artística social, uno de los proyectos más importantes de arte y política autogestiva de la Argentina en este momento y así lo



La Estrella, Fase 2014, performance sobre la trata de personas



Proyecto La Estrella, intervención

señalé en un texto que escribí para la muestra del Parque de la Memoria “Poéticas y políticas”.²

Su utopía se basa en el deseo de mejorar el bien común, de superar el contexto, de dar oportunidades, de justicia social, vivir mejor. Cree en la posibilidad de la transformación de la sociedad en que

2. Taquini, Graciela, *Arte en territorio, el territorio del arte*, para la exposición “Políticas Poéticas”, Parque de la Memoria, Buenos Aires, 2014.

se habita, de la potencialidad en lograr salir de los moldes, en la determinación, en la libertad humana y en la trascendencia de todo tipo de individualidad.

Los actores son miembros de esa comunidad, no es un proyecto intelectual ni teórico. Hay un líder natural pero el impulso es colectivo, comunitario, educativo, artístico, territorial, horizontal y mayústico.

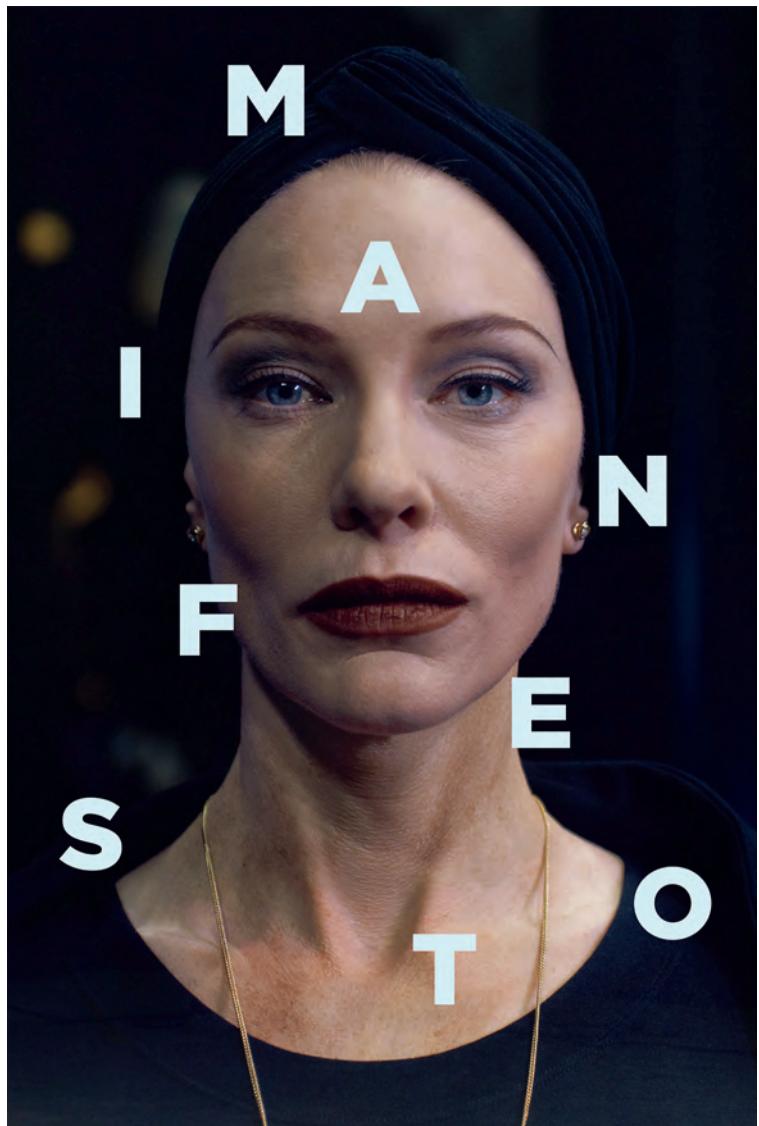
Concibe a la práctica artística como una herramienta de cambio. Hacer arte y gozar del arte. No integrar el campo del arte oficial. Excede el territorio. Crear arte en el territorio. Nelson Goodman se pregunta dónde hay arte. Marcos Luczkow se considera un puente, un intermediario. Cruzar el puente junto es su metáfora.

TESIS ANTÍTESIS Y SÍNTESIS

En ese sentido la obra *MANIFIESTO*, de Julián Rosenfeldt, exhibida desde agosto a noviembre de 2017 en la Fundación PROA de Buenos Aires, propone disolver esas antinomias. Se trata de una instalación audiovisual de trece pantallas con la participación de la actriz británica Cate Blanchett como excepcional protagonista de media docena de relatos.

En la primera pantalla está el prólogo y el hito temporal ubicado en el siglo XIX con el manifiesto comunista y el manifestó Dadá. Lo representa una imagen símbolo, una mecha encendida. Es el único episodio donde no aparece Cate Blanchett.

Los manifiestos restantes abarcan distintas disciplinas de las artes visuales, la arquitectura o el cine, donde predominan los movimientos artísticos y estéticos de las primeras décadas del siglo XX. El punto de vista es profundamente pesimista, sin estridencias ni golpes bajos. Desfilan historias de una obrera en una compactadora de basura, un vagabundo, una científica en un espacio de ciencia ficción, una punk en un bar. Otras veces se recurre a una ironía disolvente, un elegante coctel de CEO, la reportera de noticiero, una madre WhatsApp conservadora, una ejecutiva en el frenesí de una oficina bursátil. Hay momentos más performáticos con una titiritera, una coreógrafa contemporánea, una escena de un entierro de clase alta. Todas, menos una, son ferozmente críticas; la única escena empática es la del manifiesto de cine, no por casualidad, con textos de los noventa y dos mil de Wim Wenders, Jim Jarmus y

Julián Rosenfieldt, *Manifiesto*, 2017, protagonizado por Cate Blanchett

Lars Von Trier, entre otros. La actriz interpreta a una maestra que despierta la creatividad de sus jóvenes alumnos. En un determinado momento, sincrónicamente, los videos se congelan y los manifiestos son recitados al unísono como letanías. De alguna manera, el efecto poético logra su eficacia y contundencia en una sala con el formato de instalación expandida, en un visionado fragmentado pero comunitario, en ese sentido muy diferente a la experimentación en un

auditorio. Hay un presente temporal y espacial ineludible y envolvente que involucra al espectador. El resultado es que ese choque entre el deber ser de los manifiestos, su carácter de propuestas ideales para su tiempo —ser modelos del futuro del arte— colapsan con la ferocidad de las imágenes decadentes de la vida presente que muestran. El espectador ante la antítesis Moderno/Postmoderno encuentra en la recepción y goce de esta obra singular la síntesis conceptual y formal que rompe la antinomia y la frustración. Es en ese presente donde está la utopía.

METAMODERNISMO

Ha sido muy esclarecedor el aporte teórico de la doctora Elena Oliveras. En su nueva edición de la *Estética* medita sobre la cuestión del arte a principios del siglo XXI analizando la posición del metamodernismo, “El metamodernismo ligado a la ‘metaxis’ y al *in-between* ‘meta’ no supone corte sino participación”. Esa intuición la tuve cuando hice el video *Lo sublime/banal* acentuando cierta tendencia a lo ambiguo y cierto borramiento de verdades absolutas. Tal vez una obra que exhibí en mi retrospectiva “Grata con otros” podría vincularse con este concepto. Se trata de una pregunta retórica que me obsesionaba: *Qué hay entre los unos y los ceros*. Agrega Oliveras “de este modo, lo metamoderno no anula lo moderno; aunque descarte algunos de sus aspectos, participa de él”.

Señala Oliveras que “la metáfora del péndulo permite visualizar la oscilación —metamodernista— entre lo moderno y lo posmoderno; pero no se trata de una suspensión entre dos polos, sino entre muchos. No es la oscilación de la balanza dado que el movimiento se da también hacia adelante y hacia atrás, en medio de la ironía y el entusiasmo, la naturaleza y la cultura, lo finito y lo infinito, lo común y lo misterioso, la estructura formal y la des-estructura formalista. Desplazándose continuamente, lo metamoderno “negocia” con lo moderno y con lo posmoderno”.

En los tópicos analizados de obras e historiografías, encuentro el espíritu de lo metamoderno. Una revisión de ciertos ejemplos recientes como el proyecto utópico educativo de La Estrella o la sofisticada instalación *Manifiesto* revelan un camino nuevo que conduce a sentidos desprejuiciados, a relaciones de tiempos y espacios no convencionales. Para otear ese horizonte nos falta perspectiva emocional. Quizás es bueno que los males del mundo estén lejos de la esperanza,

volviendo a Pandora. La esperanza es individual, la utopía es política, como lo personal.

Links de interés

https://books.google.com/books/about/El_futuro_ya_no_es_lo_que_era.html?id...
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=523
Plataforma UNTREF 2da. Muestra de arte electrónico 31... - MUNTREF untref.edu.ar/muntref/muestras/plataforma-untref/
<https://vimeo.com/36580111> Versión 3d ciudad anarquista Digital.
<http://ciudadanarquistadigital.blogspot.com.ar>
kosice.com.ar/otros-recursos/los-textos/de-kosice/manifiesto-la-ciudad-hidroespacial/
www.proa.org/esp/exhibicion-proa-manifesto-de-julian-rosenfeldt-obra.php
<https://lalulula.tv/cine/ficcion/manifesto>

<http://proa.org/esp/exhibicion-proa-manifesto-de-julian-rosenfeldt-textos.php>

<http://proa.org/esp/exhibicion-proa-manifesto-de-julian-rosenfeldt-obra.php>

Bibliografía

BLOCH, Ernst, *El principio esperanza*. Obra completa. Edición al cuidado de Francisco Serra. Traducción de Felipe González Vicén, Madrid, Editorial Trotta, 204/2007.
OLIVERAS, Elena, *Estética, la cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 2018-07-30.
FOUCAULT, Michel, *De los espacios otros (Des espaces autres)* Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

Agradecimiento a la doctora Elena Oliveras

Graciela TAQUINI. Profesora y licenciada en Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Profesora Consulta Universidad Maimónides, Escuela de Diseño Multimedial. Fue Coordinadora de la Maestría de Curaduría en Artes Visuales, UNTREF. Docente del seminario Curadurías Expandidas, UNTREF. Pionera en el campo del video arte y los nuevos medios como gestora, investigadora y artista. Curadora de muestras de arte contemporáneo, tanto nacionales como internacionales. Desde 1988 produce obra en video y nuevos medios. En 2011 realizó una muestra antológica de su obra en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta, que se replicó en 2012 en el Espacio de Arte Contemporáneo de Montevideo. Algunas de sus obras están en colecciones nacionales e internacionales. Premios: 2005 Primer Premio Video Brasil, Premio a la Acción Multimedia Asociación Argentina de Críticos de Arte. 2012 Diploma Konex rubro Video Arte. Konex de Platino. 2013 Premio Igualdad Cultural Secretaría de Cultura de la Nación. Gran Premio Adquisición Salón Nacional 2014. Ha escrito libros y publicaciones sobre historia del video y los nuevos medios, incluyendo la revista *TEMAS* de la Academia y textos críticos para catálogos.

César: la materia como una identidad utópica*

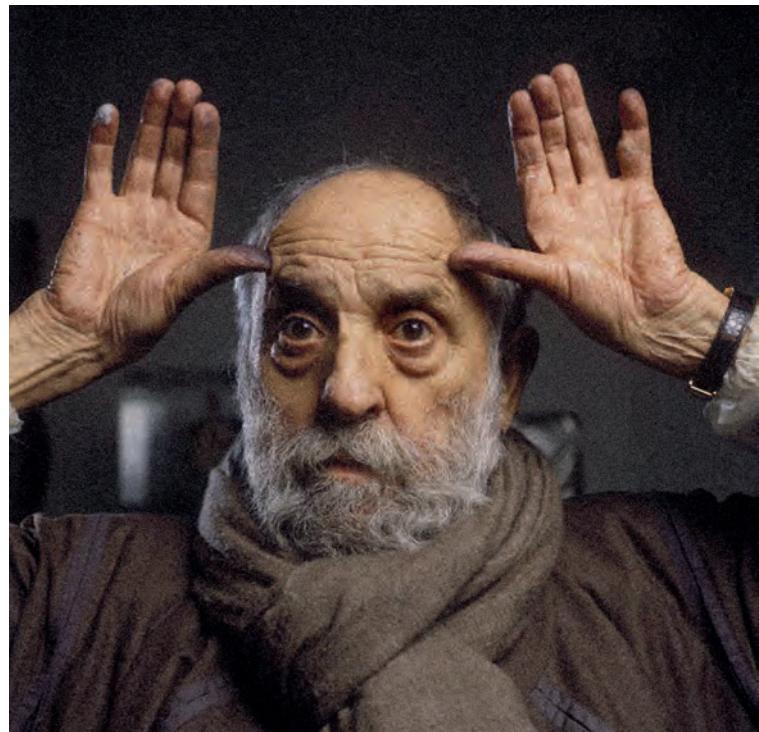
JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN

*Tenemos el arte para no morir de la verdad.
La vida no es posible si no es gracias a la ilusión del arte.*
Friedrich Nietzsche

Alguna vez Herbert Read habló de la *nueva edad de hierro*, para sintetizar el predicamento tomado por los metales (generalmente en una visión arcaizante) dentro de la escultórica del siglo XX. Quizá no fue coincidente con la etapa de la denominada *cultura del desecho*, ya que al gran teórico inglés lo movilizaban más Moore, Chadwick y Armitage, que los artistas del nuevo realismo. Sin embargo, más allá de devaneos semánticos, Read intentaba categorizar, antes que rotular, un nuevo tiempo de interpretaciones sociológicas. Y dentro de este, claro está, un nuevo hombre: urgido por esa *aceleración de la historia* de Toynbee. Y paralelamente, un nuevo espacio, construido de choques y disociaciones; espacio, no pocas veces, para caracterizar la subversión de los valores y la contradicción de los ideales en un mundo globalizado.

En la vorágine escultórica de la mitad del siglo irrumpió César (1921-1998) con una fuerza formidable. Él toma a la materia como un *músculo* inédito y a la vez familiar. No es la exaltación del material, ni tampoco la subordinación de este a una idea-forma. Seguramente, en cambio, es la *identificación* del hierro con un substrato de ruptura / de convulsión / de metamorfosis / de regeneración de perdidas identidades / de mitos y utopías/ de violencia y desvío. Alegoría que frecuentemente juega fuera de los rituales morfológicos (*lo subconsciente es amorfo*, razonaba Eugenio D'Ors) y, sin embargo, logra reestructurar un *quantum*, un todo de patética imagen abarcadora... Es que César, a más de guillotinar las ambivalencias y los eufemismos estéticos, intenta catapultar otros protagonismos

* Durante la redacción de este trabajo, el Centro Pompidou, de París, inauguró una gran exposición dedicada a César, con motivo de celebrar el vigésimo aniversario de su muerte.



César Baldaccini.

de ese hombre nuevo, de esa sociedad en cambio, de esa *ruptura* poderosísima y brutal de todos los órdenes preestablecidos.

Fuera de convenciones, es un artista que, sin desvirtuar los roles, recaliza los comportamientos. Obviamente, está por encima de ensamblajes y reciclajes, de *re-naturalizaciones* de un material, de adiciones más o menos ingeniosas y otros recursos de *Homo faber*. Su lenguaje, genuino, va tras una simbiosis de arte y tecnología, una poética del objeto que no desvirtúa la esencia de pensar/crear, de concebir/testimo-



César Baldaccini. *Renault 977 VL06. Chapa pintada y diversos materiales, automóvil comprimido.* 1989.

niar, de imaginar/representar, en una exégesis sin concesiones. Como John Chamberlain, otra figura de la escultórica británica alimentada por la chatarra, César idealiza el poder de la suma, de la *cantidad*, de las proporciones y, aún, sublima la arbitrariedad de un resultado final: preconcebido en su fondo pero no en su forma.

Presupuestos de un camino

César nace en Marsella, en 1921, en la armonía biológica de una madre francesa y un padre toscano, de apellido Baldaccini. Lo inscriben en la escuela de Bellas Artes a los 14 años y, paralelamente, asiste a otros talleres marseleses de modelado. Curiosamente, su primer maestro en el volumen es Cornu, quien, sin haber llegado a discípulo de Rodin, practicó junto a este durante años. En 1948 es admitido en la Ecole Nationale des Beaux-Arts, de París. Allí trabaja con el escultor Gaumont y con Janniot, así como habita la misma casa con Alberto Giacometti.

Son los años en que comienza a frequentar talleres de armados industriales y descubre el alcance de los recursos metalúrgicos, sin atinar todavía a tomarlos como lenguaje. En 1947 hace un *stage* de cerámica en Montpellier y ya al año siguiente realiza las primeras investigaciones con placas de hierro y soldaduras de plomo. Pero es en 1954, en la Provence, cuando se introduce de lleno en ese *milagro infernal* de chapas, de martillos, de compresores, chispas y fuegos, aleaciones y pinturas, que lo seducirá para siempre. Es un taller me-

talúrgico, no un taller de modelado y cincel, el que abrirá las puertas de su percepción creadora.

Su obra nueva es *distinta*, hermosa y brutal como pocas. Casi esquizofrenizante, para algunos. Y ya en 1953 obtiene los primeros premios en esculturas de metal. *Le Poisson*, distinguida con el premio Collabo, entra al Museo de Arte Moderno. Son los años en que ya se instala en un taller de la zona norte de París, en Villetteuse, entre compresores, máquinas metalúrgicas y toneladas de chapas y chatarra de desuso.

En 1956, Raymond Cogniat le da una sala en el pabellón francés de la Bienal de Venecia. Y llegan los tiempos en que, su obra —de admitidas transgresiones y rupturas— comienza a ser reclamada en el exterior. Londres (Hanover Gallery), Bienal de San Pablo, Premio del Carnegie Institute de Pittsburgh, Exposición Universal de Bruselas, Documenta de Kassel. Sin embargo, recién en 1960 sus *compresiones* alcanzan a tocar la medida de su genialidad. Es en el Salón de Mayo, de París, en que tres autos compactados en una masa perfecta e inextricable, lo ubica ya de cuerpo entero. Ese mismo año, César adhiere al grupo *Nouveaux Réalistes*, fundado por Pierre Restany.

Su obra se torna intensa más que por una necesidad de crecimiento, por una sed de confrontaciones. Viaja a los Estados Unidos, abre otros diálogos y expone en la galería Saindenberg, de Nueva York. Paralelamente, comienza a intentar otros *naturalismos* ajenos (en apariencias) a la raíz conceptual que lo impulsa centrípetamente. Aparecen sus *pulgares*, el primero de poco más de cuarenta centímetros, en 1965 en la galería de Claude Bernard, y al año siguiente, otro *pouce* de un metro cuarenta y cinco, en el Salón de Mayo. Las improntas humanas ocuparán ya, como un *lugar* conquistado, un tiempo propio dentro de su concepción. Y hacia 1970, confluirán en los *portraits* y *auto-portraits*.

Las incansables búsquedas del artista lo llevarán a usar y descubrir las posibilidades del poliuretano: material con el que concibe sus famosas *expansiones*. Es precisamente en 1967 cuando realiza su *Grande expansion orange*, con cuarenta litros de sustancia. Y de París, las lleva a Múnich, a Roma, a San Pablo, Río de Janeiro, Montevideo. (En la bienal brasileña es invitado a una retrospectiva de su obra).

Mientras hace varias *instalaciones* en espacios no convencionales de París, le adquieren una *compresión* para el patrimonio del Museo de

Arte Moderno y realiza públicamente obras de esta naturaleza en centros de toda Europa. Es la época en que el trabajo se diversifica en acciones: decorados para ballet, docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, nuevas investigaciones en plexiglás, experiencias en orfebrería y joyería. Y aparecen las series de *masques* con su propio rostro, y después las cabezas de pan, para ser devoradas en las mismas inauguraciones...

Mientras el grupo del Nuevo Realismo festeja el décimo aniversario, César triunfa en las grandes capitales. El nacimiento de sus *compresiones murales*, ya no solo con autos, cocinas, bicicletas, electrodomésticos y toda la chatarra inimaginable, sino también con telas, papel y cartón como nueva experimentación (1976), abre otros vitalismos, otras fonéticas, a su lenguaje de siempre. Este desafío permanente (suma de sádica autocritica con aire de aventurero libérrimo), le lleva a *reinventar* sus propias esculturas, modificando y trastocando su solución original, con nuevas articulaciones de bronce soldado. Es la época de los monumentos: el *Centauro*, en homenaje a Picasso (1983), emplazado con sus cuatro metros sesenta en el *carrefour* de la *Croix-Rouge*, de París; el *Homenaje a Eiffel*, una placa monumental de dieciocho metros con fragmentos de la escalera de la *tour*, para la Fundación Cartier (1984); *El hombre del futuro*, para la *ville* de Clamecy (1986). Y sus *dedos*, también monumentales, comienzan a apuntar hacia los cielos del mundo: en el parque de esculturas de Seúl, seis metros de bronce; en la *Défense*, otro de doce metros. Y el *Gran Rambo*, de igual altura y otro de cinco metros, para Lyon.

En 1995, su participación en la XLVI Bienal de Venecia lo muestra en su más *germinal* audacia. Es el muro titulado *520 toneladas*, que resume —testimonial y augustamente, como un ícono universal de todos los tiempos— todo su testamento artístico. (Habrá lugar, en abril de 1998, para una postrer exposición en su fidelísima galería Claude Bernard, de la rue des Beaux Arts. Allí veríamos sus *récents portraits-autoportraits*, como un premonitorio gesto de despedida).

El ciclo de las metamorfosis

Un material puede devenir, dentro de procesos de descomposición y realce, en otra *idea* de materia. Es lo que se propuso lograr César, dentro de toda una metamorfosis estética en que los gestos estaban parcialmente embozados por la máquina, pero en los cuales el hombre patentizaba un protagonismo decisivo y si se quiere anárquico. Un martillo pilón —máquina que consiste en un bloque pesado de



César Baldaccini. *Compresión "Ricard"*. Hoja de acero comprimido laqueado, 153 x 73 x 65 cm, 1989



César Baldaccini. *Dauphine 1959*. Chapa y diversos materiales, automóviles.

acero, que se eleva por medio de aire comprimido o vapor y golpea los objetos colocados en el yunque—puede *reemplazar* al gesto. Y sin embargo, el hombre que palpita es el que lo pulsa, quien lo pone en movimiento direccionalmente, quien le da vida sobre la otra materia: inerte, en apariencia.

En la escultura, obviamente, la materia es al espacio lo que la energía al movimiento. Y es entonces cuando *esa* materia del artista—chatarra, poliuretano expandido, plexiglás, bronce, cartón, telas, maderas de desecho—adquiere una revelación polisémica dentro de la forma nueva, de la invención alcanzada, del *tótem de contemporaneidad*. El monumento se impone y se incorpora naturalmente en el paisaje urbano. La forma escultórica adquiere un predicamento fuerte y original, como forma cuya potencia interna desarrolla—antes que una imagen o un sentido—toda una *carga* de sensaciones y sentimientos inaprensibles.

Haciendo resaltar los efectos producidos al azar, valorizando las posibilidades y las *cualidades* plásticas de objetos y materiales de desecho, César reinterpreta una civilización industrial de fuertes contrastes y aristas rígidas. No se trata de separar taxativamente los insectos arquípteros de los retratos o impresiones humanas de senos, pies y dedos a escala monumental; tampoco, de diferenciar las máscaras de los muros; los *paquetes* compactados, de una figura arquetípica determinada. En su caso, como en el de todo creador verdadero, el tema es *adjetivo*: el tratamiento es lo que importa.

Y ese tratamiento obedece a ciertos códigos que el artista recanaliza en una secuencia admirable de gestos, de apropiaciones. Heladeras, lavarropas, mesas de camping, jaulas y hasta computadoras, pueden comprimirse en una *universalización* de átomos y recrear una estructura movilizadora. Tanto como 23 automóviles Peugeot juntos y desposeídos de la velocidad para siempre. O 520 toneladas de desechos, en una frontalidad mural tan imponente como inexpugnable. ¿Qué constante unifica esas concepciones? Ante todo, la *cantidad* de materia. Esa cantidad que aditivamente corporiza una base para el asombro. Esa materia cuyo lenguaje desarticulado de un origen, puede volver a sugerir en un metalenguaje, no por menos propio, inferior en expresión. César, como lo ha dicho Catherine Millet, se parece a Matisse, para quien una gran cantidad de azul es *más azul* que unos centímetros cuadrados. Porque más material *persuade* de otra manera, sensibiliza la mirada, impacta y, por qué no, desconcierta.



César Baldaccini. *Verde Wembley 396. Chapa comprimida y pintada.* 1998

Otra intención que valoriza el artista es la de *barrer el pasado*, dar otra secuencia al ayer en el presente. Hasta con visión futurológica, hacer que las fuerzas caóticas se eleven, se expandan hacia un espacio circunstancial. Un nuevo realismo que no escapa a lo fantástico, a lo ficcionario, en ese aire perforado que la forma fragmenta.



César Baldaccini. *Relief Klaxon. Hierro soldado y metal pintado.* 1962.

La identidad como principio

Es a partir de 1960 cuando César irrumpió decididamente con sus *compresiones*. Verlo trabajar en una fábrica para la recuperación de metales, en las afueras de París, constituye motivo de deslumbramiento para Herbert Read. "Delante de los más modernos compresores norteamericanos, vigilando los movimientos de las grúas, estableciendo las proporciones de las heterogéneas cargas y a la espera afanosa de cada operación. Juntos admiramos esos calibrados bultos que pesaban más de una tonelada, con el producto de la compresión de una camioneta, un montón de bicicletas o una gigantesca serie de hornos de cocina". La escena parece revivirse, más con las palabras finales del crítico, casi dirigidas al propio artista: "Él ve en el resultado de esta compresión mecánica una nueva fase del metal, una fase sometida, por decirlo así, a una reducción quintaesencial..."

Es una hazaña antes que una rebeldía conceptual, la de *reconvertir* estructuras obsoletas en enormes cubos y bultos de imprecisa clasificación. Reversión de los átomos. *Paquetes* de hierros que en su hermeticidad pueden corresponder a la incomunicación del hombre-isla, del hombre exasperado. Estructuras que por sobre el re-conocimiento de una materia, tienden a *borrar* un uso para alcanzar otra identidad. Un pasaje ideal del objeto al sujeto...

César busca esa identidad *del otro*, la señalización de su tiempo (el instante como precisión epocal, lo efímero, lo circunstancial). No roza el humor como componente *light*. Tampoco la crítica social como sustento oportunista. Asume, sí, la responsabilidad de un credo popular al cual le busca fondo y altura. Y para ello, no aborda lo mayúsculo porque sí. Sabe (o interpreta) que la dimensión mayor puede contener las máximas consecuencias perceptuales. Y a ellas se somete: como actor que protagoniza, como artista que interpreta.

Dentro de este presupuesto de acción, no intelectualiza los trasfondos (*no soy ni bachiller*), sino los populariza, tratando de no banalizar el concepto. Conoce la sociedad de consumo, pero también advierte sus consecuencias: enlaces paródicos, desenlaces de vida y muerte.

La identidad del cuerpo como continente icónico (no un trasnochado antropocentrismo) lo llevan paralelamente a ese goce en las búsquedas de rostros y máscaras, dedos y pies, retratos reales e ideales. Toda una recreación sobre la anatomía visible y sobre el contenido no visible de esa anatomía.

Sístoles y diástoles de una obra

En 1995 se abrió en Marsella, su ciudad natal, el Museo César. Construido por Jean-Michel Wilmotte, contiene la donación de 186 obras,

entre esculturas, expansiones de poliuretano, compresiones de hierro y otros referentes. Representa este museo la unidad de toda una vida artística eslabonada coherentemente, sin sobresaltos ni apostasías.

Esas *compresiones*, que equivalen a virtuales sístoles de energía concentrada. Esas *expansiones* de materia que, como una diástole de generoso caudal, llevan al espacio el *quantum* alegórico de la vida que bulle. En esas obras, el escultor desafía las ataduras tradicionales o canónicas y asume una postura convocante. Sea un *Centauro* reformulado con otros códigos no precisamente narrativos. Sea un *Rambo*, nuevo Aquiles satirizado de una mitología de celuloide y pólvora. Sea un torso o un pulgar emergiendo de la nada. En cada propuesta, la obra como manifestación y provocación, como sentido y enunciado, como emancipación de trivialidades lúdricas y eufemismos de discurso.

Dice Gilles Lipovetsky que “hoy la vanguardia ha perdido su actitud provocativa y ya no se produce tensión entre los artistas innovadores y el público porque ya nadie defiende el orden y la tradición”. En la obra de César, este aserto se conjuga por los opuestos, ya que dentro de su irreverencia y su provocación permanentes, existe el intento de alcanzar y revitalizar *otro orden*, una tradición que no desmienta los orígenes, un vínculo, en fin, de lo eterno con lo efímero, en ese diálogo utópico y porvenirista que solo los talentos naturales logran conciliar. Por ello su obra suscita, convoca y rebela.

Jorge M. TAVERNA IRIGOYEN. Crítico, ensayista e historiador del arte. Ha realizado una activa labor de promoción y difusión cultural, ocupando cargos públicos del área, presidiendo fundaciones y comisiones de cultura de instituciones privadas. Fue profesor de Introducción a la Crítica y de Historia de la Crítica de Arte. Ha publicado, entre otros libros de arte argentino y de estética, *Aproximación a la escultura argentina del siglo*, *Del arte religioso a lo religioso del arte*, *Cien años de pintura en Santa Fe*, *La vida cabe en el arte*, *El juguete: una estética de la posmodernidad*, *Supisiche*, *Gambartes o una visión de América*, *Sergio Sergi*, *Zapata Gollán: de la sátira gráfica al testimonio evocativo*, *Juan Grela, Obra gráfica*, etc. Miembro de número de la ANBA desde 1995. Presidió la corporación entre 2007-2009. Presidió la Fundación Alberto J. Trabucco e integró el Consejo de Administración de la Fundación Federico Jorge Klemm. Fundador y Director, desde 1993, del Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética. Es miembro de las Asociaciones Argentina e Internacional de Críticos de Arte. Ha recibido, entre otros, los premios Fundación Lorenzutti, Santa Clara de Asís, ADEPA-Rizzuto. Docencia, Ensayo y Prólogo del año de la AAC, Alicia Moreau de Justo, por su labor. Curador independiente de muestras y salones, colabora en publicaciones especializadas del país y el extranjero.

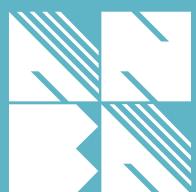
*Impreso por Platt Grupo Impresor
Noviembre de 2018*

ISBN 978-950-612-122-8



A standard 1D barcode representing the ISBN 978-950-612-122-8. The barcode is black on a white background and is positioned within a white rectangular box.

9 789506 121228



Academia Nacional de
BELLAS ARTES