

TEMAS

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

VESTIGIO Y PROTOFORMA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

ANTONIO ANTONINI

SERGIO BAUR

ALBERTO BELLUCCI

GRACIA CUTULI

OMAR CORRADO - JOSÉ MARCHI

GRACIELA TAQUINI - DANIEL VARELA

ELENA OLIVERAS

NELLY PERAZZO - ALEJANDRO SCHIANCHI

JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA | 2019



VESTIGIO Y PROTOFORMA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES
REPÚBLICA ARGENTINA / NOVIEMBRE 2019

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Guillermo Scarabino

PRESIDENTE

Matilde Marín

VICEPRESIDENTE

Eduardo Médici

SECRETARIO GENERAL

Laura Malosetti Costa

PROSECRETARIA

Julio Martín Viera

TESORERO

Juan Travník

PROTESORERO

Andrés Javier Bonelli

SECRETARIO GENERAL

María Carolina Pianelli

SECRETARÍA EJECUTIVA

Mariana A. Castagnino

SECRETARÍA DE ACCIÓN CULTURAL

Gregorio Martín Sáenz

DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

Emilce García Chabbert

FONDO DOCUMENTAL / BIBLIOTECA

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 : vestigio y protoforma en el arte contemporáneo / Antonio Antonini... [et al.].- 17a ed.- Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2019. 92 p. ; 25 x 25 cm.

ISBN 978-950-612-123-5

1. Arte Contemporáneo. I. Antonini, Antonio.
CDD 700.4

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

I N D I C E

Guillermo Scarabino	7	INTRODUCCIÓN
Antonio Antonini	9	ORÍGENES Y TRÁNSITO A LA CONTEMPORANEIDAD
Sergio A. Baur	27	TRAZOS DE LA PREHISTORIA: ARTISTAS MODERNOS Y CONTEMPORÁNEOS
Alberto Bellucci	33	HUELLAS EN LA PLAYA
Gracia Cutuli	39	ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO. ENCARCELÓ SU LOCURA, LIBERÓ SU ARTE
Omar Corrado - José Alberto Marchi Graciela Taquini - Daniel Varela	51	CONVERSACIONES SOBRE HUELLAS Y VESTIGIOS EN LA OBRA DE JOSÉ ALBERTO MARCHI
Elena Oliveras	63	EL VESTIGIO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO
Nelly Perazzo Alejandro Schianchi	71	EL VESTIGIO Y EL SENTIDO
Jorge M. Taverna Irigoyen	81	KANDINSKY (1866-1944). ANTES Y DURANTE EL ALBA ABSTRACCIONISTA

Introducción

GUILLERMO SCARABINO

PRESIDENTE DE LA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Escribo estas líneas de presentación del número 17 de la revista *Temas* en octubre de 2019, a 20 años de la aparición del número 1. Soy parte de una cultura que tiene una cierta propensión a las evocaciones decenales, por lo que la circunstancia me incita a recordar algunos aspectos especiales de estas primeras dos décadas de existencia.

La colega Nelly Perazzo, presidente de la Academia en 1999, manifestó, en la presentación del número inaugural de *Temas*, que esta publicación reemplazaba al antiguo *Anuario* y establecía una línea editorial que se mantuvo inalterada hasta hoy: la adopción de un eje temático diferente para cada número. Gracias a la agudeza en la selección de los ejes y la variada gama de colaboradores convocados, con sus peculiares cosmovisiones, cada número de la revista ofreció un amplio y rico material para la lectura, la reflexión y la integración de los diversos saberes. Si aceptamos la metáfora del “disparar ideas”, podemos convenir que cada número de *Temas* es “una andanada” ejecutada por eficaces artilleros del espíritu. Así nos descubrieron vastos panoramas que abarcan desde *Arte prehispánico: creación, desarrollo y persistencia* (2000) hasta *Siglo XXI – Las transformaciones del arte* (2004), desde *El sentido de la arquitectura* (2002) hasta *Lo efímero en el arte contemporáneo* (2009).

Una publicación de esta naturaleza no se habría sostenido en el tiempo si no fuera por el empeinado tesón de un pequeño grupo de personas que, número tras número, impulsaron los mecanismos que requiere la ardua tarea editorial, comenzando por la selección del eje temático y la convocatoria a los posibles autores y terminando con la presentación pública del nuevo ejemplar. Durante estos 20 años la edición, coordinación o curaduría —según las diferentes denominaciones adoptadas— estuvo a cargo de los colegas Rosa María Ravera, Ricardo Blanco, Ramón Gutiérrez e, ininterrumpidamente desde 2011, Jorge Taverna Irigoyen, quien con la aparición del presente número fina-

lizará su gestión como secretario de la Comisión de Publicaciones y Conferencias. A todos ellos y especialmente a Jorge, por su largo compromiso, va un agradecido y afectuoso reconocimiento —personal e institucional— por la labor cumplida.

El material de este número dedicado a vestigios y protoformas anticipa un amplio contenido si, como lo expresan Nelly Perazzo y Alejandro Schianchi en su trabajo, “el vestigio aparece como una alusión al pasado y la protoforma como una promesa de futuro”. En ese sentido, las diferentes miradas que este número de *Temas* registra se interpelan mutuamente en un animado y fecundo diálogo entre el pasado, el presente y el futuro.

En “Orígenes y tránsito a la contemporaneidad”, Antonio Antonini recuerda el debate alrededor de la búsqueda de nuevas formas en la arquitectura y la primacía que en ella disputan las nuevas tecnologías y materiales empleados, por una parte, y una nueva voluntad de forma, por la otra. Pasa revista a las obras, tendencias y “manifiestos” que jalonaron la trayectoria de las artes visuales en el siglo XX, se refiere a las consideraciones sobre este tema que aparecen en *El hombre y sus símbolos*, de Carl Jung, y retorna a la arquitectura y las artes contemporáneas por vía de la “liquidez vital” de nuestros tiempos, que permea las disquisiciones filosóficas de Zygmunt Bauman.

“Trazos de la prehistoria: artistas modernos y contemporáneos”, de Sergio Baur, destaca el “descubrimiento” de la prehistoria en escritos de c. 1860 y, específicamente, se detiene en dos publicaciones, en cierto modo antitéticas, *L’homme primitif* (Louis Figuier, 1873) y *Les origines de la civilisation – État primitif de l’homme et mœurs des sauvages modernes* (John Lubbock, 1881). Señala que los primeros modernos fueron quienes abrieron sus talleres a las influencias del

arte prehistórico y el arte primitivo, y concluye comentando la muestra titulada *Préhistoire, une énigme moderne*, inaugurada en el Centro Pompidou en el mes de mayo de este año.

A través de sus dibujos y fotografías, Alberto Bellucci ha demostrado ser un ávido cazador del instante visual, que registra con fruición y comenta con infalible donaire. Su artículo “Huellas en la playa” remite directamente a la primera acepción de *vestigio* que proporciona el diccionario: ‘huella’, el efecto y la acción de hollar, en este caso la arena. Fiel a su estilo, con breves textos en los que se intersectan la razón, la emoción y el humor, Bellucci nos guía con mano hábil en la exégesis de 9 curiosos vestigios arenales.

De vez en cuando aparece en el mundo del arte algún fenómeno casi inefable. Un creador que surge como una aparición, en un contexto inverosímil, que hunde las raíces de su creatividad en la profundidad más oscura del inconsciente. Gracia Cutuli devela uno de estos casos en “Arthur Bispo do Rosário. Encarceló su locura, liberó su arte”. Bispo tuvo una vida novelesca. Diagnosticado con esquizofrenia paranoide y confinado ininterrumpidamente en una institución mental por lo menos los últimos 25 años de su vida (1911-1989), transformó 11 celdas de la clínica-prisión en talleres. Desde allí, con los materiales heterogéneos —y a veces disparatados— que tenía a mano, produjo una catarata de objetos que fueron emparentados con el Pop Art y el Nuevo Realismo y son atesorados como valiosos íconos culturales.

Para los intérpretes musicales, el “nivel poiético” de una obra es todo lo que llega a saberse alrededor del “nivel neutro”, dado por la partitura lisa y llana. Entre lo que puede llegar a saberse está el dato —importante pero no vinculante— de la intención manifiesta del autor al componer la obra. En “Sobre huellas y vestigios en la obra de José Alberto Marchi”, Graciela Taquini, Omar Corrado, Daniel Varela y el propio Marchi se entrelazan en un atractivo “contrapunto a 4 voces” que nos permite ingresar al nivel poiético de algunas obras de Marchi, comenzando por una huella literal, cemento en la suela de un zapato que pisó una madera. A partir de ahí, los autores derivan hacia los contextos de otras obras suyas, culminando el contrapunto con una sugestiva elaboración del vínculo entre el vacío espacial y el silencio acústico.

Más arriba utilicé la expresión “fenómeno casi inefable”, motivada por la obra de Bispo do Rosário, algo que casi no se puede explicar con palabras. Después de leer “El vestigio en el arte contemporáneo”, es razonable concluir que Elena Oliveras, su autora, puede verbalizar “lo inefable” con claridad y convicción. Comenzando por la estética vestigial de lo incongruente planteada por la exposición *Cambalache*, de Enio Iommi, y, con el apoyo de autores como Nancy, Bourriaud y Jem Cohen, Oliveras encuentra siempre la palabra breve y justa, imprescindible, para definir los mundos de Ana Tiscornia, Diego Bianchi, Carlos Herrera, Mark Bradford, Jorge Macchi, Gabriel Orozco. Mundos marginales que se extienden desde lo doméstico hasta lo repulsivo, pasando por lo roto, lo desaliñado y lo estropeado.

“El vestigio y el sentido”, de Nelly Perazzo y Alejandro Schianchi, con la guía de las elucidaciones de Nancy, Derrida, Benjamin y otros exégetas, nos lleva hasta los inquietantes umbrales del uso de la inteligencia artificial para la creación artística. El artículo explora con cierto detenimiento la obra de Kurt Schwitters, Marcel Broodthaers y Adrián Villar Rojas. El caso de Schwitters es especialmente interesante desde el punto de vista interdisciplinario. Recordemos que trasladó el *collage* espacial de materiales sacados de su contexto cotidiano, al *collage* acústico-temporal de los fonemas, liberados del contexto de la palabra. Produjo así la célebre *Ursonate*, obra (¿“musical”?) paradigmática de la poesía dadaísta.

Por último, Jorge Taverna Irigoyen singulariza su aporte en “Kandinsky (1866-1944) Antes y durante el alba abstraccionista”, dedicado a sintetizar la trayectoria del maestro ruso. El autor pone el acento en el esfuerzo realizado por Kandinsky para reemplazar el elemento objetivo de su pintura por el elemento constructivo. En la iconografía cuidadosamente seleccionada que ilustra el artículo, el esfuerzo resulta aparente en las imágenes de obras realizadas en 1910, especialmente las de la serie *Iglesia en Murnau I*. ¿Podemos reconocer en alguna de estas pinturas los últimos “vestigios” de formas objetivas, y en otras, el nacimiento de “protoformas” constructivas? La tentación de responder afirmativamente y utilizar este “hallazgo” para remitir al título general de este volumen es muy grande. Tan grande como para no resistir ante ella —Oscar Wilde *dixit*— y cerrar así la presentación del número 17 de *Temas*, cuyo eje temático es, precisamente, *Vestigios y protoformas en el arte contemporáneo*.

Orígenes y tránsito a la contemporaneidad

ANTONIO S. ANTONINI

La arquitectura como otra de las artes, comparte también los procesos históricos y culturales de estas, en la que se descubrirá un resto de lo antiguo, una huella, y el legado a nuestra contemporaneidad.

No obstante, y siempre que debamos explicar la entidad de la arquitectura como arte, tal vez como arte “necesario” respecto de las demás artes “creativas”, tendremos que referirnos al obligatorio, ineludible, deber de proveer abrigo al hombre, también a su vocación gregaria, y, a la vez, atender las razones de la economía, de las nuevas tecnologías, observando además las consecuentes responsabilidades para profesarla. (Para abundar en *El sentido de la Arquitectura*, recurrir al coloquio de Rosa María Ravera y Clorindo Testa, publicado en el número 3 de *Temas*, de 2002, de la ANBA).

Intentaré una síntesis sin olvidar los antecedentes que la historia de la arquitectura relata desde los períodos preclásicos, hasta llegar a la arquitectura clásica griega y romana, y luego a los grandes estilos: románico, gótico, Renacimiento, barroco-rococó y el retorno al período neo clásico en Occidente, para entrar a la “modernidad”, período inmediato anterior a nuestra contemporaneidad, que ubicaremos en los siglos XIX y XX, del que tomaremos las señales que nos permitan comprender y explicar nuestro presente.

Respecto de la modernidad, la idea de una “arquitectura moderna” tuvo su temprano origen en los movimientos de finales del siglo XVIII que ya estaban comprometidos con la idea del progreso.

Hacia mediados del siglo XIX, algunos teóricos, entre ellos Eugene Viollet-le-Duc y Gottfried Semper, debatían la posibilidad de un genuino estilo moderno, pero tenían dudosas ideas sobre sus formas; casi al final del siglo, aun con el aparente estímulo que consistió en la realización de un conjunto de invenciones estructurales, no se consiguieron avances suficientes en el intento de concebir las “formas de la nueva arquitec-

tura”. Mientras tanto, en esta fase pionera, se afirmaban el *art nouveau* en Europa occidental, y en Estados Unidos, la Escuela de Chicago, con resultados que fueran propios de las naciones industriales más desarrolladas. Con tales antecedentes se insinuaba la instalación de una arquitectura nueva, susceptible de traducción visual en variados sentidos. La “arquitectura moderna” debía subordinarse a las nuevas técnicas de construcción y a la función. Sus formas serían liberadas de los complicados artilugios históricos, y sus significados debieron armonizarse con pensamientos y mitos realmente modernos; su moral debería incluir la visión del progreso humano y el impacto sobre la vida y la cultura del hombre.

Entre 1890 y 1925, surgieron posturas que reclamaron la “modernidad”, situación ampliamente consentida en la última década. Algunos arquitectos en ejercicio, consiguieron esforzadamente en calificar el lenguaje expresivo de “Estilo Internacional”, de volúmenes simples, geometrías puras que fueron practicadas por arquitectos de diferentes gestiones como Le Corbusier, Jacobus Johannes Oud, Gerrit Rietveld (algunas veces con un generoso empleo de elementos “modernos”, su casa Schroder), Walter Gropius, y Mies van der Rohe.

La noción e importancia de la “modernidad”, difería de un lugar a otro, aun cuando las ideas sustanciales subsistían, como la mecanización de la ciudad, (la producción seriada), las nuevas tecnologías y nuevos materiales de construcción, aceptados por clientes con voluntades de experimentación, por arquitectos dispuestos a crear nuevos espacios, nuevas formas, y verlas construidas.

He buscado alguna definición respecto de la “forma” en la arquitectura, término que será en este trabajo abundantemente usado. Decimos que la forma está dada por la organización de la materia, considerando también al espacio como un factor material, constituyente de un todo. Aristóteles explica, por su parte, que la forma reclama a la sustancia, y reconoce que es la causa o razón, el “ser” de la “cosa”,

aquello por la cual una cosa existe. Una explicación de Dewey: “Solo cuando las partes constituyentes del todo, tienen por fin consumir una experiencia consciente, el diseño (propósito) y el modelo, pierden su carácter supuesto y se convierten en forma”.



ART NOUVEAU. Arriba izquierda: Casa Tassel, Bruselas, 1892. Arq. Victor Horta. Arriba derecha: Casa Saint Cyr, Bruselas, 1901-1903. Arq. Gustave Strauven. Abajo: Majolikahaus, Viena, 1899. Arq. Otto Wagner

Existe todavía un antiguo debate respecto de la primacía, en la búsqueda de las nuevas formas en este período; si estas fueron concebidas por el uso de las nuevas tecnologías y materiales empleados o, por una nueva voluntad de forma, apoyados en la nueva visión del mundo y a la intención estética del uso de esos materiales con propósitos expresivos nuevos. Otro argumento, o mito, que mantenían algunos de los primeros críticos sobre la arquitectura moderna fue que las formas nuevas debían surgir no contaminadas por sus eclécticas predecesoras. Es necesario tomar en cuenta que se deberán considerar, juntamente con los vestigios de lo construido, los pensamientos y las sucesivas manifestaciones corporizadas en “manifiestos” de los distintos movimientos, que se expresaron con pasión y optimismo.

El paso de las curvas y ligeras abstracciones de las formas vegetales del *art nouveau* hacia las geometrías rectas, blancas y desnudas del racionalismo no fue inmediato: mediaron obras y proyectos de grandes arquitectos, de los que se menciona, Horta (Casa del Pueblo, Bruselas), Van der Velde, Guimard, Gaudí, Mckintosh, Olbrich, Otto Wagner, Hoffmann, y Adolf Loos, quien declaraba que era menester “buscar la belleza en la forma sola y no hacerla depender del ornamento”. En Viena, Hoffmann y Loos indicaron que el camino hacia delante de un verdadero estilo moderno residía en la creciente simplificación formal. En esos tiempos, August Perret, en París, adiestrado desde temprana edad en la empresa de su padre, consigue, con una combinación de pragmatismo y una visión teórica racionalista, conformar su producción a lo largo de su vida; construye las viviendas de la rue Franklin 25 en París, donde se manifiesta la arquitectura con estructura de hormigón, adintelada y rectangular, permitiendo mayores aberturas y en general mayor libertad de proyecto. El nuevo material, además de sus condiciones estructurales, (ej. puentes de Maillart y los hangares de Freyssinet), fue también expresivamente usado, exaltando su condición natural como hormigón armado a la vista, y se incorporó a la nueva estética moderna.

Sabemos que los tiempos culturales dictan cambios continuos de pensamientos y de expresión formal en las artes y en la arquitectura, por lo que considero importante detenernos en algunos movimientos artísticos que, aunque son consecuencia de sus pasados inmediatos, merecen un lugar especial.

Aunque fueron identificados ya algunos elementos que constituyeron la síntesis de la idea misma de una “arquitectura moderna”,

como los enfoques racionalistas de la historia y de la construcción, las preocupaciones filosóficas y visuales respecto de la mecanización, los anhelos de integridad y sencillez, y la aspiración a la universalidad, hubo influencias de movimientos de arte plásticos de los que nos animamos a destacar el cubismo y el arte abstracto, que resultaron importantes para influir en la condición espacial y tridimensional de la arquitectura y sumarse a ella. En realidad, de los diversos caminos que se experimentaron y que aprovecharon los descubrimientos de los pintores y escultores en los vocabularios del diseño arquitectónico, pocos fueron directos, salvo algunas vías de influencias particulares; por ejemplo: del cubismo a la abstracción rusa y al diseño constructivista, o del cubismo al purismo y a la arquitectura de Le Corbusier, o a las concepciones espaciales que se iban a manifestar en Rietveld (silla, Schröder house) o en las pinturas de Theo van Doesburg, entre otros.

Otra particularidad del vigente panorama intelectual, fue la idea misma de la vanguardia, que estimaba imprescindible abandonar el lastre de formas muertas, buscando una radical innovación. No obstante esta actitud iconoclasta, que despreciaba el pasado reciente, existía el respeto por los legados de la historia lejana, antigua, como si se sintiera imprescindible mantener una relación que justificara los fundamentos del nuevo arte. Wassily Kandinsky, en *De lo espiritual en el arte*, se planteaba que el “artista moderno” debía ser una especie de sumo sacerdote y el profeta de la nueva cultura. Era como si el verdadero estilo moderno anulara, o reemplazara todos los estilos anteriores, y como vocación, que trascendiera a países y convenciones y que estuviera fundido, enraizado, en la estructura central de la mente (¿conciencia?). “Las geometrías desnudas y blancas del movimiento moderno, y la recurrente obsesión por las ‘esencias’ y las polémicas asociadas a ellas, no se podrían comprender separadas de las correspondientes aspiraciones “transhistóricas y panculturales” (traduzco, las más lejanas de la historia y de todas las culturas, que “atraviesan” la historia y las culturas...). Esta concepción se veía entre 1910 y 1920, en Alemania y en Rusia, en las abstracciones de Kazimir Maléwich, Moholy-Nagy y El Lissitzky, pinturas/dibujos/litografías, que fueron referencias anteriores a la forma arquitectónica moderna.

El cubismo, Le Corbusier; Gropius, Mies y la Bauhaus

El efecto del cubismo en las formas arquitectónicas se produjo al cabo de que su lenguaje visual, que combinaba la abstracción con

fragmentos de la realidad observada, permitía al espacio y a la forma aceptar nuevas combinaciones. El efecto de esta “revolución” visual se observaría primero en la escultura, el cine, las artes gráficas, y, a continuación, en la arquitectura. En Francia su influencia culminó con el purismo y finalmente en la arquitectura de LC (la ville de Poissy, las series Dom-ino, casas Citrohan, la maison Roche, nuestra casa Curutchet de la Plata, por nombrar algunos ejemplos).

A la vez, la influencia del cubismo en las formas de la arquitectura no se produjo de un modo directo, sino usando otros movimientos artísticos derivados, por ejemplo de Pablo Picasso y Georges Braque, que desarrollaron un lenguaje visual que combinaba la abstracción y fragmentos de una realidad observada.

“La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y los claros revelan las formas. Los cubos, los conos, las esferas, o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón son formas bellas, las más bellas.” Esta definición de LC evidencia que los conceptos y objetos que empleó se adecuaron a sus principios puristas, porque reflejaban el espíritu que nacía de la época.

Como la mayoría de los cambios en la historia de las formas, la nueva arquitectura daba cuerpo a nuevas ideas y visiones del mundo que se expresaron con ideas polémicas y sentimientos utópicos. Solo sondeando los ideales y las fantasías que hay detrás de las formas se puede comprender su significado. La visión de LC incluía también una ciudad ideal, una filosofía de la naturaleza y un aprecio profundo por la tradición (en 1911 emprende un viaje por Italia, Grecia y Asia Menor, en la búsqueda de las raíces culturales de Occidente, de donde quedan sus apuntes y dibujos que pretenden descubrir los valores permanentes de la arquitectura).

Es imposible imaginar que en cualquier texto referido a la arquitectura moderna, la personalidad de Frank Lloyd Wright no aparezca como fundador de las nuevas tradiciones en América, desde los Estados Unidos. Se trata de uno de los primeros arquitectos en la historia del diseño moderno, y especialmente de la arquitectura, que fue un actor fundamental en la lucha contra el eclecticismo reinante, creando un lenguaje propio, un “nuevo estilo”, con una concepción espacial de planos y masas abstractas que influenciaron después en

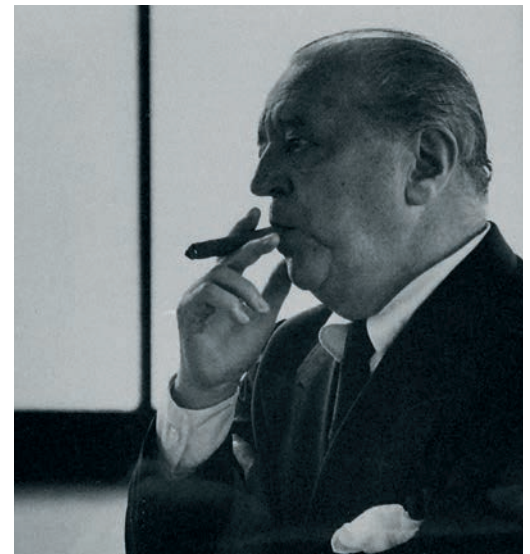
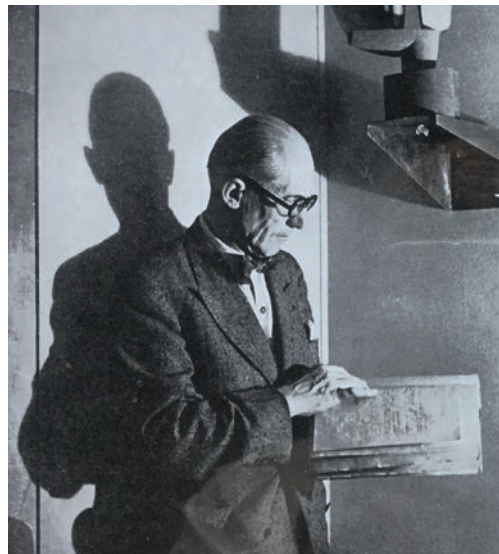
los movimientos de la renovación; (mencionamos solo algunas de sus casas, Falling Water House, Robie House, etc., y la posterior influencia en la moderna arquitectura holandesa de Miguel de Klerk).

Después de las dolorosas circunstancias de la Primera Guerra europea se consigue impulsar un renacimiento social y cultural, que aprovechará los sueños de arquitectos (de Bruno Taut, quien con sus proyectos, solamente sobre papel, pretendía encarnar un “socialismo apolítico”), un ámbito ideal, reformista, para lograr la fraternidad humana, “desvinculada de la sociedad clasista heredada”. En 1919, en ese clima, en Weimar, se consuma la creación de la Bauhaus a partir de la fusión de dos antiguas instituciones, la Academia de Bellas Artes y una Escuela de Artes y Oficios, fundada bajo la dirección de Van de Velde en 1906.

La primera proclama de la Bauhaus estuvo penetrada por el ideal de la nueva integración social y espiritual en la que los artistas y los artesanos se unirían en una construcción simbólica colectiva del futuro. Su director, Walter Gropius, tuvo como principal objetivo regenerar la cultura visual alemana mediante la fusión del arte y de los oficios. En su plan de estudios se impartían enseñanzas para diseños y elaboración de tejidos y de otros oficios, a fin de desembocar en una enseñanza centrada en el contacto con el material, su disposición formal, composición, estudio del color, la textura y la expresión; este

curso fue dictado con el tiempo por pintores de caballete, como Paul Klee, Wassily Kandinsky, y Oskar Schlemmer.

En los cursos preliminares, se aprendía a “desaprender” los hábitos y los tópicos de las tradiciones académicas europeas y a emplear formas abstractas construidas con materiales naturales. Independientemente del rigor y dogmatismo que imponía el aprendizaje, en la práctica profesional, se manifestaron diferencias entre las producciones de Mendelsohn y de obras coetáneas, de Rietveld, de Mondrian, o de Le Corbusier. El movimiento moderno, que abarcó a la arquitectura y a las artes visuales, experimentó con el tiempo una fragmentación debido a la instalación de ideologías nacionalistas impulsadas por razones políticas y sociales, que envolvió a todos los Estados europeos (1920-1945); en estos períodos, la arquitectura experimentó un retroceso a las formas monumentales de un clasicismo deformado y traicionado. En Alemania, en consonancia con a la imaginería totalitaria, se construyó el Estadio Olímpico de Berlín, y el Zeppelinfeld en Núremberg, de Speer, entre otras obras, y en Italia, con el formato de la arquitectura oficial el Palacio EUR en Roma, y otros en Milán y en la Lombardía. no obstante, es importante notar algunas gestiones particulares que intentaron sobrevivir a los acontecimientos y mantenerse fieles a los principios de la modernidad, como el grupo de arquitectos lombardos, (Terragni, Casa del Fascio de Como,



ARQUITECTURA ORGÁNICA. Frank Lloyd Wright (1867-1959). RACIONALISMO. Le Corbusier (1887-1965). RACIONALISMO. Mies Van der Rohe (1886-1969)



Robie House, Chicago, 1910. Prairie School



RACIONALISMO. Casa Heidi Weber, Zurich Expo, 1964

Lingeri y otros), que, aun aceptando el espíritu obligado de monumentalidad, se mantienen dentro del lenguaje y de las formas del racionalismo, y de Sant'Elia, un precursor del futurismo, que fue coetáneo de la producción artística de Boccioni, Balla, Carra, Tullio Crali, Russolo, y otros exponentes de las artes del movimiento que exaltaba la velocidad y que fuera expresado por Marinetti desde la poesía.

Antes de abandonar esta página referida al nacimiento del movimiento moderno, donde se crearon las “formas” que materializaban las ideas de ruptura y creación de una nueva cultura, siento el deseo de agregar una subjetividad; de LC, pienso que solo un genio puede emigrar de los estrictos y admirables principios del racionalismo (1920/1930) que él contribuyó a crear, a la libertad formal imaginativa, orgánica, de su obra en la capilla de Notre Dame du Haut, o de la Tourette, ambas con un destino, místico, religioso, y con su

proyecto para Chandigarh, en la planificación y en sus edificios, para volver después, en sus últimos años, a la claridad genial y formalmente precursora de su pequeña obra para el Carpenter Center for the Visual Arts, en la Universidad de Harvard, su única obra en Estados Unidos, que fue lamentablemente maltratada por una infausta intervención arquitectónica vecina.

Tras períodos de profunda innovación en la historia de las formas, no es impensado que sobrevenga una fase de reflexión que determinará por distintos motivos un acomodamiento de las formas, aun cuando sigan vigentes algunos principios rectores de la arquitectura moderna. Surgirán sucesivamente influenciados por regionalismos que sostienen como subestructuras culturales, sus tradiciones; estas transformaciones fueron comunes en el pensamiento y en la práctica tanto en Europa como en América. Otra condición de gran importancia fue el mundo “recreado” después de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de un nuevo período”, que puede comprender desde los sesenta hasta hoy. Reyner Banham, en *teoría y diseño en la primera era de la máquina* (1960), intentó agrupar la obra significativa de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta con el nombre de “nuevo brutalismo”, luego corregido con el subtítulo de *ética o estética?*. La extendida sensibilidad de ese período fue porque se buscó la expresión directa de los materiales, del hormigón, y morfológicamente la separación de piezas y elementos, acentuando torres



RACIONALISMO. Museo de Arte Moderno de Berlín, 1968

de instalaciones, circulaciones y entrelazando los espacios en altura. El tema de la “verdad desnuda y la honradez estructural” contribuyó a las formas que expresaron el programa funcional en varios edificios notables de la época. Es en este período cuando Giulio Carlo Argan, publica sus ideas sobre “tipología”, ideas que fueron consideradas de interés por arquitectos más jóvenes; Aldo Rossi, en su libro *Historia de la ciudad* y en su colega Giorgio Grassi.

En este nuevo período se verifica una gran producción de importantes obras realizadas por oficinas de arquitectura y arquitectos de ambos márgenes del Atlántico y en el Pacífico, de donde destacaremos a Kenzo Tange, Tadao Ando, Toyo Ito y otros, que continuaron el legado moderno, con subjetividades formales y nuevas propuestas tecnológicas, cuyas presencias llegan hasta hoy.

Mientras en Harvard (1950) los estudiantes trabajaban aún bajo el legado de Gropius, en la Escuela de Arquitectura, bajo la inspiración de Louis Kahn, se mantenía un vínculo vivo con los aspectos ilustrados de la disciplina *Beaux Arts*, donde Robert Venturi obtiene la beca para la Academia Norteamericana de Roma (1950). Dedicado a la docencia y a escribir, reúne reflexiones de una década en su *Complejidad y contradicción en la Arquitectura*, que entre otros pensamientos se refiere a la “aburrida insipidez” de lo que daba en llamarse “la arquitectura moderna ortodoxa”, y que tenía por destino la versión simplista del diseño moderno.

Robert Venturi, sin embargo, se apresuró a señalar que la complejidad que buscaba “no se podía alcanzar simplemente exagerando los detalles decorativos”; estaba más bien en favor de una tensión alimentada por la ambigüedad perceptiva, una riqueza tanto de forma como de significado que debía afectar al carácter global del proyecto. Está claro que tal sensibilidad tenía relaciones con pintores coetáneos, como Jasper Johns y Rauschenberg, quienes también se enfrentaban al heroísmo espiritual de los expresionistas abstractos. Sus partidarios (de Venturi) abogaban por la propuesta que enriquecería el lenguaje del diseño arquitectónico; sus detractores denunciaban la arbitrariedad de sus formas y lo acusaban de provocar el regreso al eclecticismo. Venturi, desde su crítica propuesta, prescinde de las áridas definiciones sociológicas y técnicas de la arquitectura que eran dominantes, para favorecer discusiones relativas a la forma y también al significado. Argumenta en *Aprendiendo de las Vegas* que el llamado “urbanismo moderno ortodoxo” había destruido en Estados Unidos la vitalidad de la vida callejera, y aplica sus argumentaciones al escenario urbano, señalando

el carácter de la calle mayor (Main Street), y la caracteriza como una forma de expresión nativa y autóctona del pueblo americano; el populismo y el arte pop se unían con la curiosa ilusión de que los productos de Madison Av. podían considerarse como un arte popular. Parece no obstante más importante citar su crítica ideológica, a la presentación de su arquitectura como una de las discusiones sobre la entidad del movimiento moderno. Lo negativo para la arquitectura, si es que a esta se le pudiera asignar una esencia histórica y permanente, es que su pensamiento crítico alentó propuestas que liberándose de todo orden y consecuencia cultural “modernos”, permitieron el uso impropio de las formas. Una cierta opción de la postmodernidad resultó ser, a mi juicio, una vulgarización de la arquitectura moderna y sin significación, que comprometió negativamente su perspectiva histórica. (Michael Graves, Charles Moore); correspondería rescatar de este período a algunos arquitectos que subjetivamente destaco: Carlos Scarpa, Aldo van Eyck, Raili Pietila, James Stirling que respondieron a sensibilidades temporales y a los regionalismos y culturas locales, sin enfrentarse con los argumentos modernos.

Con el transcurrir de los años hubo otros pensamientos respecto de las ideas vigentes en los comienzos del siglo XX, con citas y percepciones respecto del pasado reciente, y también por culturas nacionales, tendencias generales, por tipologías dominantes, paradigmas cambiantes y por arquitectos.

A pesar de las preocupaciones de tradicionalistas y vanguardistas, la producción de los años noventa tuvo más que ver con la evolución y reevaluación, que con una revolución con cambios radicales.

Como estas páginas se refieren al origen y mutación de las formas en la arquitectura, en los finales del siglo XX y comienzos del XXI, es importante destacar que fueron otros los pensamientos que ocuparon a los proyectistas del período, quienes se encontraron frente a una nueva “revolución industrial” relacionada con los nuevos medios disponibles, en los aspectos que tuvieron que ver con el acceso a las nuevas tecnologías de la construcción, las que, a semejanza de los primeros esbozos del siglo XIX, contribuyeron a crear su lenguaje propio, de nuevas formas. Los nuevos programas digitales usados para el diseño, se constituyeron en instrumentos que multiplicaron y eventualmente profundizaron el espacio para concebir nuevas ideas, aun permitiendo la satisfacción excesiva o la infatuación de sus creadores, condición esta, que como se verá, influyó en la arquitectura del período de 1990 hasta hoy.

Una de las tradiciones modernas fue por ejemplo, la corriente del *high tech*, “alta tecnología”, que compartía la poética de la estructura, la transparencia con la tecnología y que emparentamos con la ingeniería del siglo XIX del Crystal Palace de Londres, y después, en el siglo XX, con los afinados diseños de Jean Prouvé, y más tarde, ya en grandes obras de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI (Foster, Rogers, y otros cultores del exceso formal y estructural). Por su parte, Renzo Piano propone sus formas a partir de consideraciones relativas a la alta artesanía, alta tecnología en el diseño y la construcción de artefactos, que incorpora a sus obras como salidas de un taller de gran sofisticación, por ejemplo el recurso empleado en la *canopy* que rodea el edificio de la Menil Collection, en Houston, Texas, y otras obras suyas como salidas de un tablero de arquitectura naval.

De los símbolos y remanentes arcaicos y una colaboración al subconsciente

Será oportuno incluir aquí alguna referencia a las lecturas de la obra de Carl Gustav Jung, en *El hombre y sus símbolos*, que aluden especialmente a las artes visuales y a sus autores. Estas lecturas que he iniciado tuvieron por objeto incorporar a las notas históricas que relatan los motivos que inducen a cambios y formas nuevas y que se ven en los distintos períodos culturales, otros argumentos que devienen de la psicología y del psicoanálisis, disciplinas que florecieron en el período moderno.

En “El simbolismo en las artes visuales”, de la doctora Aniela Jaffé, dice, sobre la tendencia del hombre a crear símbolos, que es el ser que transforma inconscientemente los objetos o formas en símbolos y los expresa en su religión o en su arte visual. La historia del simbolismo muestra que todo puede asumir significación simbólica; de hecho, dice que todo el cosmos es un símbolo posible y toma tres “entes”, que se reiteran en el arte en períodos diferentes: la piedra, el animal, el círculo.

Relata dos ejemplos: en el primero, la historia del sueño de Jacob y “la piedra” sobre la que apoyó su cabeza para conciliar el sueño (Génesis XXVIII, inc. 10-19); al despertar Jacob en el lugar donde experimentó su encuentro y la promesa de Yavé, toma “la piedra” y vierte sobre ella óleo sagrado transformándola en “mediadora” entre él y Dios.

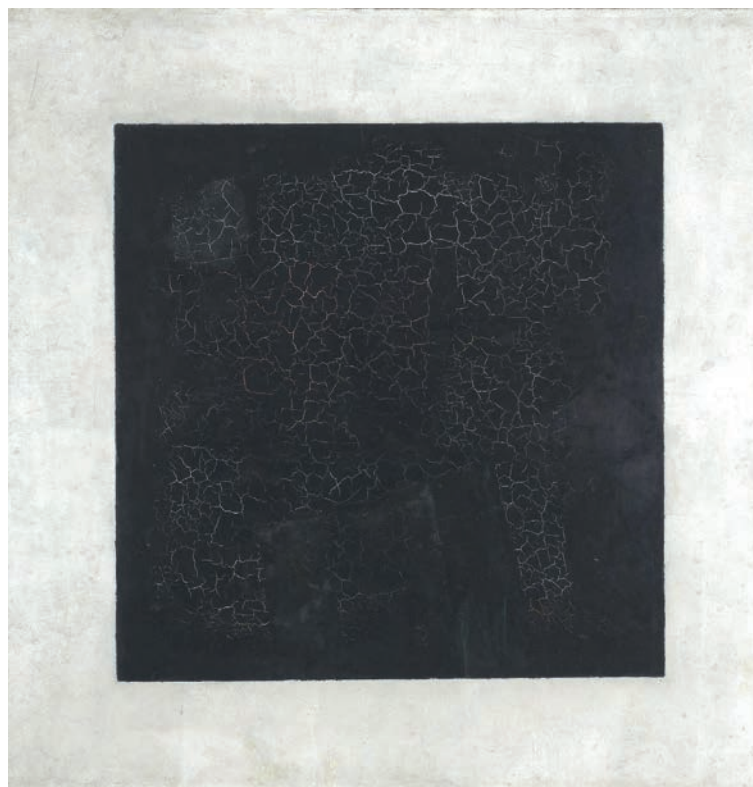
El segundo ejemplo se refiere a una carta de Max Ernst a Giacometti, donde escribe: “Alberto y yo padecemos de esculturitis,

trabajamos en rocas de granito grandes y pequeñas procedentes de las morrenas del glaciar del Forno, (en el cantón Grisons, Suiza), maravillosamente pulidas por el tiempo, por las heladas y por la intemperie; son fantásticamente bellas por si mismas; ninguna mano humana puede hacer eso, ¿por qué no dejar el duro trabajo previo a los elementos y limitarnos a garrapatear en las ‘runas’ (signos y a la vez símbolos, aun alfabetos, llenos de sabiduría y cuyos significados son un camino para... tomar decisiones) nuestro propio misterio”. El misterio del artista moderno bien podría ser lo que los antiguos maestros conocían como el “espíritu de la piedra”.

El animal pintado, que tiene la función de “doble”, con la matanza simbólica en los pueblos primitivos, y en la evocación de las religiones de todas las razas; en la mitología griega, y también en los símbolos del cristianismo (en los cuatro evangelistas; un ángel, un león, un buey, y el águila), y del propio Cristo, que aparece como el cordero de Dios o el pez, etc.



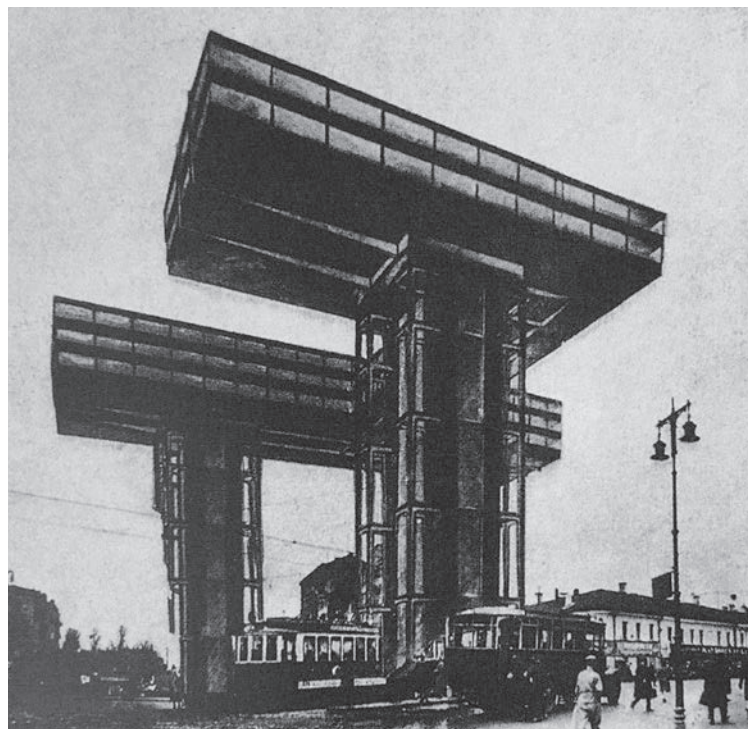
ABSTRACCIÓN LÍRICA. Wassily Kandinsky. *Improvisación quebrada*, óleo sobre tela, 110 x 110 cm, 1914. (Städtische Galerie im Lenbachhaus y Kunstbau München)



SUPREMATISMO-ABSTRACCIÓN. Kazimir Malévich. *Cuadrado negro*, óleo sobre tela, 80 x 80 cm, 1915 (New Tretyakov State Gallery)

La doctora M. L. von Franz, ha explicado el círculo o la esfera como “símbolo de sí mismo”; en una historia que cuenta el nacimiento de Buda cuando sube a una flor de loto que está surgiendo de la tierra para otear en diez direcciones, la orientación espacial en Brama y Buda puede considerarse como símbolo de la necesidad de orientación psíquica; dice el doctor Jung sobre las cuatro funciones de la consciencia: pensar, sentir, intuir, percibir..., que confieren entendimiento al hombre para interpretar las impresiones que recibe de la percepción del mundo, exteriormente y en su interior.

Las formas circulares de los mandalas, que representan el cosmos en su relación con las potencias divinas, en términos de simbolismo religioso, expresan la unión de opuestos: la unión del mundo personal y temporal del ego con el mundo intemporal del no ego. En definitiva, esa unión es la plenitud y la meta de todas las religiones: es la unión del alma con Dios.



ABSTRACCIÓN, ARQUITECTURA Y DISEÑO. El Lissitzky (1890-1941)

Esta forma de los mandalas abstractos, aparecen en el arte cristiano europeo, en los espléndidos rosetones de sus catedrales. El círculo abstracto también figura en la pintura oriental; el maestro Zen escribe: el círculo representa iluminación. Simboliza la perfección humana.

En la arquitectura, el mandala desempeña también un papel importante, muchas veces inadvertido. Forma la planta de edificios seculares y sagrados en casi todas las civilizaciones; entra en la urbanización clásica, medieval y moderna. Un ejemplo clásico lo hallamos en el relato que hace Plutarco de la fundación de Roma: Rómulo mandó buscar constructores a Etruria para que estos lo instruyeran en las costumbres sacras y escribieran las normas acerca de todas las ceremonias que habrían de observarse; cavaron un hoyo donde arrojaron ofrendas simbólicas de los frutos de la tierra; al hoyo se le dio el nombre de *mundus*, el cosmos, alrededor del cual Rómulo trazó un círculo con un arado para definir los límites de la ciudad, dividido después en cuatro partes con dos arterias principales, NS y EO, cuya intersección coincidía con el *mundus* (para Plutarco, Roma fue circular primero y después *quadrata*).



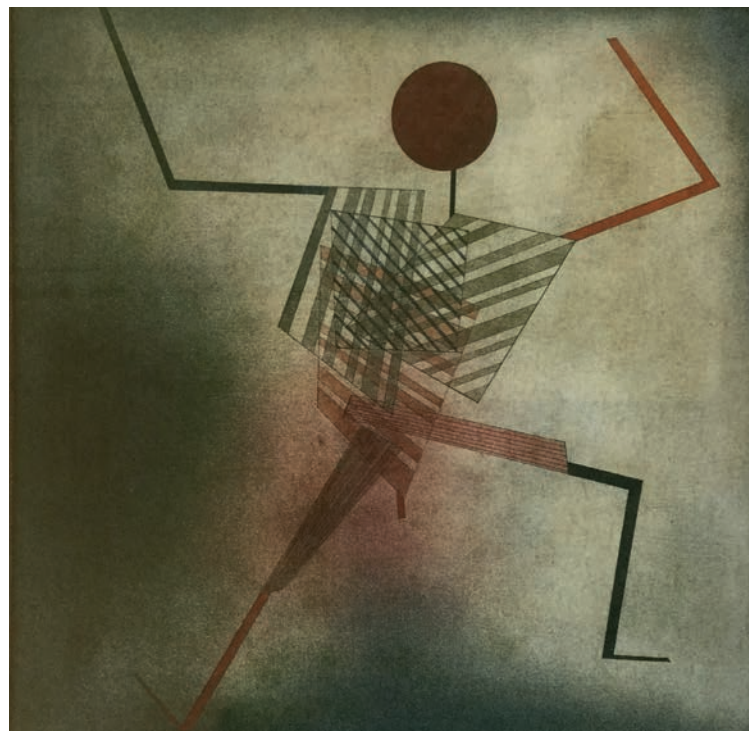
EXPRESIONISMO, SURREALISMO Y ABSTRACCIÓN. Paul Klee. *Con el arco iris*, acuarela sobre papel, 1917

Hasta los tiempos carolingios, la cruz de brazos iguales, símbolo central del arte cristiano, fue usual. (“En el Renacimiento se inició un cambio revolucionario: el movimiento hacia arriba llegó a invertirse; el hombre regresó a la tierra”. Carl Jung).

Hoy en día, el símbolo geométrico o abstracto del círculo ha vuelto a ser una presencia importante en la pintura: Robert Delaunay, Kandinsky, Piet Mondrian, Paul Klee, en su dibujo *límites del entendimiento* y en varias de sus obras, y en la arquitectura moderna; por ejemplo, la sede central de Apple en Cupertino, California, Estados Unidos; la sede central de tecnología del petróleo de YPF, ITEC, Argentina, y muchos otros edificios.

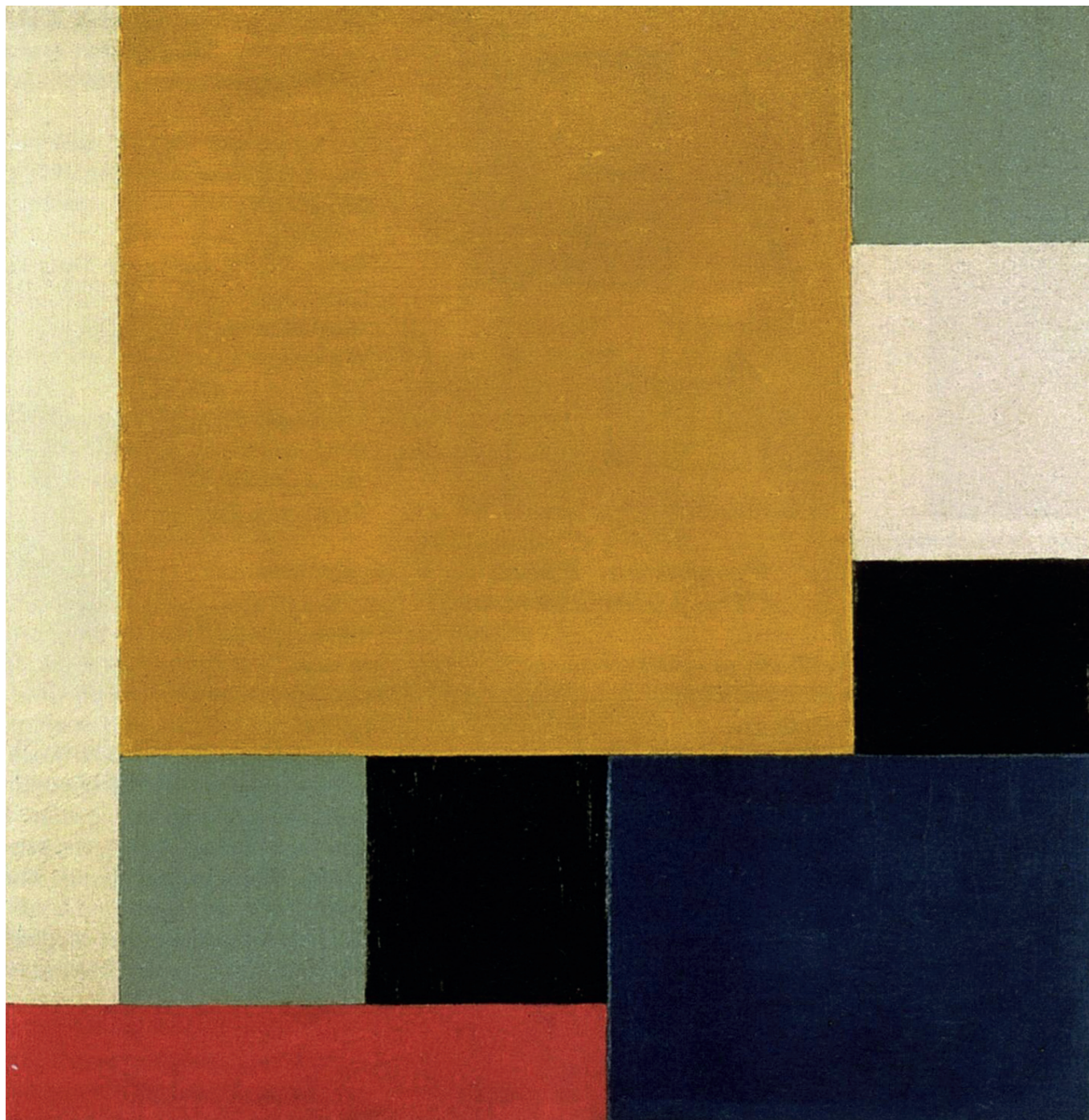
Estos ejemplos previos parecen oportunos para comprender que determinadas formas usadas en las artes visuales y en la arquitectura tienen su origen en signos y símbolos, que pertenecen a nuestro pasado, a la cultura del hombre.

La pintura moderna como símbolo. Según Kuhn, la pintura “imaginativamente moderna”, como él la define, es un fenómeno de nues-



EXPRESIONISMO, SURREALISMO Y ABSTRACCIÓN. Paul Klee. *Saltador*, acuarela y pluma sobre algodón sobre contrachapado, 51 x 53 cm, 1930 (Centro Paul Klee, Berna)

tro tiempo. Su punto de partida es el hecho psicológico, que acepta que el artista desde siempre ha sido el instrumento y portavoz del espíritu de su tiempo; su obra solo puede ser entendida “parcialmente” en función de su psicología personal; conscientemente o inconscientemente, el artista conforma a la naturaleza y a los valores de su tiempo, los que, a su vez, lo forman a él; ya Kandinsky, en 1911, escribe en su famoso ensayo “Acerca de lo espiritual en el arte”: “Cada época recibe su propia medida de libertad artística, y aun el genio más creador no puede saltar los límites de esa libertad”. Durante los últimos sesenta años, el arte moderno ha sido el motivo de discordia y discusión, aunque aun aquellos que lo rechazan contienen sus emociones, dice Aniela Jaffé, porque “la fascinación negativa no es menos fuerte que la positiva”. Los precursores del arte moderno comprendieron aparentemente lo que estaba pidiendo el público; de allí los “manifiestos” y explicaciones que abundaron en el siglo XX. Kandinsky en su ensayo concerniente a la forma, escribió: “El arte de hoy incorpora madurez espiritual hasta el extremo de la revelación”. Las formas de esta incorporación pueden situarse entre los dos polos: la gran abs-



CONSTRUCTIVISMO, CUBISMO. Theo van Doesburg (The Stijl). *Composición XXII*, óleo sobre tela, 45,5 x 43,3 cm, 1922



METAFÍSICO-SURREALISMO. Giorgio de Chirico. *Héctor y Andrómaca*, óleo sobre tela, 82 x 60 cm, 1946

tracción y el gran realismo, formas que han estado siempre presentes en el arte: como ilustración del argumento de Kandinsky, respecto de las dos concepciones del arte, dice que en el arte contemporáneo lo abstracto y lo concreto se han separado, Malévich pinta su famoso cuadrado negro sobre un fondo blanco, probablemente uno de los primeros cuadros pintados, puramente abstractos (1912-1913); un

año después Marcel Duchamp expone un anaquel de botellas en un pedestal: un objeto concreto que alcanza el valor de objeto artístico por el diseño, por la elección del artista. Este episodio dio al evento el nombre de *objet trouvé*.

El pintor Kurt Schwitters junta desperdicios: clavos, trozos de papel de periódicos, billetes de tren, trapos, y consigue un efecto de singular belleza, define su forma como “catedral construida por las cosas” (*ready made*). Kandinsky expresó las mismas ideas cuando dijo, refiriéndose a la basura, a la materia: “Todo lo que está muerto palpita”. Klee, por su parte, dijo: “El objeto se expande más allá de los límites de su apariencia” (son pensamientos que recuerdan el antiguo concepto del espíritu de la materia); en la pintura creada al azar por Miró, quien todos los días iba a la playa al amanecer y recogía las cosas traídas por la marea, “esperando que alguien descubra su personalidad”, la psicología busca y trata de comprender el “código secreto”, los símbolos ocultos.

Lo que ocupaba a esos artistas, era algo más que el problema de la forma y de la distinción entre lo concreto y lo abstracto, lo figurativo y lo no figurativo; su meta fue la búsqueda del “centro vital”. El arte se convirtió en misticismo. Solo algunos artistas se dieron cuenta de la relación entre sus formas de expresión, y la física y la psicología. Kandinsky es uno de esos maestros, que expresó profunda emoción ante los descubrimientos de la moderna investigación científica; “a mi parecer la escisión del átomo fue la escisión del mundo entero”. Aquí, según A. Jaffé, comenzamos a ver la verdadera significación histórica y simbólica del “arte moderno”. Kandinsky llamó a su pintura expresión espiritual del cosmos, música de las esferas, armonía de colores y formas: “La forma, aunque sea totalmente abstracta y geométrica, tiene un tañido interior, es un ser espiritual con efectos que coinciden con esa forma”.

Otras de las influencias que se ven en la pintura de esos años es la de Giorgio Chirico, a quien se puede considerar como el fundador de la “pintura metafísica”, quien escribe “Todo objeto tiene dos aspectos, el común, que es lo que generalmente vemos y que todos ven, y el aspecto fantasmal y metafísico, que solo ven algunas personas en momentos de clarividencia y de meditación metafísica. Una obra de arte tiene que contar algo que no aparece en su forma visible”. En una de sus tremendas pinturas, cerca de la cabeza de mármol de una diosa, coloca un par de guantes de goma roja, que aparece como... un “objeto mágico”. En otros paisajes urbanos, vemos profundas perspectivas, fugadas con extraños puntos de vista, cuyo espacio es regado por una luz muy extraña, como si se tratara de un espacio no experimentado.



EXPRESIONISMO ABSTRACTO, ACTION PAINTING. [IZQUIERDA] Jackson Pollock. *Sin título*, técnica mixta sobre papel, 40 x 52,1 cm, 1953-54. [DERECHA] Jackson Pollock en acción fotografiado por Hans Namuth en 1951

Chirico fue influido por las filosofías de Nietzsche y Schopenhauer; Kandinsky mismo decía: “El cielo está vacío. Dios está muerto”. El doctor Jung escribía en 1937: “Sé, y expreso aquí lo que incontables personas saben, que el tiempo presente es el tiempo de la desaparición y la muerte de Dios” (aun así, estas deducciones de Jung no tenían nada de definitivo acerca de la realidad o existencia de Dios o de un trascendental ser o no ser, de Aniela Jaffé). Lo que trasciende de la obra de Chirico, es el “vacío metafísico”.

Con otro enfoque se lee de Franz Marc: “El arte que está viniendo dará expresión formal a nuestra convicción científica. Es que la física nuclear ha hecho misteriosa a la materia, lo infinitamente grande, lo infinitamente pequeño, han producido un cambio revolucionario en el concepto de la realidad, una realidad nueva distinta de nuestro mundo natural”.

Siguiendo con A. Jaffé: “Tras las cambiantes formas naturales reside la incambiable realidad pura”; muchos artistas abstractos, volvieron

a la negación de las “cosas” y concibieron sus pinturas sin objetos identificables y fueron simplemente “forma pura”, según Piet Mondrian.

Paul Klee, recurriendo a su inconsciente, nos dice: “Mi mano es totalmente el instrumento de una esfera más distante. Ni es mi cabeza la que funciona en mi obra; es algo más...”. Puede encontrarse otra expresión de ese espíritu inconsciente en Pollock que dice: “Cuando estoy pintando no me doy cuenta de lo que hago”; sus pinturas, prácticamente realizadas en estado inconsciente, están cargadas de una ilimitada vehemencia emotiva, pudiendo considerarse como lo que los alquimistas llamaban la “massa confusa”, la prima materia, el caos.

Volviendo a la arquitectura y las artes contemporáneas

Es aquí donde se puede volver a la arquitectura y a las artes contemporáneas, e intentar distinguir en sus formas, antecedentes del

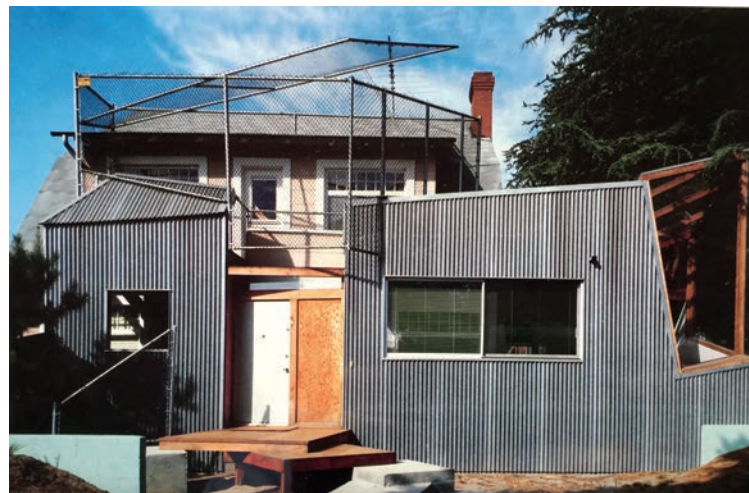
pensamiento moderno. Se podrá decir que en nuestra contemporaneidad no se reconocen ni un comienzo preciso ni pensamientos que determinen el carácter del período, sino tal vez una suma desordenada de ellos, con el agregado de que el rasgo determinante de esta cultura o anticultura, sea producto de los conceptos señalados como atributos de nuestro tiempo; “Indisciplinada e imposible de controlar”, es el encabezamiento del capítulo respectivo, en el libro *Vida líquida*, de Zygmunt Bauman, que confirma la vaguedad de este período contemporáneo.

Tal vez resulte útil una digresión (separar) en este texto, utilizando las reflexiones de Bauman en el mencionado libro, referidas a algunos ejemplos que se citan, y que relatan el conflicto de “creadores de cultura” con los “gestores”, quienes, mutan su función “normativa” por una de “seducción” y que en el curso de los tiempos actuales, se han sujetado, a normas menos rigurosas, como las conocidas “leyes del mercado”. Esta es la legitimización tal vez más importante que busca la “obra” de hoy. Yves Michaud dice que, en esta era contemporánea, mientras la estética triunfa en los objetos cotidianos y triviales, el mundo del arte se va apartando de las obras para proponer procedimientos, instalaciones, *performances*; “el arte se volatiliza en un éter estético”.

Pero volviendo a Zygmunt Bauman, en su capítulo “Aprender a caminar sobre arenas movedizas”, recurre a la metáfora de los hoy



POSMODERNIDAD, COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN. Arq. Robert Venturi (1925-2018)



POSMODERNIDAD, DECONSTRUCCIÓN. Casa, arq. Frank Gehry (1929-1975)



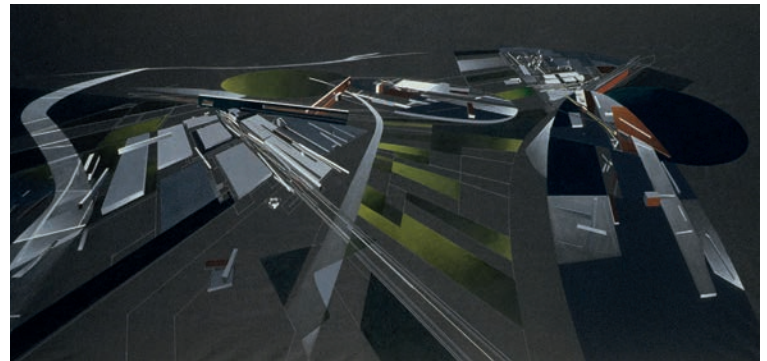
POSMODERNIDAD. Museo Aeroespacial de Los Ángeles, arq. Frank Gehry (1929-1975)



Arq. Rem Koolhaas. Edificio CCTV, Pekín

“misiles inteligentes”, (artefactos de destrucción inteligentes), cuyo comportamiento depende de una “racionalidad instrumental” que supone la “capacidad de aprender deprisa y, sucesivamente, la capacidad de olvidar al instante lo que se aprendió con anterioridad”. Esto significa cambiar de opinión sin dudar, ni lamentar lo olvidado. Es decir que en este contexto moderno líquido, para ser de utilidad, la educación y el aprendizaje deben ser continuos de modo de poder formar personalidades re-formadas y aun eternamente inacabadas.

A propósito de estos conceptos, agrego una experiencia personal en mi reciente visita a la feria Art Basel en Miami, oportunidad en la que presencié como acto inaugural, una *performance* en un enorme recinto del Convention Center: la danza de tres mujeres, bailarinas o gimnastas, que, colgadas del cielorraso al compás de una pieza musical, danzaban alrededor de una pila de desechos domésticos apenas unidos entre sí, también colgados del techo hasta su probable desmoronamiento o destrucción; el episodio duró dos horas en el vasto espacio en penumbra, trazada con haces de luz que perseguían los movimientos, al “compás” de los sonos de un conjunto musical. La autoría es de Abraham Cruzvillegas y un



Zaha Hadid (1950-2016). Dibujo de la estación de bomberos de Vitra, Weil am Rhein, Alemania

grupo que se llama The Kitchen, creado en 1971, que viene actuando sobre el mismo tema con distintos actores y en recintos de distintos tamaños... describo concretamente lo que vi y lo que oí, compartiendo el evento con una importante cantidad de espectadores; quise buscar un significado, una previa explicación que muchas veces es confiadas por los autores, buscar una satisfacción estética... evidentemente, no tuve la formación suficiente para obtener la “personalidad re-formada”, la misma que se explicó más arriba, y que me esclareciera...; tal vez el objetivo fuera conmover al observador, en sus más recónditos y solitarios pensamientos sin conclusiones transmisibles, y me retiré confundido, sentimiento compartido con buena parte de los asistentes.

Retomo el tema de la contemporaneidad para la arquitectura, tema que me propuse desentrañar, planteando la búsqueda de una fundamentación teórica y fáctica que explicara la entidad del período, que permita definirlo y tal vez mejor describirlo, y que, estimo, sería el corolario de esta pretendida síntesis.

La arquitectura contemporánea, puede hoy explicarse como la consecuencia de una serie de factores, antecedentes, entre los cuales aparecen los pensamientos que intentaron expresar el ingreso a una nueva época y que se personificaron inicialmente con el comienzo de la “modernidad” con su recurso “dogmático”, cuya pretensión fue la de instalar una nueva cultura que abarcara el pensamiento, la organización social, la respuesta tecnológica y la creación, en definitiva, del nuevo ámbito para la vida de los hombres. Este nuevo *ethos* dio origen a la nueva cultura cuya manifestación adquirió su compleja “forma” y que persiste con alternativas hasta nuestros días.



James Sterling (1926-1992). Escuela de Ingeniería de Leicester, Inglaterra

Planteando este origen, tal vez no debiéramos ser tan radicales al ignorar los períodos anteriores; deberemos reconocer, o atestiguar, que tanto la arquitectura como las artes de nuestro período contemporáneo se nutren de los movimientos pasados, de aquellos que expusieron los valores del “Estilo Internacional”, y la “modernidad”, y sucesivamente de los períodos críticos que trataron de incorporar en forma y contenidos miradas al pasado intentando recuperar culturas locales y pretendiendo establecer un nuevo código formal más comprensivo.



Tadao Ando. Museo Fortworth, Texas, Estados Unidos



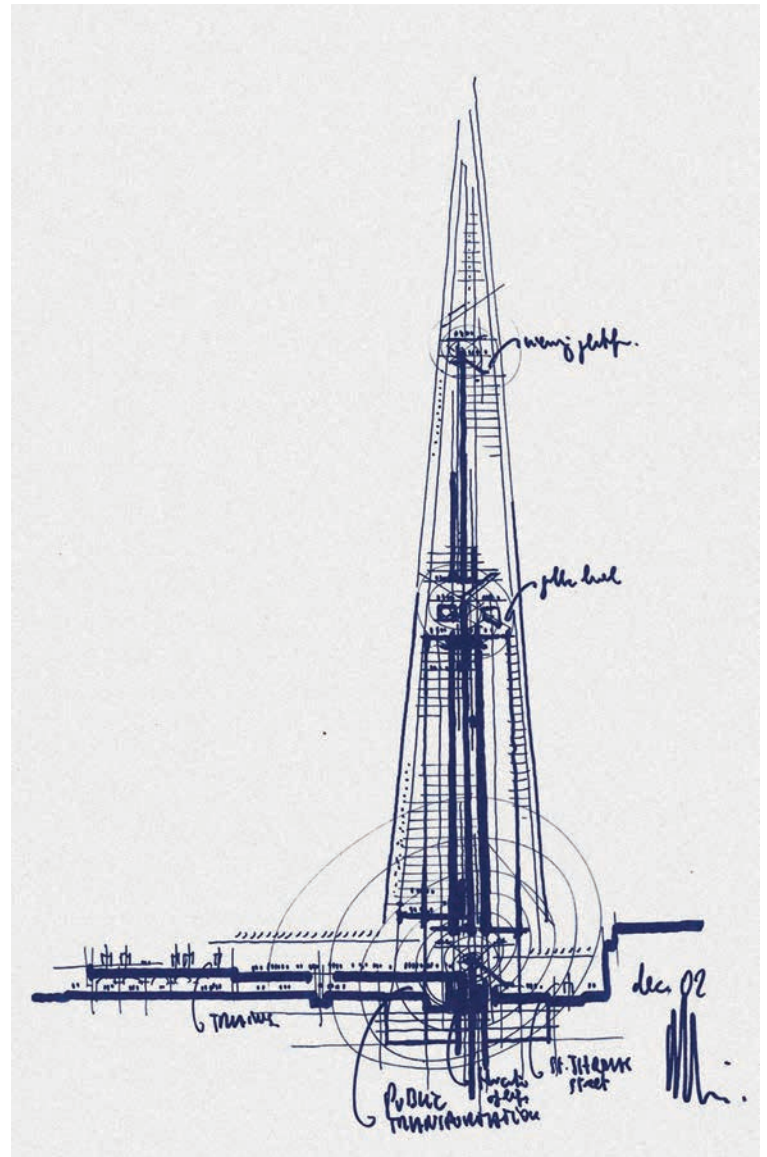
Toio Ito. Mediateca de Sendai, Japón



Arq. Renzo Piano



IRCAM Centro Pompidou París, Francia. Renzo Piano



Renzo Piano. *The Shard*, boceto

Otros tiempos y otros recursos definen nuevas tendencias que tienen o marcan caracteres específicos para definir nuevas formas nacidas del uso de las nuevas tecnologías. La producción de la arquitectura ha experimentado una profunda transformación en los hábitos proyectuales con la incorporación del ordenador como medio de manipulación gráfica, donde muchos de los arquitectos diseñadores,



Arq. Norman Foster. City Hall de Londres, Inglaterra

han usado profusamente los más sofisticados *softwares* para acceder a un nuevo universo tecnológico y formal que antes fuera impensado; la introducción del ordenador en el proceso proyectual de la obra arquitectónica tiene, a su vez, una vertiente más profunda: es la que se refiere a la dependencia al programa *software*, no solo para obtener la representación de la arquitectura, sino para idearla y verificarla; son las nuevas maneras de abordar la creación.

Pretendo incorporar un párrafo derivado de mis lecturas, pensamientos y, especialmente, experiencias; en este universo “líquido”, en el que no se ofrece una “gestión ordenada”, donde se entregan las iniciativas a las difusas realidades existentes que sin construir una cul-

tura, son realidades que pueden ser, el poder limitado, la tecnología ilimitada, el dinero ilimitado, el genio ilimitado, y que concluyen en una “obra ilimitada”; no se vislumbra un orden en los pensamientos vigentes, un rasgo cultural, social, donde todo se traduce en acontecimientos individuales.

Señalo algunos movimientos o tendencias que cohabitan, sin formas y convicciones comunes, los que se justifican individualmente con criterios e inspiraciones de valores y desvalores en diferente grado, y cuya subjetiva mención no se agota con los aquí mencionados, que trabajaron durante este difuso período que se puede considerar como “nacido” después de la “modernidad”.

Bibliografía

- Reediciones de la arquitectura Internacional con distintos formatos. Oficinas americanas SOM, GENSLEER y otras
- El movimiento racionalista y la arquitectura orgánica. Arquitectos Le Corbusier en Europa y Frank L. Wright en Estados Unidos, y sus sucesores.
- El metabolismo en Japón. Arquitectos Kenzo Tange, Fumihiko Maki, etc., y el Archigram en Inglaterra; influencia de los futuristas Sant’Elia, R. Buckminster Fuller, Peter Cook y otros (Pompidou).
- El movimiento posmoderno. Venturi, Rossi, teóricos del movimiento. Arquitectos, R. Venturi, M. Graves, Philip Johnson, y algunos que rescato del período: Carlos Scarpa, Aldo van Eyck, James Sterling en su etapa final.
- La deconstrucción; sensible a filosofías de Derrida, cuya identificación proviene del termino heideggeriano *Destruktion*, cuyos actores principales son; Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid.
- Los estudios caracterizados por un acentuado sensualismo tecnológico; The Slick Tech, practicado en la arquitectura de los estudios de los arquitectos Norman Foster, Richard Rogers; con una aproximación mayor a la sofisticación en el diseño, Renzo Piano, J. Sterling (primera etapa) etc.
- Arquitectos en cuya producción no se reconoce una secuencia “estilística”. Estudio OMA, arquitecto Koolhaas, autor de CCTV, televisión en Pekín, China.....
- Otras oficinas de arquitectura: MVRDV, arquitecto W. Mass y socios, (holandeses); los BIG, dinamarqueses de origen, con importantes obras en Estados Unidos; los arquitectos Tadao Ando, Toio Ito, la oficina de SANAA, de Japón, etc.

Antonio Sergio ANTONINI. Arquitecto Egresado de la Universidad Nacional de Buenos Aires en 1960. Fundó ASZ con los arquitectos Eduardo Zemborain y Gerardo Schon en el año 1961 y ha ejercido la profesión ininterrumpidamente hasta el presente. Sus servicios comprenden el proyecto, la dirección y el gerenciamiento de obras de arquitectura y planeamiento en las dimensiones doméstica y urbana. Con ASZ participó en concursos nacionales e internacionales de proyectos, donde obtuvo numerosos premios y distinciones. 2017: XVII Premio SCA CPAU Arquitectura Argentina. 2019: Premio a la Trayectoria. Fondo Nacional de las Artes. Desarrolló, paralelamente a la actividad profesional, la docencia de la arquitectura en la UBA, la Universidad de La Plata y la UP. Como profesor invitado, participó con clases y jurys, en varios talleres de la FADU y fue también jurado de los Premios Anuales y profesor invitado por cátedras de Diseño en esa institución. Participó también como invitado en la School of Environmental Design. California, EE.UU., en la FADU, 10 años de Democracia, Any Body, CAYC, MNBA, Museo Castagnino (Rosario), Amadores del Arte en Universidad Di Tella. Ha sido consejero del CPAU (Comisión de Enseñanza), miembro del Colegio de Jurados y Asesores de la SCA, presidente del CPAU.

Trazos de la prehistoria: artistas modernos y contemporáneos

SERGIO A. BAUR

Desde los primeros escritos sobre prehistoria en 1860, hasta la visita de Robert y Sonia Delaunay a Carnac en 1929, junto a Hans Arp y Sophie Tauber Arp, el interés por los nuevos estudios sobre la prehistoria constituyó para la comunidad artística, una fuente inagotable para la creación moderna y contemporánea. De esa visita Sonia recordará: “Hemos soñado en medio de los monumentos megalíticos”.

El redescubrimiento de las civilizaciones y de los imperios del Antiguo Oriente, fue una consecuencia prácticamente directa de la expansión colonial de Europa desde finales del siglo XVIII y principios del XIX. Las escuelas de estudios de esas civilizaciones crecieron a la par del coleccionismo de los grandes museos y, en otros casos, generaron una pasión privada por atesorar los vestigios desenterrados de esas culturas remotas.

La adopción científica de la estratigrafía en los estudios de la Antigüedad llevó a los investigadores a comprobar que, más allá de las distintas capas que revelaban la presencia de las civilizaciones buscadas, aparecían trozos de piedras talladas, fragmentos cerámicos mezclados con huesos y restos de utensilios, que permitieron comprender que los orígenes primarios del hombre, allí donde la lectura escapaba a las definiciones precisas, se encontraba en las propias profundidades de la tierra.

El descubrimiento de esos objetos de manera accidental fue completando la definición de la prehistoria, a través de hallazgos tanto insignificantes como asombrosos. En paralelo y, en sentido físico, inversamente opuesto, el paseo del viajero romántico, descubridor de paisajes, explorador arbitrario, curioso de sitios inaccesibles, revela en el interior de las cavernas la intervención de los antepasados, con sus indescifrables códigos y un mundo simbólico desconocido.

Las fuentes nos indican que el término *prehistoria*, apareció hacia las primeras décadas del siglo XIX, y que el empleo del nombre *prehistoria* surgió de la arqueología escandinava. Rápidamente el concepto fluyó por toda Europa hasta popularizarse a través de una obra, que si bien nació con un propósito científico, alcanzó mucha notoriedad entre el gran público, que se animaba fervorosamente ante los descubrimientos del hombre primitivo.

El químico Louis Figuier, publicó en 1873 *L'Homme Primitif*, un primer tratado sobre la primera vida humana. El autor, a lo largo de las distintas introducciones a las sucesivas ediciones, justifica su intención a través de la concepción positivista de que la lectura e interpretación de los libros sagrados es errónea. Refuta así los textos del Antiguo Testamento, y en especial del Génesis, y destaca que la datación de seis mil años de antigüedad que establecía el surgimiento del hombre a través de las figuras de Adán y Eva, debe ser olvidada en función de los descubrimientos e investigaciones de los Lartet. Edouard Lartet, en 1861, se propuso datar la aparición del hombre en el Cuaternario, lo que le permitió fechar las primeras herramientas paleolíticas, y Louis, su hijo, fue quien en 1868 descubrió al hombre de Cromañón, dándole de esta forma nacimiento a la ciencia de la prehistoria.

El aporte de Figuier a la nueva ciencia radica en el catálogo de los primeros descubrimientos de objetos y su correspondiente registro, como la aparición en 1847 del primer volumen de *Antigüedades celtas y antediluvianas*, de Boucher de Perthes, que contiene alrededor de mil seiscientas figuras de objetos encontrados en las excavaciones realizadas desde 1836.

También en la introducción a *L'Homme Primitif*, Figuier expone el propósito de su obra: “Este libro tendrá, sobre todo, la ventaja de educar, que es el objeto constante de nuestras publicaciones; dará noticia de los innumerables documentos y memorias relacionadas con las cos-

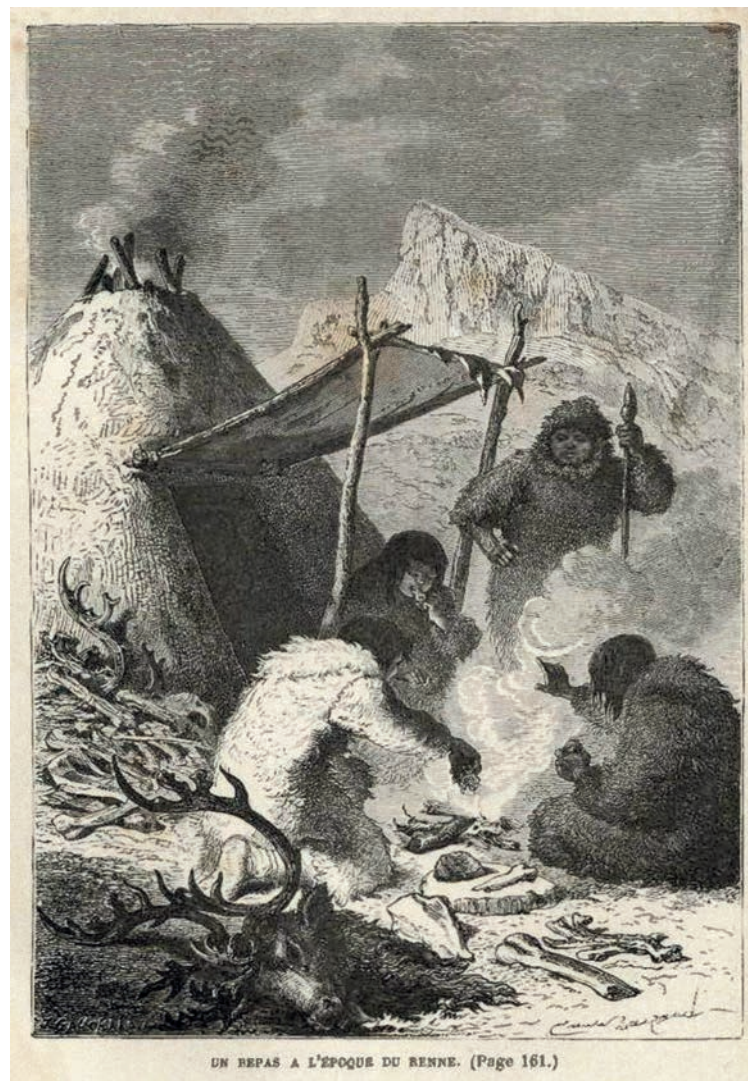
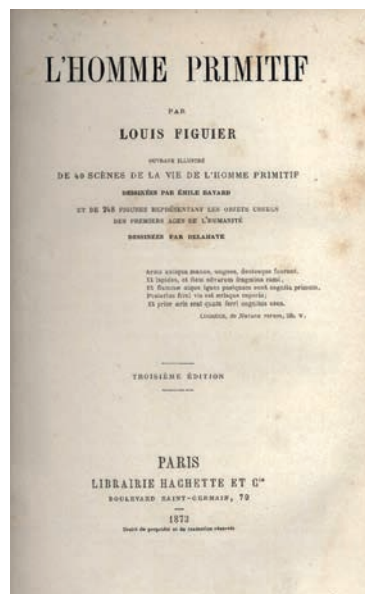
tumbres del hombre prehistórico, dispersas en mil fuentes, más o menos accesibles. Pero tendrá otro uso: disipará un prejuicio que se ha extendido por las mentes más serias.”

Paralelamente, en Londres, se publica, *El hombre antes de la historia*, de Sir John Lubbock, y rápidamente el libro es conocido por el público francés. El autor reunió en su obra cuatro o cinco artículos sobre temas muy diversos, que habían aparecido en revistas inglesas. Cerca de la mitad del libro está ocupada por un artículo sobre las costumbres del salvaje moderno. Figuiet considera que para una obra cuyo título se refiere a los orígenes de la civilización y al concepto del “hombre antes de la historia”, el autor no hace referencia alguna “al hombre prehistórico, el autor no dice una palabra del hombre en la época de los renos, ni en la época del hierro”.

Sir John Lubbock, posiblemente sin proponérselo; analiza aquellos testimonios de su presente que aún se vinculan con la vida primitiva: las villas de los pescadores del lago Prasias, “donde la gente”, tal como lo describió Heródoto en el siglo V a. C., sigue “viviendo en casas construidas en plataformas apoyadas por un puente estrecho”. Asimismo Lubbock cita como fuente los relatos de varios viajeros, según los cuales las viviendas de algunas poblaciones del norte serían muy similares a las de la edad de piedra: “tal es el caso de los siberianos y esquimales, cuyas casas consisten en una sala ovalada o circular, un poco hundida en el suelo”.

Sir John Lubbock no provenía de un ámbito científico; es más, su reputación se basaba en la de ser un poderoso banquero. Sin embargo, su obra logró una divulgación inusitada para la época, convirtiéndose en un *best seller* de la época victoriana, y un manual de referencia entre especialistas y neófitos.

Lubbock se había vuelto en un gran conocedor de los hallazgos arqueológicos europeos, pero su mayor aporte al desarrollo de la inci-



piente ciencia prehistórica fue periodizar la llamada Edad de Piedra en dos momentos según las significativas diferencias que se observan entre los objetos y artefactos hallados: la Edad antigua de la Piedra o Paleolítico (con utensilios tallados por toscas percusiones) y la Edad moderna de la Piedra o Neolítico (con herramientas de piedra pulimentada).

Además de las publicaciones citadas, la divulgación de la prehistoria entre el gran público también se vio fortalecida por la producción

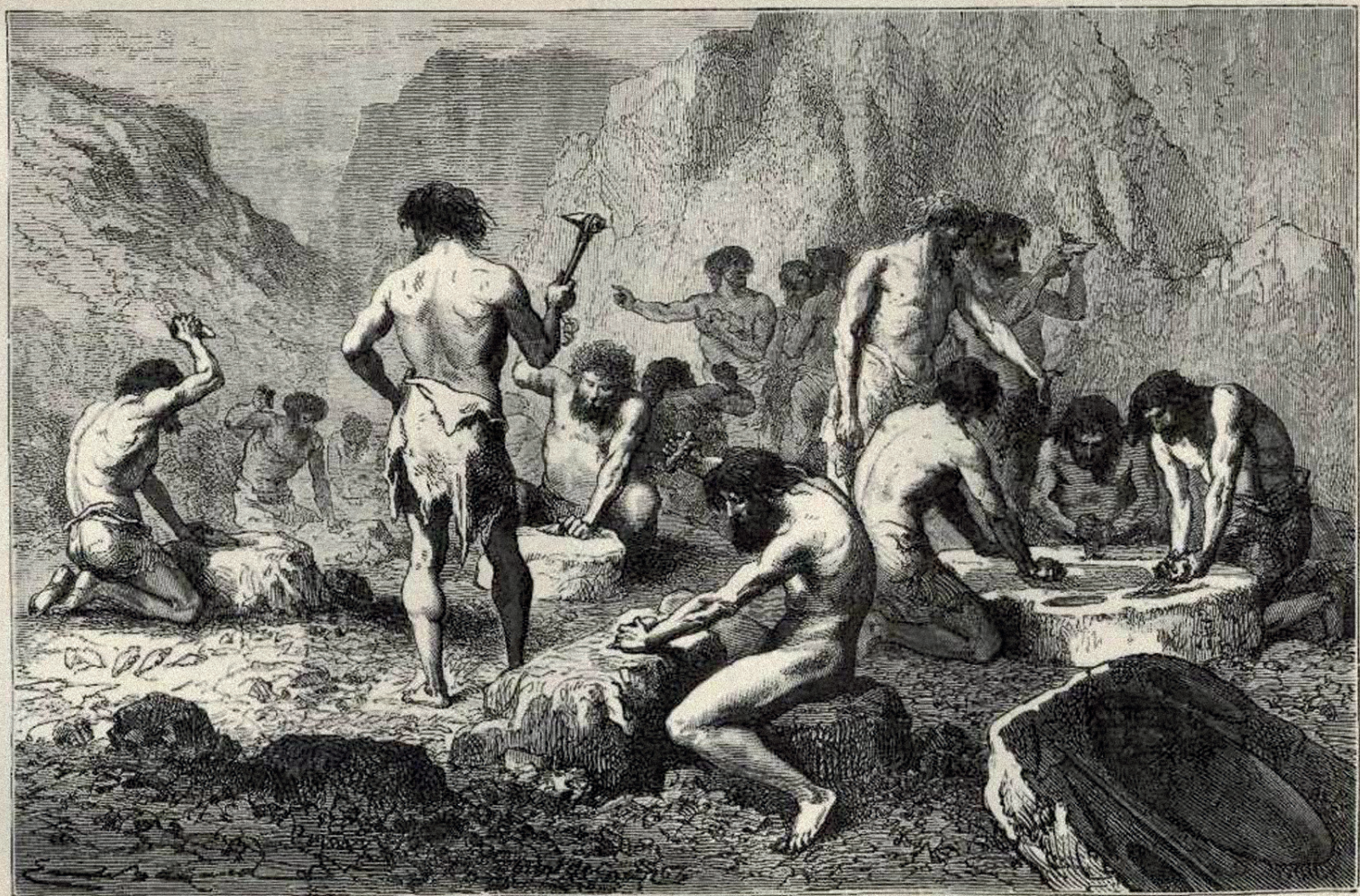


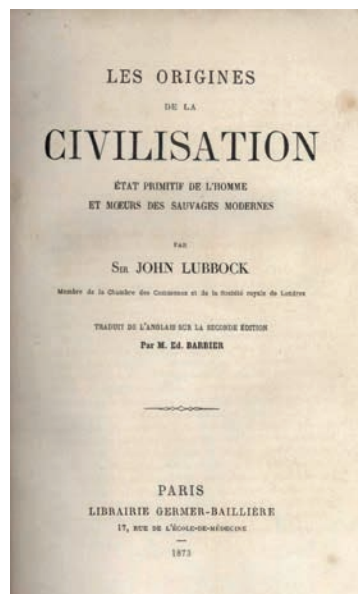
Fig 125. Le premier atelier de l'industrie humaine, ou l'atelier de fabrication et de polissage des silex à Pressigny.

de novelas hoy casi olvidadas. Si bien Wells y Verne se consideran los fundadores de la ciencia ficción moderna, JH Rosny Elder (Rosny the Elder) logró un gran prestigio por sus narraciones “prehistóricas”: *La guerra del fuego*, de 1909, fue la más conocida y preside la larga lista de obras dedicadas a la ficción prehistórica.

De la misma manera, pintores historicistas y naturalistas como Fernand Cromon y Emmanuel Fremiet, completaban la visión del mundo primitivo, recreando escenarios prehistóricos, cuya mirada se

complementaba en los grandes museos de historia natural y en las exposiciones mundiales, que fueron sin duda motivo de inspiración para los artistas modernos. Años más tarde, en la década del 20, en un camino similar, el uruguayo Pedro Figari, recrea la vida primaria, en su serie de los “Trogloditas”.

Tanto Figuier como Lubbock, acudieron a célebres ilustradores para acompañar sus obras. En el caso de *L'Homme Primitif*, Émile-Antoine Bayard, ilustrador de *Los Miserables*, de Víctor Hugo, y De



la tierra a la Luna, y considerado el primer artista en hacer trabajos vinculados al espacio, concibe la vida en la prehistoria, como un mundo idílico y se inspira en paisajes románticos del norte de Europa. Así, los títulos de sus obras nos remontan a escenas que envidiarían los grandes viajeros: caverna en la noche en tiempos de los grandes osos y los mamuts; la caverna de Chaleux, habitación del hombre en la época de los renos; los primeros combates, en la Edad de Piedra, que representan luchas como en los tiempos heroicos. De esa manera, las ilustraciones de Bayard se suceden reproduciendo a hi-

landeras en los bosques nórdicos, cacerías en la época del hierro y a hombres vestidos con pieles mientras atacan a los grandes animales con piedras como en una danza ritual.

Por su parte, John Lubbock recurrió a imágenes ya reproducidas en otras obras, debido a que su texto, tal como se mencionó, se basa en los aspectos de la vida primitiva que convivían con su contemporaneidad. De esa manera, en la obra se suceden grabados de los sacrificios en Tahití, los tocados masculinos de las islas Viti o escenas de danzas indias, como invitación al viaje de destinos exóticos que tanto se popularizó en las últimas décadas del siglo XIX.

En el libro de Louis Figuier, el arte como representación en la vida primitiva no aparece mencionado. En los capítulos de la “Época de la piedra pulida y los animales domesticados”, los monumentos funerarios son clasificados entre dólmenes, menhires y túmulos. En el capítulo III, tras describir y “descifrar las armas, así como los instrumentos de la rudimentaria industria de los hombres en la época de la piedra, nos queda hablar de las tumbas, el modo de entierro y todo lo que pertenece a las prácticas funerarias”.

Para Figuier, estas tumbas de los hombres de la era de la piedra pulida, los monumentos funerarios, no se relacionan de ninguna ma-

nera con los tiempos históricos, es decir, con la época de los celtas o galos, ya que su antigüedad es mucho mayor, “porque pertenecen a la época prehistórica de piedra pulida”.

Como una invitación al lector ávido de desvelar el misterio de esas construcciones con las que han convivido todas las generaciones, Figuier agrega: “Estudiaremos, con estos datos explicativos, los dólmenes y otros monumentos megalíticos, grandes restos de una época enterrada en las brumas del tiempo, colosales enigmas que a pesar de nuestra razón despiertan la curiosidad del erudito y el pensador”.

Por el contrario Sir John Lubbock, admirador de Ruskin, introduce en su estudio la idea del arte en la vida del hombre prehistórico, teniendo en cuenta que su trabajo, analiza los vestigios de la vida de los pueblos primitivos en las culturas contemporáneas como metodología comparativa con aquellos del pasado. En el capítulo III, “Arte y decoración”, el autor se refiere a que las obras de arte más antiguas, están grabadas o talladas con piedra en cuerno de ciervo o hueso, generalmente encontradas en cuevas inglesas, francesas y alemanas. Del texto se desprende su optimismo, ya que Lubbock augura encontrar en el futuro otros diseños, que darán información adicional “a nuestros antepasados en esas épocas remotas”.

Los ejemplos utilizados por el autor se refieren a los diseños de los esquimales, los tatuajes de los pueblos polinesios y los pueblos de África del sur y central. En pleno auge del colonialismo y del racismo europeo, Lubbock se refiere a los africanos con el término despectivo *Kaffir*, el no creyente, señalando que “si bien sus ídolos de madera no pueden considerarse objetos artísticos, no solo representan al hombre, sino que dan algunas de las características africanas con fidelidad grotesca”.

De esta manera el texto de Lubbock vinculará el arte de la prehistoria con el arte tribal de los pueblos africanos y del Pacífico, quizá como fuente de lo que pocas décadas más tarde sería un elemento de inspiración de los artistas modernos, en una nueva concepción de *presente prehistórico*.

Hacia comienzos del siglo XX, los descubrimientos arqueológicos y sus correspondientes estudios, intensifican el interés tanto académico como popular hacia el arte prehistórico. La década del 20, inmortaliza algunas figuras femeninas halladas en yacimientos de Europa Central, convirtiéndolas en figuras emblemáticas de la historia del arte, como la Venus de Willendorf, de Brassempouy, de Les-

pugue, de Savignano y sus hermanas similares halladas en las estepas siberianas del lago Baikal. Las figuras rápidamente encontraron distintas explicaciones científicas vinculadas al culto de la fertilidad. Las figuras talladas por hombres o mujeres, habían alcanzado un nivel simbólico de representación, utilizando hueso, asta, marfil, piedra, terracota, madera o barro.

Su irrupción cultural constituyó un acercamiento de los artistas modernos a las formas primitivas, como si sus antecesores veinte mil años antes hubieran logrado en su síntesis y conceptualización analítica el camino que desde comienzos del siglo XX todos buscaban.

Sobre diálogos y convivencias

Los primeros modernos fueron quienes le dieron acceso al arte prehistórico y al arte primitivo —el del *presente prehistórico*— en sus iconografías y talleres. Quizás el caso más representativo sea el de André Breton, en cuyo taller convivían, tal como lo muestra la documentación de la época, las esculturas de Pablo Picasso, Matta, Giacometti y Lam, entre otros, con objetos provenientes de las culturas de América y Oceanía. Tal como lo señalaron las curadoras de la exposición que tuvo lugar con motivo del centenario del nacimiento del autor, en su taller se alternaban “una maza de madera de las islas Marquesas junto a un cuadro de Henri Rousseau, una máscara punu de Gabón al lado de dos pinturas de Picasso”. De esta manera, el diálogo entre las dos vertientes se legitimizaba a través la mirada de sus protagonistas.

La revista *Cahiers d'Art*, fundada en 1926, se ocupó extensamente de esa convivencia y comparó las obras de artistas como Brancusi y Giacometti, con obras procedentes de los tiempos prehistóricos y pre clásicos. El crítico Jean Cassous, publicó en esta revista de vanguardia los artículos: “Artes prehistóricas y etnográficas, Pinturas de los tiempos prehistóricos”, en el N° 4 de 1926. Por su parte Georges-Henri Rivière, pionero de la museología y renovador del concepto de los museos etnográficos, publicó en el N° 7 de *Cahiers d'Art*, el artículo *Arqueologismos*. En el año 1927, la revista dedica una edición especial al arte africano, y colabora en la misma, con un texto sobre *Arquitecturas negras*, el escritor André Gide. Recordemos que *Cahiers d'Art* continuó durante todo el período de la vanguardia de la mano de Christian Zervos, poniendo en valor el arte primitivo y

el de las antiguas civilizaciones, en un ejercicio de diálogo entre las fuentes antiguas y contemporáneas. De ese diálogo, Horacio Coppola fue el encargado de realizar las fotografías del arte sumerio en las colecciones del Museo del Louvre y del British Museum en el año 1934 para esa publicación.

Los principales centros museológicos apelan a las exposiciones como un referente que sintetiza los conceptos que elabora la comunidad científica. De esta manera, la visión antropológica de las grandes muestras determina el alcance de los estudios en las más diversas disciplinas. Desde la tímida aparición de los libros de Louis Figuier y de Sir John Lubbock, hasta el reconocimiento del arte prehistórico y primitivo en los referentes del arte moderno y los trabajos publicados en *Cahiers d'Art* pasaron solo seis décadas, algo más de medio siglo, para responder a las preguntas sobre los orígenes del arte, o de los orígenes de ciertas formas que acompañaron al hombre a lo largo de su vida cultural.

La cultura visual comenzó su lectura en las profundidades de los suelos y en las paredes oscuras de las cavernas. Ya Paul Cézanne había indagado en su pintura el paisaje de “la tierra sin hombres”, a través de la amistad con el geólogo y arqueólogo Antoine-Fortuné Marion, quien le ayudó a descubrir otro escenario natural. Citando a Jean Cassou, la admiración por la creación primaria se extendió hacia los límites del presente: ¡Descorazonadoras maravillas! Los primeros trazos de pinturas llevados a la superficie de nuestro planeta, nos dan la idea de un logro absoluto...

En ese sentido, recientemente, el Centro George Pompidou, presentó una exposición bajo el lúcido título “Prehistoria, un enigma moderno”. La muestra, llevada a cabo entre mayo y julio de 2019, invitaba, tal como lo señalaba su lema, a “viajar por una historia de miradas y fascinación, en presencia de íconos prehistóricos, modernos y contemporáneos”. Realizada juntamente con el Museo de Historia Natural de París, el Museo del Hombre, el Museo de Arqueología Nacional y otras instituciones vinculadas al estudio de la prehistoria, la muestra reflejó el acentuado carácter de la huella primitiva y también de su *alma* en términos de Lucien Lévy-Bruhl, en la producción artística del siglo XIX y el XX.

El guión museográfico se basó en las siguientes preguntas: ¿Cómo, en este gran momento de crisis llamado “modernidad”, los artistas y la sociedad en su conjunto han sido atraídos por los “origenes

nes"? ¿Cómo se creó una visión fantaseada de "lo que era antes de la historia"? Las respuestas están dadas a lo largo de una exhibición de más de doscientas obras de arte, construyendo un intercambio entre la expresión primitiva y el artista de los dos últimos siglos.

Una introducción casi apocalíptica abría la muestra, exhibiendo un cráneo del hombre de Cromañón junto a una acuarela de Paul Klee, titulada *Tiempo*, de 1930, para sumergirse luego, en una cronología cuyo inicio muestra las pinturas de Cézanne, continuando con Giacometti, Ernst, Beuys, Klein, Dubuffet, Louise Bourgeois, Marguerite Duras, Robert Smithson y, entre nuestros contemporáneos, Giuseppe Penone, Miquel Barceló, Wim Wenders, Marguerite Humeau, Pierre Huyghe y Dove Allouche, entre otros. Este museo imaginario de la modernidad y contemporaneidad, permitió que las obras discutieran, más allá de su arbitraria reunión espacial y temporal en el ámbito expositivo, sobre la posibilidad de experimentación artística, la necesidad de desconstrucción buscada por el artista y, también, sobre el carácter de la materia, cuestionando hacia el pasado la identificación de formas reveladas en utensilios y obras de arte.

El diálogo del arte de nuestros antepasados con el de la modernidad nos permite acercarnos a los objetos obsoletos que se convierten en los fósiles de nuestra civilización, la convivencia con las ruinas de

la historia no puede eludir la presencia de formas minerales, fragmentarias y sugerentes, que parecen atravesar todo futuro.

El alma primitiva se mestizó en nuestro presente, las formas originales descubiertas por el hombre, conquistaron su condición artística y fascinan con sus citas de manera lúdica y a veces arbitraria, como si a través de ello se hubiera descubierto una continuidad en la huella del hombre.

Bibliografía

- AETHELMAN, G. C., *Pinturas rupestres, lectura, significado e historia*, Editorial Almuzara, Córdoba, España, 2019.
- André Breton y el surrealismo. Catálogo de la Exposición. Editorial: Museo Reina Sofía, Madrid, 1991.
- DEBRAY, Cecile; LABRUSSE, Rémi y STAVRINAKI, Maria, *Préhistoire. Une énigme moderne*, Editions du Centre Pompidou, París, 2019.
- FIGUIER, Louis, *L'Homme Primitif*, Librairie Hachette et Cie., París, 1873.
- GORDON CHILDE, V., *Los orígenes de la civilización*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- LÉVY BRUHL, Lucien, *El alma primitiva*, Editorial Planeta - De Agostini S. A., Barcelona, 1986.
- LUBBOCK, Sir John, *Les origines de la civilisation - Etat primitif de l'homme et mœurs des sauvages modernes*, 3ra edición, Librairie Germer-Baillière, París, 1881.

Sergio Alberto BAUR. Profesor de Historia graduado de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Belgrano. Profesor adjunto en la cátedra de Historia de Latinoamérica en esa misma casa de estudios. En la Universidad de Salamanca, tuvo a su cargo la cátedra de Estudios Argentinos Domingo Faustino Sarmiento (2000-2004). Diplomático de carrera, ha estado destinado en la Embajada de la República en Indonesia, Reino de España, donde se desempeñó como consejero cultural. En el año 2011 fue designado embajador en la República de Túnez y en 2014 en la República Árabe de Egipto. Fue comisario en diversas oportunidades del envío argentino a la Bienal de Arte y Arquitectura de Venecia. Ha realizado numerosas curadurías de muestras de artes plásticas, tanto en el país como en el exterior: Museo Nacional de Bellas Artes, "Martín Fierro en las artes y en las letras"; "Claridad, la vanguardia en lucha"; Casa de Victoria Ocampo, FNA, "Norah Borges, musa de la vanguardia"; Centro Cultural Recoleta, "Alejandra Pizarnik, la Condesa sangrienta"; "Literatura argentina de vanguardia, 1920-1940", Casa de América de Madrid, Fundación Pablo Picasso de Málaga, Museo Extremeño de Arte Contemporáneo de Badajoz y en la Casa de las Culturas del Mundo de la ciudad de Berlín, entre otras exposiciones. Entre los años 2006 y 2011, asesor del Consejo Consultivo del Director del Museo Nacional de Bellas Artes. Es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde el año 2018. Entre 2017 y marzo de 2019, fue el coordinador del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto para el VIII Congreso Internacional de la Lengua. Actualmente se desempeña como director de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

Huellas en la playa

ALBERTO BELLUCCI

*“Thy rope of sands which pettie thoughts
have made to thee good cable to enforce and draw”.*

“The collar”, Georg Herbert (1593- 1623).

“ni el libro ni la arena tienen principio ni fin...”

“El libro de arena”, J. L. Borges (1899-1986)

De acuerdo con la terminología que arrastran los diccionarios, *vestigio* es una palabra de incierto origen etimológico que define cualquier presencia fragmentaria que remite a la totalidad de una ausencia que, precisamente gracias al vestigio, puede recuperarse a través del conocimiento o la fantasía. Esta segunda posibilidad es la que inducen las huellas en la arena, esas marcas fugaces que hace ya cuatro siglos el clérigo Herbert veía desplegarse como cable capaz de inspirar las fortalezas de la imaginación y dibujar el guión de historias probables.

Las arenas de la playa reciben y borran la imagen de las pulsiones que se ejercen sobre ellas, presencias reales aunque efímeras que inducen a tramar analogías, soñar ficciones y avivar recuerdos. Es lo que me sucede puntualmente en las horas tempranas de las playas aun dormidas —o más bien en horas de holladores dormidos, porque los arenales nunca duermen— con los vestigios que el viento y el agua borrarán para dar paso a nuevas huellas, otros argumentos, metáforas sorprendidas... Y nada menos que el mismo Shakespeare, compatriota y contemporáneo de Herbert, acompaña mis soliloquios tempraneros por la playa, en la doble compañía de mi cámara fotográfica y de su soneto n° 59, cuando se pregunta sobre los vestigios: *“If there be nothing new, but which was it hath been before, how are our brains beguil’d, which labouring for invention, bear amiss the second burden of a former child”* (“si nada es nuevo, si lo que es ya ha sido /

¡cómo se engaña nuestra inteligencia / cuando, empeñada en busca de invenciones / de un niño recién nacido ya lleva el peso!”.

Ciertamente estoy muy lejos de ser un niño, pero guardo vestigios de ese pasado —o sea, de sus ausentes presencias— y disfruto preservando fotográficamente las imágenes de algunas improntas fugaces que, además de pretender una cierta calidad estética, parecen querer develar ecos de un poema ya escrito o abrirse a la fantasía de alguna historia posible.

Y aunque contradiga en parte las inquietudes del gran William sobre la irrelevancia de lo repetible (que no creo que así sea), me animo a intentarlo con lo que estas huellas aparentemente mudas y ciertamente mudables tratan de decir a la libre imaginación tempranera con que las voy descubriendo, acompañando, fotografiando, asociando y disfrutando.

VESTIGIO 1

No sé bien por qué asocié esta imagen de caminata tempranera en una playa del nordeste brasileño con mis recuerdos de Basilio Uribe,



pero así se ha dado y así lo transmito. Uribe fue un ingeniero de amplio ingenio, recordado presidente de nuestra Academia, cáustico y agudo en sus dichos, austero en su estética y exigente en su ética, una persona tan breve de estatura corporal como elevado en altura espiritual. Recurro a una estrofa que recoge *La huella de su paso* —colección de sus poesías editada en 1996— donde confiesa “he aquí que recuerdas / algunos minutos sin tiempo / donde el sol se fundía en otro sol / y las cosas concretas, habituales, alternaban / y lo mínimo asumía el infinito”. Y reconozco que ha habido —y sigue habiendo— alguien que me antecede y muchos que seguirán detrás dibujando, unas sobre otras, parecidas señales mínimas, superposición de vestigios similares pero intransferibles, que caminan hacia el infinito prefigurado en el horizonte brumoso e inalcanzable al que pretenden (pretendemos) llegar. Claro que si quisiera retroceder a los *minutos sin tiempo* de aquella mañana que retraté con mi cámara, y revivirlos poéticamente, convendría recurrir más bien a un Amado Nervo bastante más prosaico pero muy descriptivo, cuando escribe “la bruma es el ensueño del agua, y en su empeño / de inmaterializarse lo vuelve todo en sueño / A través de su velo mirífico, parece / que la materia brutal se desvanece: / la torre es un fantasma de vaguedad que pasma / todo, en su blonda envuelto, se convierte en fantasma, / y el mismo hombre que cruza por su zona quieta se convierte en fantasma, es decir, en silueta / ...Y yo dije: ensalcemos a Dios, oh bruma hermana”.

VESTIGIO 2

Desentendiéndose de las tramas rectilíneas que tapizan la arena y sin dar oídos al consejo quijotesco de no andarse por diagonales, las huellas



de este tridáctilo anónimo atraviesan la escena para dirigirse en busca, quizá, de la ingesta diaria de cangrejos o de alguna hembra que espera impaciente o desconfiada (asumiendo que el paseante sea macho).

Con algo de imaginación podríamos suponer haber sorprendido la pisada de algún dinosaurio solitario o perdido en la arena —quizás un *Noasaurus* salteño o el *Patagonykus* neuquino, que contaban entre los más ágiles de nuestro suelo—, pero el vestigio de los rodamientos sobre la arena nos confirma que se trata, apenas, de una sencilla gaviota ostrera o un palomo candoroso.

VESTIGIO 3



En este caso fue la previsible poesía de Machado que antecedió a la imagen y se unió a ella, duplicando la contundencia. Los dos protagonistas —ambos invisibles— se repartieron el rol del caminante entre el carretero que va abriendo el camino sin hollar y el fotógrafo que lo sigue obediente, repisándolas. Mientras el poeta sevillano insiste y explica: “Caminante, son tus huellas / el camino y nada más; / caminante, no hay camino / se hace camino al andar / Al andar se hace camino / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar”.

VESTIGIO 4

Cualquier observador dado a las asociaciones visuales podría advertir en este par de huellas vecinas la coexistencia de lo grande y lo pequeño, del gigante y el enano, del fuerte y el débil (en nuestro caso la impronta de un pie adulto y la actividad subterránea del cangrejo



de mar en su hoyo). Cercanía promiscua entre lo macro y lo micro, diálogo imposible entre la materia que aplasta y la que se pulveriza, entre la fuerza del pedestal que compacta la arena y la levedad de la que a su lado la eyecta en chorros filiformes, quizá la figura de una gran empresa capaz de quebrar(se) junto a otra pequeña capaz de crecer y expandirse o, tal vez, el molde roto de algún relieve antiguo en contraste con el cráter diminuto que expulsa energía, uno y otro destinados a ser vestigios que el agua irá borrando con la primera creciente.

VESTIGIO 5

¿Cuál habrá sido el motivo del giro de 180° del cuatriciclo que dejó esa curva continua tan pura? Porque la impresión se cierra estéticamente —y es perfecta— pero la causa queda abierta, sin aclarar. ¿Fin del límite permitido? ¿Urgencia repentina? ¿Ruta equivocada? ¿Cambio de idea? ¿Pasajero olvidado? Cada cual podrá dar sustancia a un cuento diferente; lo que resulta evidente es que el conductor, consciente o inconscientemente, trazó sobre la arena un segmento perfecto de curva regular, rastro de un op art indiscutible para deleite del fotógrafo.

Pero he aquí que en tren de asociaciones inexplicables, quizás por tratarse de un abrupto cambio de rumbo en un escenario similar (“luego que hube repuesto el cuerpo cansado, retomé el camino por la playa desierta”) aunque sucedido hace novecientos años y con argumento bien diferente, vino a mi memoria el retroceso que el buen padre Dante debió imponer a su intento de acercarse al Infierno caminando: “Pero he aquí, que al comenzar la cuesta/ una onza liviana



y muy ligera, que de manchada piel iba cubierta // y no se me apartaba de adelante / tanto impedía mi camino / que debí retornar y di la vuelta”. Dante no aclara de qué playa toscana se trataba y qué tipo de *lonza leggiera* la frecuentaba, pero se me ocurre que si hubiera tenido a mano un vehículo parecido al de la imagen que acompañó, habríamos tenido un canto primo bastante más distendido pero muchísimo menos interesante.

VESTIGIO 6



Extraña oposición la de estos pies enfrentados sin sustento ni razón, postura definitivamente surrealista o —quizás— figuración muy a propósito para graficar el doble discurso de un político. A lo mejor se trataba de *volver sobre sus pasos*, ya no con un giro de 180°

como en el caso anterior, sino de los 360 necesarios para retornar al punto de partida de una inocencia perdida (por cierto una misión imposible). O, en todo caso, era apenas la terminal pédica mal ensamblada de un maniquí hiperrealista o un robot de última generación. Fuera como fuere, lo cierto es que alrededor de estos pies de ida y vuelta no había vestigio ni huella que ayudaran a esclarecer el error, la broma o el misterio.

VESTIGIO 7



La magia y la belleza de las simetrías naturales —en especial la bilateral— han fascinado a todas las épocas y han despertado la avidez de los humanos por imitarlas. Que una parte sea capaz de duplicarse igual

y contraria a sí misma a ambos lados de un eje produce una pulsión de estabilidad perfecta, armonía radiante, comprensión inmediata, quietud definitiva. Es lo que han tratado de recrear Vitruvio y Leonardo, el frente del Partenón, las naves góticas y también este motociclista ignoto (¿o habrán sido dos?) en su intento de imponer —como quería Mies van der Rohe— “la belleza del orden en la desesperada confusión de nuestro tiempo”.

Claro que, como nos advierte Antonio Campos Moreira, profesor y poeta brasileño, “formas simples y perfectas/ que en geometría dibujas/ sólo viven en la idea/ pues no son cosas reales/ sólo formas ideales/ a las que ellas se parecen”...

VESTIGIO 8



En la descripción 174 de las 533 caleidoscopías que Edouard Lévê (*Oeuvres*, 2002) enumera como resonadores del “arte accidental”, anota “las fotografías que muestran fragmentos abiertos que, aunque no lo son, bien podrían tomarse como obras de arte”. Aunque nada se presenta menos artístico ni atractivo que las áreas de playa desprovistas de carácter o identidad, es posible tomarlas como cañamazo que recibe, alberga, transforma y entreteje vestigios de todo tipo que acaban por conformar un curioso tapiz de palabras superpuestas, sílabas breves e interjecciones inesperadas.

Así, la arena dibuja itinerarios del aturullo humano, desplazamientos constantes, cambios de dirección, separaciones obligadas y encontronazos inevitables. La línea que piensa sobre el papel —Noé *dixit*— delira sobre la arena; líneas que se mueven y se multiplican inquietas, avanzan, se cruzan y se pierden rodeando al mojón inalterable, ese casual objeto referencial que sin serlo ni saberlo ocupa el rol transitorio de tótem, como tantos otros que aparecen y desaparecen en el vértigo del *perpetuum mobile* contemporáneo. Efímera pista ceremonial cuyas agitadas coreografías serán inexorablemente barridas por el viento y borradas por el agua.



VESTIGIO 9

Las arenas de la playa soportan, una tras otra, las presiones de neumáticos que imprimen sus rodaduras en sinfín de altorrelieves pasajeros. Intraducibles y fascinantes, las bandas telegráficas de lí-

neas, redes y puntos generan secuencias de falsos jeroglíficos que reviven parecidos grafismos de civilizaciones remotas. Los que en su momento fueron ideogramas trabajosamente incisos por ceramistas egipcios, sumerios y caldeos se asemejan ahora a los hilos de arena que se elevan unos pocos milímetros bajo velocidades de 80 o 100 km por hora de los vehículos que los van dibujando.

Lo anticipó el Gilgamesh sumerio hace tres mil años: “La vida serena que tú buscas nunca la encontrarás”, y también “al hombre que desea la inmortalidad lo abate el sueño, como un viento furioso”. Quizás alguna de estas máximas figure en el fragmento de escritura cuneiforme que reproducimos aquí, no lo sé, pero en todo caso la analogía visual de los grafismos es sorprendente. Y otra vez se nos presenta Shakespeare: “Ah, si pudiera saber lo que inspiraron / las maravillas del antiguo mundo / y ver si es nuestra o suya la ventaja, / o si los ciclos son iguales todos!”.



VESTIGIO 10

Cae la tarde y las gaviotas levantan vuelo chillando mientras el desconocido dormita, custodiado por su perro fiel con perfil de Anubis. Quizá sueña con el cantar de Fray Luis —“despiértenme las aves con su cantar suave no aprendido... vivir quiero conmigo / gozar quiero del bien que debo al cielo / a solas, sin testigo”— o acaso lo envuelven ecos de aquel soneto de Petrarca: “Solo y pensativo, los más desiertos rumbos / voy midiendo con paso tardo y lento; / y los ojos llevo, para huir, atentos / a vestigio humano que la arena marque”.

Alberto Guillermo Bellucci. Arquitecto, UBA. Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Exdirector del Museo Nacional de Arte Decorativo, exdirector de los Museos Nacionales de Bellas Artes y Arte Oriental. Profesor de Apreciación Artística, Universidad de San Andrés. Exprofesor de Diseño e Historia, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Autor de *Historia de la Arquitectura de Occidente*, *Viajes dibujados*, *Dibujando Argentina*, *Mi vida con la música* y ensayos y colaboraciones en libros y artículos sobre temas de arquitectura, arte, historia y música. Jurado y conferenciante en universidades y centros académicos del país y en la School of Urban Design de Harvard, en Dade Art Center de Miami, en Evanston University, Illinois, en universidades de Santiago de Chile, París y Vancouver, en museos y centros de Praga, Berlín, Brasilia, etc. Premio Konex de Platino en Ética, Teoría e Historia del Arte en 2006.

Arthur Bispo do Rosário

Encarceló su locura, liberó su arte

GRACIA CUTULI

“Mas pra quem enxerga. Pra quem nao enxerga nao dá pẽ”.

(“Esto es para quien lo perciba.

Quien no lo perciba no lo comprenderá”).

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO¹

Arthur Bispo do Rosário en Buenos Aires

El *Manto de Presentación*, obra cumbre de Arthur Bispo do Rosário, expuesto en la Fundación PROA en 2001,² sigue transmitiendo conmoción en mi memoria a través del tiempo transcurrido.

El crítico brasileño Luiz Carlos Mello fue el curador de la exposición “Imágenes del Inconsciente” de 2001, realizada en PROA. En su texto “Flores del abismo” (Mello, 2001) hace un relato muy preciso sobre la visión de la locura a través de la historia y destaca la apertura hacia una diferente percepción desde comienzos del siglo XX.

La exposición reunió a un grupo de artistas internados que trabajaron en los talleres creados por la doctora Nise da Silveira, psiquia-

tra junguiana, quien demostró que las prácticas crueles y violentas de tratamiento debían descartarse y debía buscarse la mejora de los institucionalizados mediante la terapia ocupacional. Se trataba de la Sección Terapéutica Ocupacional (STOR), talleres montados en el Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, en Río de Janeiro.

Mello aclara que contemplando las obras difícilmente se pudiera diferenciar a los autores entre los “sanos” de los “no sanos” de espíritu. El título de la exposición, “Imágenes del Inconsciente”, reflejaba que la



1. *O Prisioneiro da Passagem*. Concluido en 1982, el testimonio más importante e incuestionable sobre Bispo es el film del fotógrafo y psicoanalista Hugo Denizart, pues lo muestra en la entrevista conduciéndose con solvencia, dotado de inteligencia y agilidad verbal. Vestía su obra más emblemática, el *Manto da Apresentacao*.

2. En el marco de la conmemoración Brasil +500 Argentina, Muestra del Redescubrimiento, en 2001, se ofrecieron diferentes exposiciones en Buenos Aires: “Arte Popular”, en el Centro Cultural Recoleta; “Imágenes del Inconsciente”, en la Fundación PROA; “Arte Contemporáneo” en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires; “Arte Barroco en el Museo Nacional de Bellas Artes.

mayoría de las obras el revelaban predominio del mundo interior. En los estados esquizofrénicos, las vivencias internas se vuelcan a la esfera de la consciencia y se precipitan a los orígenes del proceso creativo. Este proceso daba valor a las actividades expresivas del tratamiento, que permitía revelar la riqueza de la psiquis al liberarla de ataduras y preocupaciones sociales. No deberíamos interpretar que la esquizofrenia sea un privilegio para quien pretenda crear. Este privilegio está dado a unos pocos. Pero desde el punto de vista terapéutico, está demostrado que la gran mayoría de los pacientes se beneficia con estas actividades.

El substrato del ser humano es universal, y su lenguaje se expresa por las imágenes del inconsciente, comunes a todos nosotros.

Mello cita a Jean Dubuffet (1948), quien afirma: “Entre las obras más interesantes que encontramos, algunas están hechas por hombres que son considerados enfermos mentales internados en establecimientos psiquiátricos. Es natural que las personas privadas de ocupación

y de placeres (lo que también sucede con los presos) muestren una mayor tendencia a realizar, por intermedio de una actividad artística, fiestas para su propio placer. La idea rígida que se tiene, en general, sobre la salud del espíritu y la locura nos parece basada en distinciones frecuentemente arbitrarias (...) Pretendemos, por consiguiente, ver con los mismos ojos y sin establecer categorías especiales los trabajos de autores llamados sanos y de autores llamados enfermos”.

La notable originalidad de las obras de los artistas del STOR fue producto de distintos factores: la casi total falta de formación académica, el desentenderse del espíritu de la época, la lejanía de la interacción social. El taller tuvo como supervisor al pintor Almir Mavignier, quien buscaba las mejores condiciones para que las personas pudieran crear libremente. En los talleres colaboraron además los artistas Ferreira Gullen y Lygia Pape, quienes irían configurando las tendencias estéticas de los internos del Engenho de Dentro, volcadas en su mayoría al expresionismo abstracto y a las abstracciones geométricas.

Bispo do Rosário nunca frecuentó la Sección Terapéutica Ocupacional (STOR) ni tampoco hay registro de que hubiera mantenido contacto con la doctora Da Silveira como paciente (Morais: 2013).

Mello señala que fue el creador más destacado de la muestra, si bien en vida trataba de pasar desapercibido, imbuido en su trabajo, en la Colonia Juliano Moreira, uno de los depósitos psiquiátricos terminales de seres humanos. Su objetivo era cumplir con su “mandato”.

Cito un comentario de Luiz Carlos Mello sobre Bispo do Rosário: “Su trabajo era visceral. Una rutina continuada de sacrificios dictados por ángeles. Un rito sagrado. Por esas y otras emociones sin contención, Arthur Bispo do Rosário dice ‘no’ repetidas veces. Ninguna parte de su templo caería en desgracia, ‘profanada’ por el mundo exterior. La obra era la vida, la vida era la obra”. “Un ser que no tuvo taller, ni incentivos por parte del medio, construyó una obra impulsado por su interior, de una extrema contemporaneidad, rompiendo y cuestionando los propios medios de los que está hecho el arte”.

“Deshilachaba su uniforme, símbolo máximo despersonalizante de la institución psiquiátrica, para crear su individualidad. Con esos hilos, bordaba ropas y lienzos, elevándolos a la condición de mantos, estandartes. Encaraba su trabajo como una misión divina, nunca



Arthur Bispo do Rosário. *Rueda de la fortuna*, madera, metal, plástico y tejido, 69 x 55 x 24 cm, sin fecha. Museo Bispo de Rosário, Río de Janeiro.



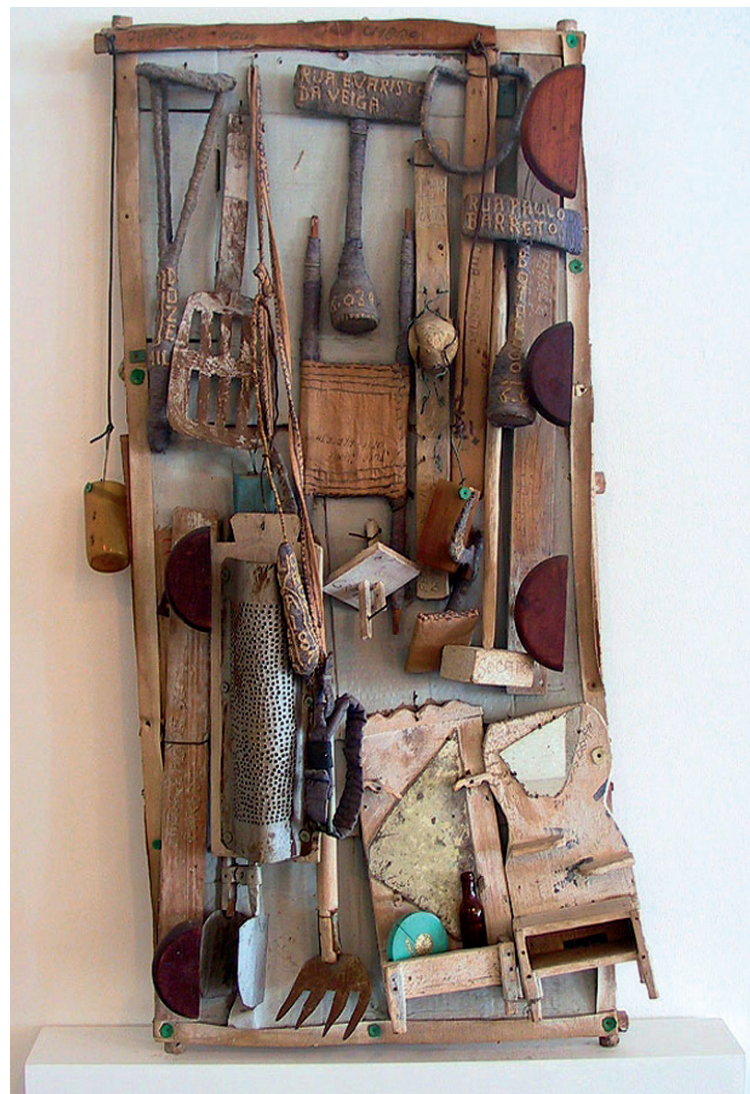
Arthur Bispo do Rosário. *Manto da Apresentação*, textil bordado y cuerdas, 219 x 130 cm, sin fecha. Museo Bispo de Rosário, Río de Janeiro.



Arthur Bispo do Rosário. *Sandálias e peneiras*, madera, goma, cartón, 110 x 80 x 24 cm.

pretendió hacer arte. Cuidó de su obra con extrema dedicación hasta el día de su muerte” (Mello, 2001).

Otra excepcional muestra en 2018 trajo a nuestra ciudad el arte de Bispo do Rosário, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires: “Historias de dos mundos: Un diálogo entre la colección del Museum für Modern Kunst de Frankfurt am Main (MMK) y la historia del arte experimental latinoamericano.



Arthur Bispo do Rosário. *Sin título*, madera, metal, hilo, vidrio. 105 x 47 x 12 cm.

1944-1989”. Allí sus creaciones dialogaban con las excepcionales obras bordadas de Alhiguiero Boetie, realizadas técnicamente por mujeres afganas.

El escritor y curador brasileño Silvano Santiago (2018), en el catálogo de la muestra, sostiene que tres nuevos museos emblemáticos surgidos durante las décadas de 1920 y 1930, “independientes y coincidentes en la diferencia”, remitieron directa o indirectamente



Arthur Bispo do Rosário. *Planeta paraizo dos homens*, plástico, madera, tejido.

a la vanguardia del arte de la década de 1910. Son ellos el Museo de Arte Moderno de New York, en 1929; el Museo del Hombre, en 1936, que “reformula sus colecciones coloniales” y el Museo de Artes y Tradiciones Populares, en 1937,³ cuyo fundador, Gorges Henri Rivière, lo consideró “museo laboratorio” al sostener la figura

3. El Museo de Artes y Tradiciones Populares fue cerrado en 2005 y se abrió en 2010 en Marsella. Continúa su trabajo de investigación integrado al Centre National de la Recherche Scientifique.

de investigador del acervo. Santiago considera que las corrientes de pensamiento que generaron estos museos alcanzaron a la vida intelectual y artística de Brasil, donde se adoptó un lenguaje de vanguardia para interpretar la actuación de las “clases subalternas”. El poeta Mário de Andrade lideraba el grupo de artistas modernos de 1922 que se enlazó con jóvenes científicos para crear la Universidad de San Pablo, entre ellos Claude Lévy-Strauss y su esposa Dina. De Andrade defendía el registro científico de las costumbres y tradiciones populares de Brasil y sus caracteres raciales, y sostenía que debía tornarse el lema de sus estudios etnográficos.

Es así como Dina Lévy-Strauss llevó la artesanía popular al ámbito disciplinar de la antropología, abriendo un espacio para la comprensión del “Otro”: los pobladores desfavorecidos. El “Otro” abarcaba también el comportamiento infantil, el loco, los seres del pasado y los primitivos. Se incorpora la psiquiatría a la sociología y a la antropología. Es el importante momento en que este diálogo entre arte y ciencia, desde 1944, pudo tomar forma con la labor de la pionera Nise da Silveira (que ya citamos), médica discípula de Carl Jung, al fundar los talleres ocupacionales (STOR), en el Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II. Y es la misma época en que se fundó el Museo de Arte Moderno de San Pablo, cuyo director, Lourival Gomes Machado, influenciado por Mário Pedrosa, exhibió la muestra “Nueve artistas del Engenho de Dentro”.

A partir de la inesperada repercusión que produjo esta exposición, con más atractivo para los artistas y críticos que para los científicos, la doctora Da Silveira inauguró en 1952 el Museo Imágenes del Inconsciente, cuyo motor fue conservar las obras producidas en sus talleres con el fin de comprender con mayor profundidad el mundo de la esquizofrenia. Ya señalé que Bispo do Rosário nunca frecuentó la Sección Terapéutica Ocupacional (STOR). Su labor solitaria en la Colonia Juliano Moreira se distingue de las propuestas estéticas que de allí surgían. Santiago señala que esa labor “es imaginativa, desbordante y anárquica, literalmente escritural, fantasiosamente barroca y delirantemente mística.”

Personalmente me intriga que el escritor Santiago haya elegido como título (¿o fue decidido por alguien ajeno al texto?) “Lecciones de corte y confección”. Ese nombre, que remite a la enseñanza de una técnica de producción de vestimenta, no tiene ninguna conexión con la valiosa información del escrito ni con la alta valoración que el texto de Santiago destina al trabajo y a la persona de Bispo do Rosário. La sensación que produce es erróneamente peyorativa, contradictoria

con la declaración con que el escritor cierra el artículo: “Gloso a Arthur Bispo: ‘Soy aquel que la comunidad de doctos juzga loco, y por esta razón me encarcelé en una celda de la Colonia Juliano Moreira, donde habito, vivo y bordo. No hablo las palabras que necesito, bordo las palabras que preciso para mi protección y supervivencia. Con ellas anuncio mi salvación’.

“Soy un desarticulador de frases y un articulador de significados. Todo en mí, para mí, por mí y para todos es *assemblage*. Astillas de madera y grumos que van tomando cuerpo gracias a la caligrafía con hilos y/o a la escritura con objetos. He aquí mi identidad libertaria. Bordo y visto mi Manto de Presentación. “Jesús, Hijo de Dios, es el padre que me guía”.

Morais y el arte auténtico de Bispo

El crítico de arte brasileño Frederico Moraes (2013), considerado el descubridor de Arthur Bispo do Rosário como artista, afirma que su obra es un “arte auténtico, que conmueve y pide reflexión” (Moraes, 1989) y subraya que “transita, así, con absoluta naturalidad y competencia en el territorio del arte más contemporáneo” (Moraes, 1992).



Arthur Bispo do Rosário. *Piedras*. Carro de madera, con palabra grabada, con tres paralelepípedos, 21 x 47 x 28 cm. Soporte carrito de madera con cuatro ruedas y restos de tinta blanca.

La importancia del libro de Frederico Moraes radica en que fue el único crítico de arte que conoció al artista y a sus obras. La minuciosa investigación del libro asegura que los datos ofrecidos son verificables.

Bispo do Rosário se había apropiado de una serie de celdas consecutivas que constituían su taller-vivienda, su lugar de acopio de materiales (desechados por otros). Moraes tuvo asimismo encuentros con personas que lo trataron y fue el responsable del primer inventario de sus obras.

Bispo no dejaba entrar a nadie a su sitio, que consideraba un “lugar sagrado”. Recibió a Moraes solo después de visualizar su “áurea” y de hacerle preguntas sobre sus intenciones.

Moraes alcanzó a entrevolverlo por primera vez en un reportaje sobre la Colonia Juliano Moreira para pacientes psiquiátricos en el programa *Fantástico* de la TV Globo en 1980. El contexto en que vivían los internos era deplorable, pero lo que le llamó la atención fue un hombre negro, solo, desgastado por la enfermedad y la edad, abstraído en medio de una barahúnda de objetos, bordando palabras.

Flavia Corpas (2013), psicoanalista, investigadora que colaboró con los datos del libro y se ocupó de su organización, aclara que Moraes tuvo un real privilegio, porque accedió a documentación en ese entonces inaccesible. La doctora Corpas, quien presentó su tesis de doctorado basada en la obra del artista en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, fue quien consiguió el primer legajo de Bispo en el Hospicio de Praia Vermelha, del 26 de diciembre de 1938.

Se agregaron otras investigaciones independientes, realizadas por Alexandre David Oliveira Passos, Miguel Przewodowski, Jorge Anthonio e Silva y Luciana Hidalgo, que en determinados aspectos contribuyeron a acrecentar información.

Corpas señala que en los años ochenta Moraes decidió señalar a los objetos creados por Bispo como arte contemporáneo. De esta forma, Moraes lo incluye en la exposición de grupo “A margem da vida” (Al margen de la vida) de 1982, curada por el crítico, en ese entonces responsable del Departamento de Artes Plásticas del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

Las exposiciones curadas por Moraes que incluyeron obras de Bispo, especialmente su primera muestra individual, “Registros de

ARTHUR BISPO DE ROSÁRIO. ENCARCELÓ SU LOCURA, LIBERÓ SU ARTE



Arthur Bispo do Rosário. *Barco*



Arthur Bispo do Rosário. *Navios de guerra*, bordado con hilo azul sobre paño de algodón, 139 x 126 x 3 cm

mi paso sobre la Tierra”, inaugurada en Río de Janeiro, en 1989, en la Escuela de Artes Visuales de Parque Lage, jugaron un importante rol en el cuadro de legitimación de la obra de Bispo do Rosário, no solo por el sesgo que defendía Morais, sino por el apoyo de destacadas personalidades, tales como Lula Wanderley y Denise Corrêa.

Las obras de Bispo do Rosário comenzarían en esos momentos a promover intensos debates políticos, estéticos y conceptuales, de modo que se abrió una forma especial de observar tanto al arte como a la locura.

No son pocos los artistas brasileños que reconocieron públicamente haber sido influenciados por su trabajo o que reconocieron su talento y lo homenajearon.

Para poder catalogar la enorme producción de obras que encontró en el depósito “sagrado”, Morais creó una terminología para las series, como “ORFAS”: objetos recubiertos por hilos azules, centenares de piezas a veces llamadas “objetos embalsamados”, otras veces “objetos momificados”, además del conjunto que denominó “Casa Onírica”.

A pesar de que en Brasil desde los años cuarenta ya existía una apertura para la inclusión de obras creadas en el campo del arte por personas consideradas “locas”, nadie había percibido el trabajo de Bispo como obra de arte, aunque su personalidad exótica y sus objetos no pasaran desapercibidos en las instituciones donde fue alojado desde 1938. Esto explicaría el motivo por el cual sus obras no participaron del módulo “Arte Incomum” (Arte fuera de lo común) de la 16ª Bienal de San Pablo en 1981, que fue curada por Walter Zanini, quien señalaba que los artistas seleccionados eran “enfermos mentales”, fuera de los “contextos normales de visualización” (Morais, 2013).

Corpas sugiere que este motivo le hace suponer que Bispo era marginal aun en el campo marginalizado del arte. Y esto se debía a que sus obras no se ajustaban a ningún concepto de la época, resistían el encasillamiento. Corpas cita a ese propósito la frase de Lyotard (1987) sobre las obras artísticas: “...en principio no son gobernadas por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgadas mediante un juicio determinante (...). Estas reglas y estas categorías son aquello que la obra o el texto alcanzan”.

Morais consideraba que el arte contemporáneo era el interlocutor necesario para completar su análisis de la obra del artista. Esta propuesta desató ciertas críticas que perduran hasta hoy.

La primera muestra internacional de la que participaron sus obras fue en 1991: “Viva Brasil Viva”, montada en el Liljevachs Konsthall de Estocolmo. En la actualidad sus obras están conservadas como obras maestras del patrimonio cultural brasileño y son requeridas por los museos del mundo.

El escritor Paulo José Pardal (1991; en Morais, 2013), integrante del Consejo Estatal del Inventario de Patrimonio Cultural, define las obras de Bispo do Rosário: “Sus principales medios de expresión fueron los ensamblajes, con materiales deteriorados o bordados, con aguja e hilo. Al contrario de los artistas del Museo de Imágenes del Inconsciente, sus obras no son dibujos, pinturas o esculturas, sino

objetos. No tienen parentesco con el abstraccionismo, el expresionismo u otros “ismos” de la Escuela de París de la primera mitad del siglo, sino con el Pop Art y el Nuevo Realismo, llegando hasta el arte conceptual”.

Morais se remitió al pensamiento de uno de los pilares de su formación, el crítico Mário Pedrosa, quien lo impulsó a conocer el Museo de las Imágenes del Inconsciente. Pedrosa fue el primer crítico en apoyar los trabajos realizados por los artistas del Engenho de Dentro. Él aseguraba que la función del arte es colocarnos ante el mundo como por vez primera, y atribuía a los artistas la potencia inventiva de desplazar las cosas de sus “debidos” sitios, convirtiéndolos de ese modo “visibles sobre otros aspectos” (Pedrosa, 1949). Esta premisa de Pedrosa lleva a Moraes a percibir lo que otros no habían llegado a ver: los objetos de Bispo do Rosário como obras de arte. A pesar de que Moraes lo sitúa en el arte contemporáneo, no dejó de lado las ideas de Jean Dubuffet (1964) y de Michel Thévoz (1975). El concepto de *Art Brut* propone una discusión mucho más amplia que la de restringirse a las obras producto de enfermos mentales y mucho menos a encerrarlos en determinada colección: es una crítica que cuestiona los límites del arte. Dubuffet propone una determinada forma de pensar el arte, una visión del objeto arte.

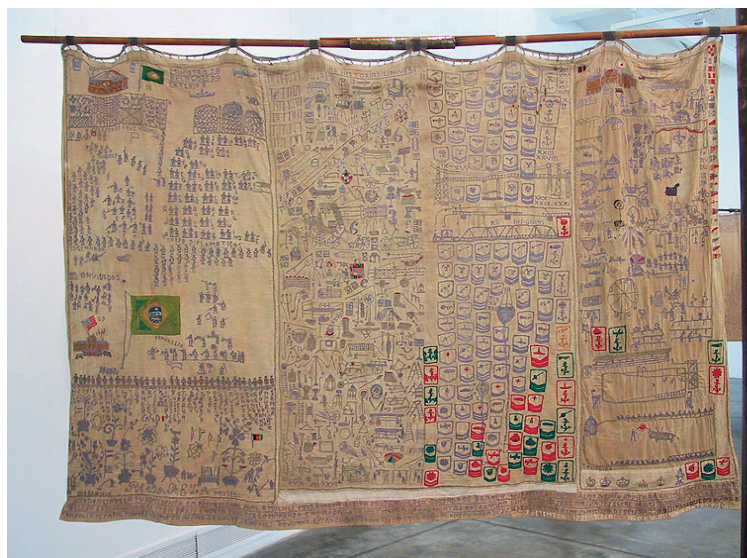
Como una forma de analizar la obra de Bispo, Moraes reconstruyó su biografía, donde la locura no debería ser excluida, pero no la trata como enfermedad mental, sino como parte de la existencia de la persona. De allí que el subtítulo del libro sea “Arte más allá de la locura”. El arte de Bispo estaba relacionado con su vida completa como hombre, el contexto social, la historia de vida, la política, la locura. Todo ello no impide que el arte alcance su propia autonomía.

Es entender la locura no como enfermedad mental, no se admite el término acuñado por un mandato social de normatización y exclusión (Foucault, 1989), sino que es posible percibirla como un modo diferente de pertenencia al mundo, es el “Otro” en las culturas aceptadas como “normales”

La Colonia Juliano Moreira se inauguró en 1924 en un amplio predio, para recibir pacientes de otros institutos superpoblados, entre ellos el de Playa Roja, en Urca. Fue recibida con entusiasmo, pero se deterioró muy rápido, pues la estructura masificadora recluía a los internos en cuanto víctimas de la segregación social. Sin embargo, su emplazamiento en una antigua estancia que mantenía la arboleda y



Arthur Bispo do Rosário. *Ustedes habitantes del planeta Tierra, yo les presento sus naciones*, bordado con hilo azul sobre paño de algodón, 138 x 189 x 3 cm



Arthur Bispo do Rosário. *La historia universal*, bordado con hilo azul sobre paño de algodón, 138 x 189 x 3 cm

los frutales, abierta la vista de las montañas a lo lejos, la dotaba de ciertas ventajas ambientales. Esto en cierto modo ayudaba, a pesar del abandono y de la ruina física, a que se percibiera en muchos in-



Arthur Bispo do Rosario, *Ficheros*, tejido bordado

ternos una voluntad de defender su identidad. Según Hugo Denizart (1982): “Se huía del estigma de la enfermedad y de la camisa de fuerza institucional”.

En el mismo predio, en 1982, Maria Ameli Matte, Denise Correia de Almeida y Frederico Morais fundaron el Museo Nise da Silveira,

sumando al acervo existente de pinturas, modelajes y objetos variados, la obra de Arthur Bispo do Rosário, que se transformó en la más destacada de la colección. Bispo nunca permitió, mientras estuvo vivo, ninguna interferencia en su obra, y el acceso a ella estaba restringido a unos pocos, según su voluntad. Al contrario de los demás, su producción fue realizada sin ningún apoyo institucional, como talleres o materiales de trabajo. No realizó imágenes dibujadas o pintadas: su obra actúa en el campo tridimensional, cuya extrema originalidad lo hizo capaz de reunir los más diversos objetos cotidianos del hospital y transformarlos dándoles un nuevo significado. Protegía sus obras como quien protege un bien supremo.

Esta colección en la actualidad lleva el nombre de Museo de Arte Contemporáneo Arthur Bispo do Rosário.

Rosangela María Grillo Magalhaes, *estagiária* obligatoria como estudiante de Psicología en la Colonia Juliano Moreira, en el Pabellón Ulises Vianna entre 1981 y 1983, relata que Bispo juzgaba que su propio valor estaba en sus obras, se sentía importante porque hacía cosas importantes, porque “era” Jesucristo, hijo de Dios, en tanto ella trataba de hacerlo sentirse importante como persona. Rosangela fue otra de las personas que, junto con Morais, tenía libre acceso a su taller, y de ella bordó en uno de sus estandartes que era “directora de todo lo que poseía”.

Bispo no salía nunca de la Colonia, encerrado en las 11 celdas-taller de las que se había apropiado. En la hora del almuerzo, retiraba su comida del refectorio e iba a comer solo en su refugio, salvo en sus largos ayunos, con los que buscaba una purificación. Se había apartado de las relaciones físicas con mujeres para purificar su alma, y con los ayunos procuraba acabar transparente y brillante, limpio de impurezas.

La obra de Bispo es independiente de su biografía, pero Morais (2013), que la detalla en su libro con profusión de datos comprobados, escribió una síntesis que citamos:

“¿Por qué negar importancia a la biografía de Bispo si ella es, en sí misma, un ejemplo de superación y de afirmación del arte como un instrumento de liberación? O más que esto: a través del arte Bispo administró su propia locura, dando sentido y coherencia a una vida que estuvo muchas veces al borde del abismo. Es una bella biografía la suya, llena de sorpresas, de alternativas y de lances dramáticos, de derrotas y superaciones, de misterios y reve-



Arthur Bispo do Rosario, *Miniaturas*, tejido, hilo, madera, plástico

laciones. Negro, pobre, abandonado por los padres, alfabetizado en una plantación de cacao, señalero y timonero en un navío de guerra comandado por el almirante Pena Boto, pugilista, empleado doméstico, operario de la Light en el lavadero de ómnibus y vulcanizador, portero de hotel, guardaespaldas de Gilberto Marinho cuando fue candidato a senador, trabajador en una mina de oro y diamantes en el oeste de Minas Gerais, Bispo do Rosário vivió los últimos 50 años de su vida, ya sea catalogado como esquizofrénico paranoico en una permanente entrada y salida en los tres mayores hospicios de Río de Janeiro, o como un ayudante de toda tarea en varias propiedades del poderoso clan de los Leone, abogados y médicos. Prisiones, fuga y una historia de amor enmarcan en dorado el blanco y negro de su vida. Y esta vida, con diferentes grados de intensidad, se encuentra presente en su obra, lo que hace de él, también, un cronista de su tiempo”.⁴

4. Traducción de Gracia Cutuli.

Bispo do Rosário nació en Japarutuba, Sergipe, en el noroeste de Brasil, en 1911, y murió en 1989. Jamás mintió sobre sí mismo o sobre la realidad de su entorno. Sus objetos bordados o recubiertos de hilos azules contienen informaciones precisas sobre su tiempo y su espacio geográfico, su pensamiento sobre medicina y sobre política.

Diagnosticado con esquizofrenia paranoide, sufrió su primera internación en 1939, otras veces en 1944, y en 1948, hasta que la internación sería definitiva desde 1964.

Rechazó todo medicamento mientras trabajaba en el más precario sitio de la Colonia. Se entregó con alma y vida para cumplir su misión.

Bispo creó su obra síntesis, su obra maestra, *Manto de la Presentación*, para ser enterrado con él y poder así identificarse ante Dios. En la parte externa proyectó su propio universo; cada objeto está precedi-

do de un número que consta en el propio cuerpo del objeto, indicando la posibilidad de que un día se pudiera elaborar la correcta cronología de su obra. En la parte interna, Bispo bordó los nombres de todos aquellos que, elegidos por él, lo acompañarían en el momento de presentarse ante Dios, el vicario-general, como él lo llamaba. Vestir el manto, era vestir el mundo.

Según Morais, al final de su vida Bispo conocía la importancia de su obra, y él consideró que enterrar el Manto era un “crimen de lesa cultura brasileña”, pues siendo ella la síntesis perfecta de toda su obra, su importancia cultural no era menor que el manto del cacique Tupi-nambá, contrabandeado a Europa.

Como el primer ser humano, Arthur Bispo do Rosário organizó el caos que lo rodeaba, desde la precariedad. Recreó un mundo nuevo, a partir del más doliente abandono material, desde el despojo más hiriente, desde la carencia. Fue capaz de organizar nuevos espacios según su propia estética, según su interpretación de la belleza. Con aguja e hilo, eligió diferentes técnicas de bordado: el punto en relieve, el hilvanado, el ojalado... Agrupó, catalogó, clasificó, distinguió, enumeró, individualizó, ordenó, registró, seleccionó, relacionó objetos según criterios determinados. Bordó la frase: “Preciso estas palabras” y “continuaba escribiendo” con la aguja con notable rapidez.

Testigo de su tiempo, los testimonios sobre su época están bordados en sus “estandartes” y en sus registros, sus “ficheros” sobre telas. Con hilos deshilachados de su propio uniforme, impuesto al ser residente de manicomio, creó obras de libertad.

Siguió una estrategia consciente para crear un inventario del universo.

Pra quem enxerga.

Referencias

- DENIZART, Hugo, O prisioneiro da Passagem, DVD. (30" 22') son., color. Documental medimetroaje. 1982.
- DUBUFFET, Jean, "Notices sur la compagnie de l'Art Brut", en Prospectus et Tous Ecrits Suivants, Tomo I. Ed. Gallimard, 1967.
- DUBUFFET, Jean, et al., Art Brut. 1, Vol. 23, 1964 (reedición de 1975, París, Gallimard).
- FOUCAULT, M. "História da loucura na idade clássica". San Pablo: Perspectiva. 1989.
- MELLO, Luiz Carlos, "Imágenes del inconsciente", Brasil +500 Argentina, Buenos Aires, Fundación Proa, 2001.
- MORAIS, Frederico. "A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário. In Escuela de Artes Visuales de Parque Lage. Catálogo de la exposición "Registros de mi paso por la tierra: Arthur Bispo do Rosário", 1989.
- MORAIS, Frederico, Arthur Bispo do Rosário. Arte além da loucura, organização y prefacio de Flavia Corpas. Con el auspicio de Pró-Artes Visuais, de la Secretaría Municipal de Cultura de Río de Janeiro, 2013.
- PEDROSA, M., 14/12/1949, en Correio da Manhã, Río de Janeiro.
- PEDROSA, M., Forma e Percepção Estetica: Textos Escolhidos II, San Pablo, Ed. USP, 1996. p. 203.
- SANTIAGO, Silvano, A Tale of Two Worlds. Experimental Latin American Art in Dialogue With The MMK Collection 1944-1989, editado por Victoria Noorthoorn, Peter Gorschüter, Klaus Görner, Javier Vila, Gaby Comte, Kerber Verlag, Bielefeld. Museum für Modern Kunst de Frankfurt am Main, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, 2018.
- THÉVOZ, Michel, Art Brut. Pychose et médiumité. Paris: La Différence. 1990.
- THÉVOZ, Michel, L'Art Brut, Ginebra, Ed. DiArt Albert Skira, 1975. p. 5.

Agradecemos a la Fundación PROA y al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires por la amplia colaboración y el material fotográfico.

Gracia CUTULI. Estudió en Buenos Aires y en París. En 1964 cofundó la Galería El Sol, especializada en Arte Textil, que dirigió hasta 1970. Desde 1969 ha publicado artículos y libros, además de dictar cursos en la Argentina y en el exterior. De 1991 a 2002 fue profesora titular de Diseño Textil e investigadora en la Universidad de Buenos Aires. Desde 1958 ha realizado 61 exposiciones individuales y 270 de grupo con pinturas y arte textil en la Argentina, Australia, Brasil, Canadá, Cuba, Chile, Francia, Hungría, Italia, España, Estados Unidos, Japón, Lituania, México, Perú, Polonia, Senegal, Suiza, Uruguay y Venezuela. Principales distinciones: 1er. Premio Salón del Tapiz de Buenos Aires; Gran Premio de Honor, Primer Salón Nacional de Arte Textil; Premio Konex de Platino; Premio a la Trayectoria de APA. Es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 2011.

Conversaciones

Sobre huellas y vestigios en la obra de José Alberto Marchi

OMAR CORRADO | JOSÉ ALBERTO MARCHI | GRACIELA TAQUINI | DANIEL VARELA

Este encuentro en el taller de José Alberto Marchi surgió a partir del pedido de conocer su obra, que hizo su colega académica Graciela Taquini, al que se sumaron sus amigos, Daniel Varela y Omar Corrado, quienes lo conocen desde hace años. En el transcurso de la conversación, se fueron revelando de manera cada vez más enriquecedora relaciones y asociaciones con la propuesta de este tomo de la revista: Vestigio y protoforma en el arte contemporáneo. A medida que las obras se desplegaban, los puntos de contacto fueron mutando hacia un proyecto de escritura y pensamiento que aquí compartimos.



GT ¿Y, quién es José Marchi desde el punto de vista creativo?

JM Esta pregunta está ligada —al menos en cuanto a las imágenes— a conectarnos con algunas obras que pueden asociarse a la propuesta de la revista.

GT Sí. Sería viajar por tu obra para ver cómo resuena en —no en toda tu obra, sino en un recorte de ella— el tema de la huella. Y en ese sentido, es muy revelador esa huella del pie, ese zapato sobre la madera.

JM En la obra que mencionás, la huella era una huella real, cemento en la suela de un zapato anónimo que pisó la madera encontrada que me sirvió de soporte, y cuyo color dio la clave del tono con el que pinté la imagen. Aunque, con una mirada retrospectiva, ya en mi pintura de los años noventa, que era netamente figurativa, pueden encontrarse ciertos indicios que exceden el lenguaje de la pura representación.

GT Claro. Clasificarla como figurativa sería una mirada superficial sobre tu obra. Una visión ligera. Siempre hubo en ella una tendencia a la representación, pero no se agota en eso.

OC Es lo más conocido.

DV Sí. Es lo que alguna gente al día de hoy todavía identifica con su trabajo. Aquello que José “hacía”. Esas imágenes resultan interesantes pues, ante algunas miradas con cierto prejuicio, el efecto de “muchos personajes dentro de un cuadro” pintado con esta factura suele ser *peligroso* acerca de los criterios de inclusión y exclusión...

OC del canon...

DV Exactamente... de aquello que pudiera verse como *inapropiado* para el lenguaje contemporáneo, o sobre las variadas suposiciones de aquello que el arte contemporáneo “debe ser”... y, aun a pesar de la tarea pictórica de José, su obra se transforma en una expresión transgresora. Habría un efecto atemporal en esa pintura, donde junto a la imagen figurativa aparecen ciertas “sorpresas” o desconciertos a otros ojos, pero que desde el trabajo de José son profundamente contemporáneos.

GT La representación, en tu caso, está cuestionada, o minada, rota, por algo inquietante. En lo que aparentemente es una escena decimonónica subyace algo desestabilizador; hay incongruencias, rarezas...

De todas maneras, hay un motivo recurrente en esa representación, que es la pintura, la enseñanza y el aprendizaje de la pintura.

JM Yo entro a Bellas Artes después de mi fracasado intento por ingresar al Conservatorio porque quería pintar como Leonardo Da Vinci...

GT Cuando querías estudiar música y como no te aceptaron te fuiste a estudiar plástica...

JM En aquel tiempo no había otra forma de encontrarse con los grandes maestros de la pintura sino a través de fascículos. Por ese entonces, *La Pinacoteca de los Genios* y alguna que otra revista era lo que teníamos...

GT ¡Los fascículos de *La Pinacoteca de los Genios*! Para nuestra generación fueron una expansión, vehículos gráficos del arte tradicional, ligada en cierta forma a la industria editorial... sobre todo algo muy importante para nosotros como latinoamericanos. Claramente es un fenómeno que no experimenta un chico que estudia arte en Europa, porque tiene los grandes museos accesibles, y que trata de nuestra condición de estar tan lejos del epicentro...

JM Pero en Bellas Artes me encontré con que nadie enseñaba de esa forma, con la excepción de Beatriz Varela Freire, mi primera profesora de Dibujo, que nos hacía tomar proporciones. Todo el mundo odiaba eso y a mí me encantaba... Yo empecé dibujando porque lo que quería hacer en pintura no me salía.

GT Esa profesora te enseñó que, detrás de lo que se ve, se esconden reglas matemáticas: lo real exacerbado y lo abstracto matemático.

JM En realidad, no es que nadie enseñara nada, sino que nadie, a excepción de esta profesora, enseñaba el oficio.

GT No enseñaban oficio, pero, por otro lado, sí recibías formación en historia del arte. En tu obra inicial, eras muy obsesivo con el dibujo; hay una vocación por la representación, pero también por el oficio y la perfección en la factura. Como si hubieras empezado a concebir lo pictórico en el dibujo, pero, además, de una manera anacrónica, porque nadie en ese entonces estaba preocupado por pintar como Leonardo. Y todo eso es lo que vas a deconstruir con el devenir de tu trabajo.



José Alberto Marchi. *Huella*, óleo sobre madera encontrada, 178 x 67 cm y óleo sobre tela, 140 x 78 cm, 2018-2019. (detalle en página 51)



José Alberto Marchi. *Jardín blanco*, óleo sobre tela, 100 x 150 cm, 2000-2001

DV Ante los términos *huella*, *vestigio* y *protoforma*... ¿qué hay de estos conceptos en tus obras y aun en las primeras obras? Hay cosas que ya existen en tus trabajos, por ejemplo, esos espacios “en blanco” que aparecían en las primeras... esos espacios “blancos o vacíos” ya están en muchos de tus cuadros de los años noventa.

JM Sí, de hecho, en la obra en la que represento un taller, los personajes pintan un modelo inexistente, ya que el lugar donde debía aparecer el modelo es un espacio vacío, solo la tela en blanco...

OC Ese es el más representativo.

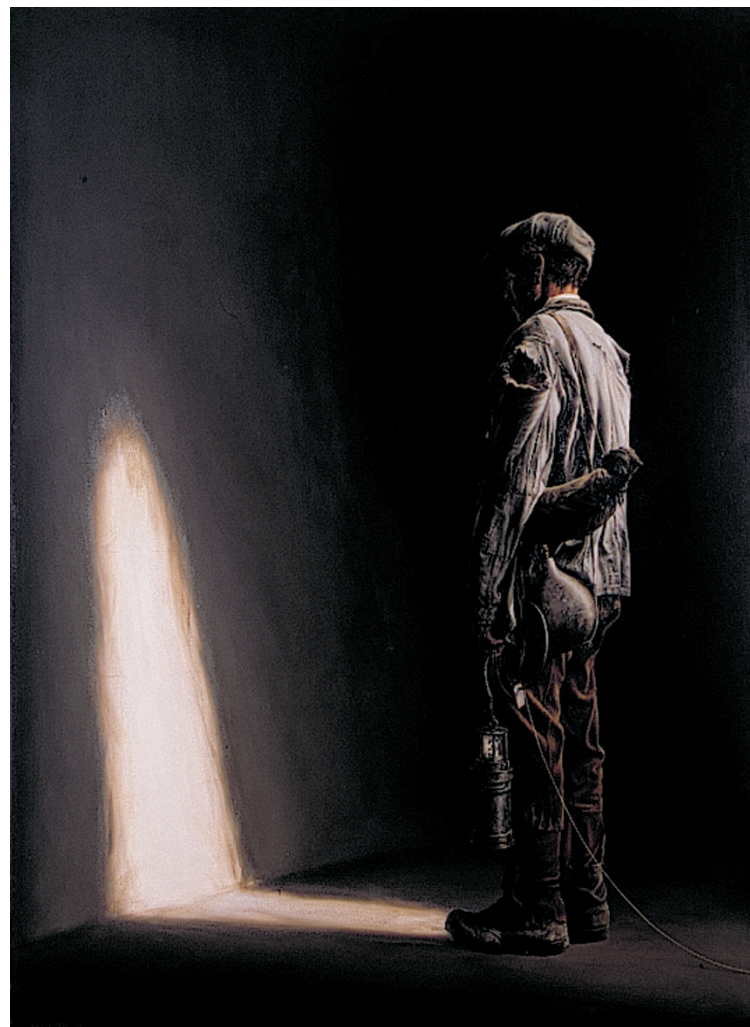
JM Sí. La obra ya tenía ese “agujero en el medio” y todos esos artistas lo están contemplando.

GT Ahí es como si se diera un doble juego: te inspiras en fotografías del siglo XIX, donde al citar el acto de pintar estás citando también el acto de “aprender a pintar”.

OC Llamativamente, en este cuadro lo que vemos es gente que está aprendiendo técnicas.

GT Entonces, en cierto modo, la imagen reafirma el deseo...

JM En ese entonces, solo nos ponían un modelo, lo otro no esta-



José Marchi. *Explorador al principio del camino*, óleo sobre tela, 170 x 131 cm, 1999

ba... En este cuadro, lo que no está es el modelo... y todos están pintando.

GT Hay un efecto de paradoja...

OC Tomemos nota de esa palabra, *paradoja*.

DV ¿Qué señalarías como “paradoja” respecto de las imágenes de José? ¿Sería como un juego de contrarios?... *Está esto, pero está esto otro.*

GT La paradoja estaría entre lo que a él le sucedía como estudiante y lo que después desarrolló en su pintura.

JM Y es algo de lo que, quizá, me doy mucha más cuenta hoy... En uno de mis primeros cuadros de los noventa, *Explorador al final del camino*, el personaje enfrenta una pared donde se proyecta su sombra, y toda esa serie termina con una obra similar, *Explorador al principio del camino*, donde el personaje enfrenta la pared, pero la sombra que debería proyectar no está pintada, de manera que esa tela en blanco aparece como algo luminoso... algo parecido a lo que pasa en el cuadro del taller.

DV Y, en cierta medida, esa experiencia es una huella a lo largo del tiempo. Hoy se le puede dar forma a este pensamiento, pero en esos años simplemente sucedía.

OC Sí, pero incluso uno puede pensar que tiempo después, ubicándonos frente a esas pinturas, *uno se pone frente a un reverso* de la obra, de aquello que ocurría durante la formación. Esta idea del reverso, en las últimas obras está presente todo el tiempo.

DV De hecho, en varias obras actuales o de los últimos tiempos, José ha tenido la idea de iluminar esas imágenes desde atrás... la posibilidad de ver la imagen desde ambos lados, a través de algún panel traslúcido, por ejemplo...

JM Cada vez siento más curiosidad por lo que sucede del otro lado de lo que estoy haciendo. Algunas veces, luego de meses de trabajo, encuentro el revés de la tela tan atractivo, o más atractivo, que aquello que controlé voluntariamente con mi técnica.

OC Es más como un efecto residual que un experimento...

GT Es como si se tratase de algo que no controlarás del todo.

JM En realidad, *no controlo nada* de ese otro lado...

GT Eso aparecería *como algo que no estaba en vos*, un punto —con el que sé que quizás no estás muy de acuerdo— que te acerca a los surrealistas...

JM La diferencia es que en los surrealistas hay una intencionalidad hacia ese otro lado y a mostrarlo. En mi caso, al dar vuelta ese so-

porte hay algo que me sorprende. Cuando hacía mis primeras obras, todo aquello que quedaba en el reverso o en los márgenes lo descartaba porque mi foco era estar atento a la obra que estaba pintando. Con el tiempo, en estos últimos años, estos espacios, dorsos, márgenes, están cobrando cada vez más importancia. Me encuentro con imágenes de tal intensidad que hasta presiento que muchas obras *son* ese reverso.

OC Pareciera que eso tiene que ver con admitir otros procesos más abiertos que el control racional y el virtuosismo de la factura, porque el trabajo con los márgenes y el reverso descentraliza a la vez el control y el foco único.

GT Eso es absolutamente contemporáneo...

OC ...al menos permitirlo, no sé si está tematizado.

JM Sí... y aceptarlo.

GT Hay otro tema clave, que es cómo esos fascículos vehículos de conocimiento —específicamente aquellos que subrayan la huella del nacimiento de la pintura moderna: el Quattrocento italiano y los flamencos— pasan a ser para vos una plataforma de intervención.



José Alberto Marchi. *Fons Vitae* (partitura gráfica), fascículo de *La Pinacoteca de los Genios* intervenida con óleo, 36 x 54 cm, 2007



José Alberto Marchi. *Fons Vitae*, óleo sobre lienzo antiguo del siglo XVII, 175 x 236 cm, 2006-2007

JM Efectivamente, estos fascículos que me enseñaron la historia del arte pasaron a ser, en algunos casos, el soporte mismo de la pintura: pinto, empasto, velo, escribo, tacho, borro, sobre ellos. Hace unos años, un artista italiano me regaló una tela del siglo XVII; una especie de arpillera que se colocaba entre la pintura y el bastidor a manera de protección; el óxido del tiempo y el desgaste habían otorgado a esta tela un colorido impactante, a tal punto que, cada vez que decidía empezar a pintar algo sobre ella, me parecía violento sacrificar sus cualidades táctiles y visuales. Un día me acordé de que había hecho una fotocopia tamaño natural del panel central del políptico de *El cordero místico*, de Jan van Eyck. Al colocarla sobre la tela, descubro, que tenían exactamente el mismo tamaño. Intuitivamente comencé a trabajar con colores tierra similares a los de la tela y mucha trementina, de manera que, aunque estaba todo pintado, solo se veía como rastro, casi como sudario; incluso en el centro, en el espacio que ocupaba el cordero, dejé la tela original cruda.

GT Es la desaparición de *El Cordero Místico*... falsas huellas... falsas desapariciones... que son *evocadas*. En ese sentido es que son *ficcionales* y que son relatos tuyos. No es meramente cita, como podría ser una cita posmoderna, sino que tiene que ver con un relato ficcionado... Por eso, pensarte como un neobarroco o un hiperrealista es algo erróneo. Hay acentos indudablemente originales y muy de época; el cordero es un simulacro, un relato ficcional acerca de la aparición o desaparición totalmente artificioso y paradójal.

OC Creo que es como un efecto, como si en la obra hubiese algo que pugna por aparecer.

GT ...o que pugna por desaparecer... Justamente, *va perdiendo sustancia*, hay un efecto de *aparición y desaparición*.

OC Como si algo necesitara manifestarse y lo hiciera buceando en el archivo de la historia del arte.

JM Así es...

GT Tu guía, tu *lámpara* es la historia del arte... es como ir desandando caminos.

OC Y no la historia del arte contemporáneo.

GT No... la historia del arte comienza con el nacimiento de la pin-



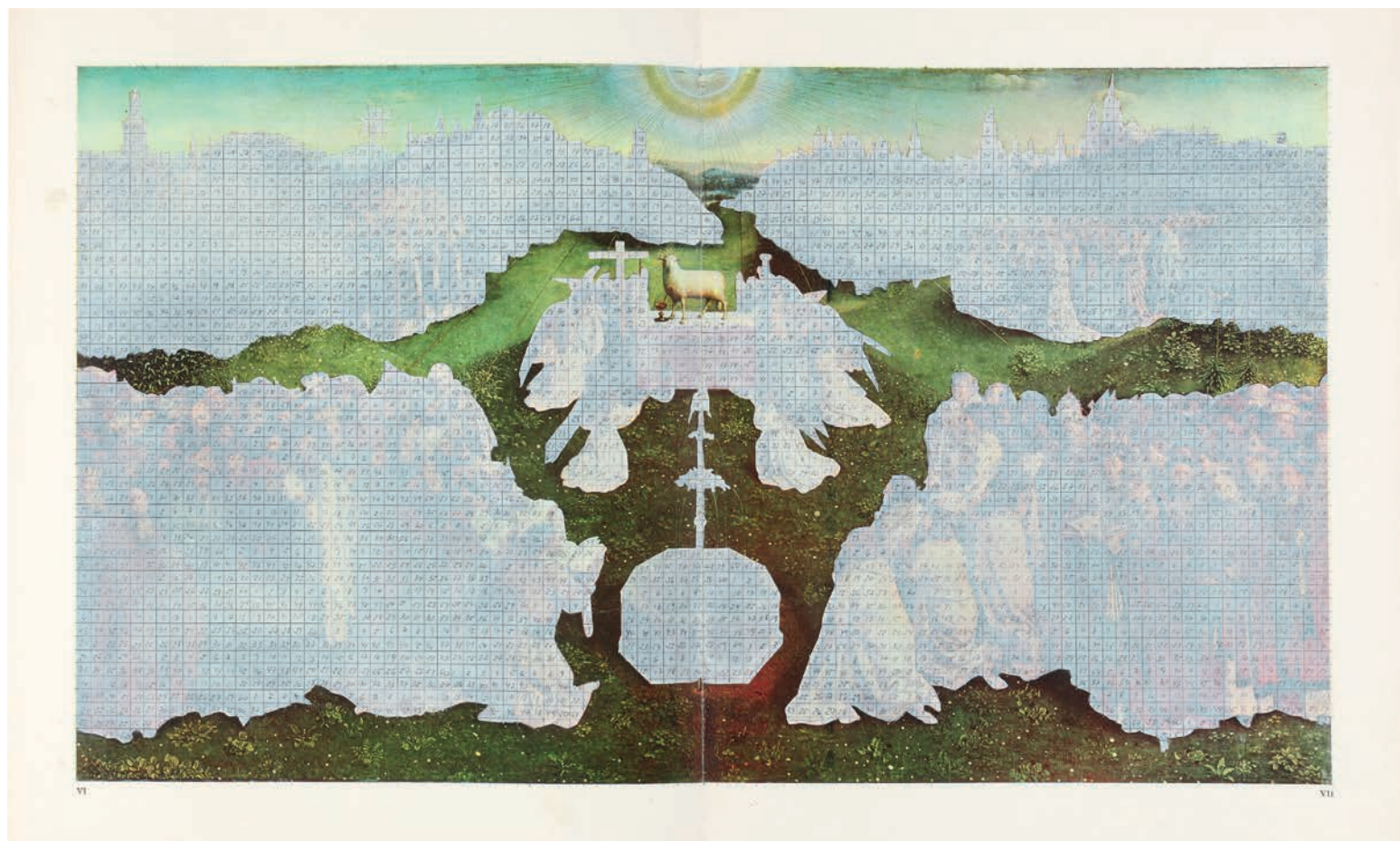
José Alberto Marchi. *Kenosis II*, óleo sobre lienzo antiguo del siglo XVII, 93 x 119 cm, 2008-2009

tura... en el camino hacia la obra basada en *El Cordero Místico* de Van Eyck, hay un *hito* al que José homenajea. Estás en el flamenco, pero, por otro lado, te dejás llevar por *el azar*, ese azar a través del *objet trouvé* que aparece como tela encontrada... y eso sería una operación contemporánea. La huella de la historia del arte no es puramente una cita, sino un campo visual de intervención de tu subjetividad en esa historia.

OC Además, en este proceso creativo, utilizaste la música en varios trabajos.

JM Sí. Con Daniel venimos trabajando desde hace varios años en este diálogo entre la imagen y el sonido. *Fons Vitae* quizás sea el ejemplo más apropiado en este sentido.

DV La instalación *Fons Vitae* toma como "partitura" la idea de figuras y fondo del panel central del políptico. Las zonas de figuras (grupos de personajes, construcciones y altar central) fueron cuadrículadas y numeradas. De esto se estableció una proporción entre porcentajes de superficie y se le asignó tiempo en segundos a cada una de las secciones, lo que sería la duración de los silencios.



José Alberto Marchi. *Fons Vitae (partitura gráfica)*, fascículo de *La Pinacoteca de los Genios* intervenida con óleo y grafito, 36 x 54 cm. 2007.

JM Esta “partitura gráfica” fue registrada sobre la reproducción de la imagen de *La Pinacoteca de los Genios*, interviniéndola con veladuras y cuadrículas numeradas.

DV Cada zona de figuras del cuadro se tomó como “espacios de silencio” jugando con la idea de contrarios: las figuras serían silencios, mientras que el espacio de vacío sería representado por cinco zonas breves de sonido ejecutado con técnicas no convencionales —por lo que suenan de modo tímbrico y no melódico— por músicos en instrumentos antiguos, como violas da gamba, órganos de tubo, arpas, y que aluden a los instrumentos de los ángeles músicos que se encuentran en uno de los paneles del políptico. Los sonidos

se muestran cada cierta cantidad de minutos, con un efecto de “aparición”, por lo cual si el espectador permanece poco tiempo podría no escucharlos.

OC Lo no pintado, lo crudo, como silencio en el cuadro, colmado por el sonido.

GT Sería como decir *que te faltaba algo* en la tela... y eso lo completa el sonido, y con el sonido hay una completud...

JM Algo faltaba y que ya no puede agregarse a esa materia o a ese soporte.



José Alberto Marchi. *Kenosis I*, óleo sobre tela, 203 x 262 cm, 2008-2009

OC Volviendo a lo crudo de la tela misma, en este contexto, pensaba en que puede ser paradójicamente vacío o demasiado lleno, saturación máxima que solo admite ser continuado o intervenido mediante otra materia, como el sonido, otro medio de representación.

GT Como una unión de todo... o podría ser como duda.

JM El vacío y el silencio son conceptos muy presentes. En la obra en la que cito el *Descendimiento de la Cruz*, de Rogier Van Der Weyden, el espacio del Cristo se encuentra en blanco, mientras que el resto de los personajes están pintados en negativo con tonos azulinos muy claros. Yo pinté todo el cuadro sin tapar la tela, sin ningún enmascarado, tratando de que no cayera ni una sola gota de pintura en el espacio dedicado al Cristo... y más allá del proceso de realización, a medida que trabajaba, eso que aparecía como tela vacía, blanca, se transformaba en la fuente de luz que iba iluminando todo el cuadro. Justamente, esta obra lleva por título *Kénosis*, que significa "vaciamiento"... Dios que se vacía en el hombre.

GT El núcleo vacío es una nada. Tela en blanco sin pintar que se transforma en fuente lumínica. Tus amigos que te conocen hablan de tu costado espiritual, que no está solo en lo iconográfico. Por ejemplo, tu uso de la tela cruda o de los espacios en blanco me parecen metáforas del alfa y omega, del principio del arte antes del arte, la tela sin tratar hasta el blanco, suma de todos los colores.

OC Yo creo que, en cierto sentido, en la pintura más reciente lo que tiene cada vez más densidad es el soporte.



JM Sí, efectivamente, es el soporte el que me dice qué pintar. No importa si se trata de una tela antigua o de una madera encontrada en la calle.

GT Y las cosas encontradas también son huellas...

OC Y trabajadas por la gente... o modificadas por la sociabilidad o el uso previo.



José Alberto Marchi. *La leyenda de la vera cruz*, óleo sobre tablas encontradas, 30 x 244 cm cada tabla, medidas variables, anverso. 2017-2018.

DV Quizás suene exagerado, pero tienen el carácter de un objeto encontrado que no es “cualquier objeto encontrado”, es ese objeto y no otro... es la experiencia intransferible y no es algo que suceda todo el tiempo.

GT El objeto *te llama*; no es que lo buscás, sino que sos llamado por el objeto. O sea, *fuiste llamado por esa tabla*, pero no cualquier objeto, tiene que citar algo que estás pintando.

OC Eso que espera ser encontrado.

GT Lo cual habla de estar atento... en un *estado de gracia*.

JM En un *estado de espera*. Sí, es cierto.

OC *Disponible*.

GT Se trata de un factor sorpresa, el azar, y así como estás alerta hacia formas que existen en la historia del arte, estás abierto a la existencia de que el mundo te sorprenda, que tu hacer te sorprenda.

OC Vladimir Jankélévitch escribió, como parte de una serie, un librito cuyo título general es *El No-sé-qué* y *el Casi-nada*, dos conceptos que —percibo— están circulando en tu obra, sobre todo en la reciente, donde lo que queda es *casi nada*, gesto desmaterializado. Ese “casi nada” es algo enigmático y pareciera ser la *apariencia* de algo de lo cual lo único que queda es ese rastro. Lo que trabaja



Jankélévitch en parte de esos textos es el tema de la apariencia y de aquello que se resiste a ser dicho. Dice: “Hay algo de no evidente e indemostrable que es el costado atmosférico e inagotable de las totalidades espirituales, algo cuya invisible presencia nos colma, cuya ausencia inexplicable nos deja curiosamente inquietos, algo que no existe y que sin embargo es la cosa más importante entre todas las cosas importantes, la única que vale la pena ser dicha y la única justamente que no puede decirse”.



José Alberto Marchi. *La leyenda de la vera cruz*, óleo sobre tablas encontradas, 30 x 244 cm cada tabla, medidas variables, reverso. 2017-2018

Omar CORRADO. Graduado en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina). Doctor en Historia de la Música y Musicología por la Universidad de París IV-Sorbona. Fue becario del gobierno de Francia, del Instituto Goethe, del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) y de la Fundación Paul Sacher (Basilea). Ha realizado actividades docentes de posgrado como profesor invitado y dictado conferencias en numerosas universidades de Europa y las Américas. Intervino en congresos de la International Musicological Society realizados en Lovaina, Roma y Tokio. Sus trabajos fueron publicados en revistas especializadas de Alemania, Argentina, Brasil, Cuba, Chile, España, Estados Unidos, Francia, México y Suecia, así como en los diccionarios y enciclopedias internacionales *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Komponisten der Gegenwart*, *Encyclopedia of Popular Music of the World* y *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Es autor de los libros *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940* (2010) y de *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz* (2010, 2a. 2012). Obtuvo el Premio de Musicología de Casa de las Américas (La Habana 2008) y el Premio Konex (2009 y 2019). Fue titular de la Cátedra Jesús Romero en el Instituto Nacional de Bellas Artes de México (2017). Profesor titular regular en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

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 obtuvo la beca "Mid America Arts Alliance" como artista residente en Kean College, New Jersey, EE.UU.; en 2014 fue invitado en igual condición en el Museo de Francisco Toledo en Oaxaca, México, y en el proyecto Cill Rialaig, Irlanda. Obtuvo el Gran Premio de Honor de Dibujo en el Salón Nacional de Artes Visuales 2013 y en 2016 se le otorgó 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.

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 de la 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.

Daniel Varela. Buenos Aires, 1963. Escribe sobre musica experimental desde 1992. Ha publicado en las revistas *Esculpiendo milagros* (Argentina), *Musicworks* (Canada), *Perfect Sound Forever* (EE.UU.) y *The Sound Projector* (GB). Es colaborador del Experimental Music Catalogue (GB) y miembro de la Society for Minimalist Music. Ha integrado el dúo Circular con el artista visual José Alberto Marchi desde 1999, proyecto sonoro y visual vinculado al minimalismo cuyas obras se han presentado en la Argentina, Alemania, Suiza y Belgica. Es autor de la biografía critica Fluido y Forma, unico estudio monografico acerca del artista Fluxus Philip Corner y por el que fuera becario de la Emily Harvey Foundation (Venecia). Es medico especialista en Psiquiatria egresado de la Universidad Nacional de La Plata.

El vestigio en el arte contemporáneo

ELENA OLIVERAS

En el capítulo “El vestigio del arte”, del libro *Las musas*, Jean-Luc Nancy se pregunta qué queda del arte en un mundo donde el concepto tradicional de arte da claras pruebas de agotamiento. Y responde que del “arte” no parecen quedar sino huellas evanescentes, fragmentos casi inasibles, “no queda más que un vestigio”.¹ Es interesante recordar que *vestigium* proviene de *vestigare*, “seguir la huella”. Se tratará, entonces, de encaminar la búsqueda siguiendo los rastros de un pasaje que es fundamental en la historia del arte contemporáneo.

En un contexto “vestigial” (sic), ¿qué es un artista sino alguien para quien todo, hasta el más despreciado —y el más inmundo— de los desperdicios, puede adquirir un valor estético? Lo que queda parece ser entonces lo que más resiste, y si bien los desechos, los restos, los despojos, el *trash art*, nos sitúan en la decadencia, no es menos cierto que, entre su fracaso y su oportunidad, el arte recommienza. En esto consiste la lógica paradójica del arte-vestigio: lo que queda retiene consigo algo de lo que ya no es, al mismo tiempo que propone algo diferente. Es lo que vemos en artistas como Ana Tiscornia, Jorge Macchi, Diego Bianchi, Leopoldo Estol, Carlos Herrera y Enio Iommi, implacable antecesor.

Iniciado el nuevo milenio, Iommi desarrolla una estética vestigial de lo incongruente que recuerda la letra del tango “Cambalache”, de Enrique Santos Discépolo: “Igual que en la vidriera irrespetuosa de los cambalaches se ha mezclao la vida, y herida por un sable sin remaches ves llorar la Biblia junto al calefón”. Una exposición de Iommi, con el título “Cambalache” (2002),² reunió objetos heterogéneos: muñecos, monos de juguete, espejos, cajas de vidrio, maniqués anticuados, etc. En la escultura *En el aire*, dentro del amasijo de

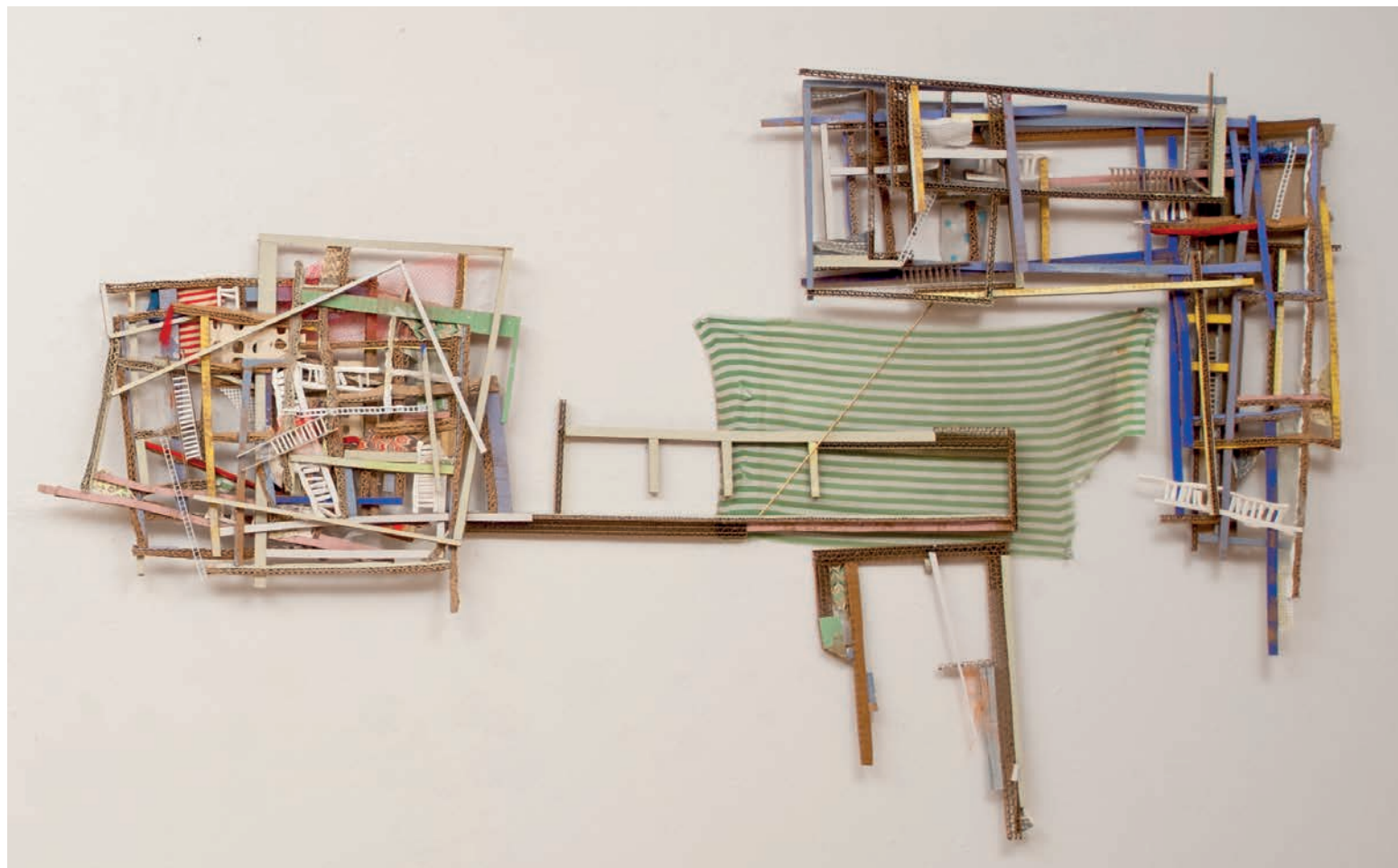
objetos de plástico asociados al *kitsch*, vemos piezas de alambre que recuerdan las “continuidades lineales” en las que había trabajado en los años cuarenta y cincuenta. Esas piezas pasan a ser protoformas de un nuevo lenguaje que transforma el formalismo en conceptualismo. La audacia reflexiva de Iommi resalta, de este modo, en la crítica a la propia obra de arte —y de modo general, a la institución arte— como parte de un conjunto esencialmente “inadecuado”.



Enio Iommi. *En el aire*, materiales varios, 35 x 31 x 30, 2011. Foto: Andrés Fayó

1. J. L. Nancy. *Las musas*, Madrid, Amorrortu, 2008, p. 113.

2. La muestra *Cambalache* tuvo lugar en la Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, 2002.



Ana Tiscornia. *The Green Line # 3*, cartón, pintura al aceite, tela, varilla de bronce, papel y malla de nailon, 60 x 93 x 3,5 cm, 2014.

Pero aun cuando Iommi presenta una crítica a las formas más tradicionales del arte, no debemos perder de vista que nunca dejó de ser “escultor”, es decir, que nunca dejó de sentir el espacio como forma. Siguió siempre la huella de la escultura.

Como Iommi, también Ana Tiscornia nos hace sentir el espacio. Particularmente, el espacio del interior de la casa, el espacio del hogar o doméstico. Entendemos por hogar (en latín *domus*; de allí, “doméstico”) la práctica del lugar. El *domus* no es entonces, simplemente, un espacio geométrico sino un espacio “antropológico” (Merleau Ponty). Es este espacio el que Tiscornia rescata y nombra a través de restos de elementos arquitectónicos de uso doméstico:

papeles de empapelar, telas, listones, mosaicos, molduras, cartones, mallas de plástico, alfombras.

A través de un paciente recorte y pegado, al que se suma el dibujo, la pintura y el garabateo, Tiscornia recrea la trayectoria del construir y su progresivo deterioro. El trabajo sobre el espacio es también, en su caso, un trabajo sobre el tiempo. Dado que lo construido se ha desintegrado, remite al tiempo como duración, a lo que sufrió el efecto —¿colateral o premeditado?— del colapso.

“Colateral o premeditado” fue el título de la muestra que presentó en 2017.³ Para vencer al colapso de lo que aparenta ser colateral,

pero bien podría ser premeditado, la artista reconstruye. En términos heideggerianos, podemos decir que su accionar reivindica el habitar. “Solo si somos capaces de habitar podemos construir”, dice Heidegger.⁴ Si la posibilidad (ontológica) de habitar es esencial para el construir, el pensar será esencial para el habitar. Algo que, según el filósofo, ha perdido vigencia en el mundo de hoy.

Diego Bianchi es, como Iommi o Tiscornia, un recolector de materiales de descarte. En la instalación *PPP PantanoPostProductor*,⁵ acumuló elementos heterogéneos poniendo de manifiesto su interés por lo *trash*, por la basura, lo que sobra. Envases, palanganas, baldes, fuentes de *fengshui*, llamadores de ángeles, motores de agua, platos, vasos, ladrillos, diarios, barro, hicieron pensar en la fragilidad de la subsistencia, en la disfuncionalidad de los asentamientos suburbanos y en el uso que allí se hace de lo descartable. El material de descarte funciona entonces como sinécdoque del ser socialmente apartado, del ciudadano desprotegido que inventa día a día nuevas formas de vida, reciclando lo desechado. Dice Bianchi:

“Me interesa lo que ya no tiene valor, lo que fue descartado, lo que está fuera de la cadena de intercambio mercantil. Elegí trabajar con objetos que no fueran costosos ni tuvieran carga personal: cotidianos, democráticos, banales, olvidados. Siempre voy a preferir una caja rota que una sana. Me gusta la fragilidad, la armonía efímera. A veces pienso que soy un poco conservador, que trato de detener las cosas en el estado en el que están, preservarlas del paso del tiempo.”

Lo roto, lo desaliñado, lo estropeado sirve, mejor que lo bello, para hablar del mundo de hoy. Así lo entiende Iommi cuando dice preferir al gato sarnoso, no al gato de angora:

“Mi amigo el pintor Guillermo Roux manifestó que si vemos a un gato sarnoso y otro de angora nos quedaríamos con el de angora porque, según el pintor, sería la verdadera estética de la belleza.

3. La muestra *Colateral o premeditado* lugar en la galería Nora Fisch, Buenos Aires, 2017.

4. Cf. M. Heidegger, *Construir Habitar Pensar. Bauen Wohnen Denken* (edición bilingüe), Madrid, La Oficina, 2015, trad. Jesús Adrián.

5. *PPP PantanoPostProductor* de Diego Bianchi, fue presentada en 2006, en Casa de la Cultura, Buenos Aires, en el marco de la exhibición *Jardines de Mayo*, que tuvo como curadora a Fernanda Laguna). En 2016 integró la muestra colectiva *Oasis*, presentada en la edición N° 25 de ArteBA y curada por Federico Baeza, Lara Marmor y Sebastián Vidal Mackinson.



Diego Bianchi. *PPP PantanoPostProductor*, instalación, materiales varios, 12 x 6 m aprox., 2006 -2016. Foto: Rosana Schoijett

Pero para un observador, el gato sarnoso ilumina; lo expone entonces con una estética actual, lo presenta como la angustia actual del hombre mientras que el gato de angora, por ser parte de la belleza, bien alimentado, jamás expresará el mundo de hoy.

Mi estética actual es manifestar al gato sarnoso porque se encuentra indefenso y despreciado, por tal motivo me da ideas de cómo representar al mundo actual”.⁶

La imagen del gato sarnoso asociado a la repulsión aparece renovada en artistas como Carlos Herrera. Sus zapatos con calamares nos sitúan en un problema expuesto por Kant en *Crítica de la facultad de juzgar*: el del asco, relacionado con la categoría de la fealdad. A diferencia de lo feo, que es parte de la complacencia estética, el asco la excluye, puesto que “la representación artística del objeto no se distingue ya en nuestra sensación de la naturaleza misma de ese objeto”.⁷ Tanto el objeto representado como la representación de ese objeto producen el mismo efecto: asco. Tanto más cuando, en el caso de Herrera, la obra ocupaba cada vez más lugar en la inmaterialidad del espacio. En efecto, el olor nauseabundo del calamar muerto avanzaba a medida que pasaban los días.

6. E. Iommi, “La cocina humana”, texto/manifiesto incluido en su muestra del mismo nombre en la Galería Del Infinito, 2005.

7. E. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Venezuela, 1991 (trad. Pablo Oyarzún), p.190.



Carlos Herrera. *Autorretrato sobre mi muerte*. Escultura de piso: bolsa de nailon, medias, camiseta, zapatos, calamares, 30 cm x 40 cm x 10 cm, 2009-2010

Menos repulsiva, pero no por eso menos crítica, resultó —en el marco de la 57ª Bienal de Venecia (2017)— la instalación *Mañana será otro día*, de Mark Bradford. Presentada en el Pabellón de Estados Unidos, daba cuenta del interés del arte-vestigio. Desechos y materiales descartables inundaban el pabellón y, de acuerdo con el artista, servían de mensaje político dirigido al presidente Trump para que no se olvidara de las capas de la sociedad más excluidas.



Mark Bradford, *Mañana será otro día*, instalación, materiales varios de descarte, 57ª Bienal de Venecia, 2017

Como ya observamos, el concepto de arte-vestigio no solo se aplica a aquellas obras que exhiben desechos y materias descartables. También se refiere, según Nancy, a una situación del arte en general y del arte contemporáneo en particular. La importancia de las obras vestigiales reside en poder manifestar la naturaleza del arte, “cuando, apartado de la grandeza de las obras que crean mundos, parece pasado y ya no muestra más que su pasaje”.⁸ En este sentido, obras como las de Iommi, Bianchi, Tiscornia, Herrera o Bradford sirven de metáforas de una condición más general del arte como “pasaje”.

8. J. L. Nancy. *Las musas*, op. cit., p. 113.

Residuo, exforma, huella

La presencia del vestigio en el arte contemporáneo nos lleva a pensar en la idea de exforma de Nicolas Bourriaud. Es, en efecto, una idea directamente conectada con la idea de resto o residuo.

En las primeras páginas de *La exforma*, Bourriaud define el ámbito de lo exformal: es “el lugar donde se desarrollan las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo”.⁹ Un residuo, nos informa el diccionario, es lo que cae (fuera) cuando se fabrica una cosa.

En el término *exforma* el prefijo *ex* no significa “lo que fue y ya no es más” (como en el caso de expresidente) ni tampoco “privación” (como en el caso de exánime). Significa “fuera” o “más allá” con relación al espacio y al tiempo (como en el caso de extender, extraer, exhumar o excéntrico). Se refiere “a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder”.¹⁰ Su carácter indeterminado implica el debate sobre las jerarquías o fantasmagorías.

El concepto de exforma se asocia al de heterología o “ciencia de lo que es enteramente otro”, de George Bataille.¹¹ Lo “otro”, metafóricamente, sería como “un dedo del pie, un dedo algo gordo, que chapotea en el lodo, versus las partes nobles del cuerpo”.¹² Como si fuera una máquina bélica que anula toda medida común y todo idealismo, la heterología se contrapone a cualquier representación homogénea del mundo, a cualquier tipo de sistema, clasificación, cálculo o rutina. Resiste a cualquier *Aufhebung* (“superación”).

Siguiendo a Bourriaud, diríamos que el punto de partida de la obra de arte es el gesto de incorporación de lo excluido. Ese gesto es “el verdadero lazo orgánico” entre la estética y la política, que podría ser vista, asimismo, como una serie de movimientos de inclusión y de exclusión, de lo considerado significativo y de lo insignificante. El psicoanálisis se formó asimismo en torno al concepto de integración de lo rechazado, del residuo, de lo que se refrena o se inhibe. En síntesis, arte, psicoanálisis y política tienen en común la presencia de un mecanismo de inclusión de lo expulsado:

“Pero, ¿qué es una política progresista si no tomar en cuenta a los excluidos? ¿Qué es un psicoanalista si no un profesional de lo reprimido? ¿Qué es un artista si no alguien que piensa que todo, hasta el más inmundo de los desperdicios, puede adquirir un valor estético?”¹³

Los artistas que incorporan el vestigio trabajan en un “fuera de campo” apuntando a que lo devaluado y excluido se encamine hacia lo valorado o visibilizado en vistas a la superación de la diferencia. Como ejemplo de esta situación mudable, encontramos el caso de las vanguardias artísticas que negocian, de modo más o menos intenso, su aceptación haciendo uso de aquello que la institución arte no había (aún) estimado.

Artistas como Jorge Macchi muestran un “fuera de campo”, la realidad de un mundo desidealizado. Recordemos que Hegel creía en algo que nosotros claramente desconocemos: la existencia ideal de temas “elevados” o de “grandes” temas. Sin embargo, *El libro de los pasajes*, de Benjamin, mostrará que el más simple detalle se engrandece en tanto signo revelador que permite que la mitología se disuelva en el espacio de la historia.

En *Buenos Aires Tour*, Macchi se presenta como un arqueólogo de lo menor. Muestra que la memoria colectiva necesita ser actualizada, ir más allá de los clichés, para que el recorrido de la ciudad de Buenos Aires, por ejemplo, sea reinventado de acuerdo con puntos no promocionados turísticamente.

En la visión aleatoria de Macchi lo desechado o marginado en el ámbito de una ciudad como Buenos Aires es recuperado para conformar una visión dinámica y más compleja del lugar. En palabras de Benjamin: “Nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia”.¹⁴

Asimismo, en Gabriel Orozco, lo desvalorizado o no considerado aparece como eje de su obra. Está entre los artistas que “podrían firmar la definición de la modernidad baudelaireana ajustada a lo urbano, la errancia y la precariedad”,¹⁵ afirma Bourriaud.

9. N. Bourriaud. *La exforma*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015, p. 11.

10. *Ibid.*

11. G. Bataille, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, tomo II, 1988, p. 61.

12. N. Bourriaud, *La exforma*, op. cit. p. 123.

13. *Ibid.*, p. 12.

14. W. Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, pp. 178-179.

15. N. Bourriaud, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p. 106.



Jorge Macchi. *Buenos Aires Tour*, instalación, medidas varias, 2003

Piedra que cede (1992) consiste en una pelota de plastilina gris que, al rodar por las calles de Monterrey, recolecta todo tipo de elementos, como tierra, basura y piedras. Los desperdicios dejarán su huella en la materia como testimonio de lo marginal recuperado.

Abarque del concepto de arte-vestigio

Recordemos que son varios los planos a los que Nancy acude cuando define al arte como vestigio; uno de ellos es el histórico, en cuanto el arte es siempre un pasar: *no hace más que pasar*, y es el museo el que muestra ese pasaje. Jean-Louis Déotte afirma, en *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, que el museo no es “un lugar sino una historia”. Consiste en un ordenamiento que remite al pasaje como tal, “más al *pasar* que al pasado, lo cual es asunto de vestigio”, agrega Nancy.¹⁶ Al *pasar* del arte hace referencia Enio Iommi en algunas obras fechadas en el nuevo milenio que recuerdan prácticas anteriores. Es el caso de *En el aire*, donde, como vimos, un conjunto de objetos de descarte alterna con piezas históricas de alambre que daban forma al espacio (ver *supra*).

El mercado es otro de los planos a los que recurre Nancy para referir al arte como vestigio. El mercado es un lugar donde el arte se



Gabriel Orozco. *Piedra que cede*, instalación urbana, plastilina gris y basura, 1992

vacía de su propio ser. No solo afecta al comercio de las obras sino a las obras mismas dado que, por su naturaleza, el arte no tiene precio. Cuando la obra sale del mundo del mercado e ingresa en el museo podemos percibir su naturaleza específica. ¿Quién podría decir que un Picasso tiene mayor valor monetario que un Mondrián? En el museo, el valor material se neutraliza. Entonces, uno de los desafíos más delicados en la tarea de apreciar el arte será evaluar lo que tiene de archiprecioso, de in-valorable. Tarea que el crítico de arte debería asumir con total responsabilidad —algo que no siempre ocurre— para poner freno a un mercado insaciable.

Luego de analizar los abusos del mercado que llegan a hacer del arte un “vestigio”, Nancy se concentra en otros planos de interpretación y —recurriendo a Kant— destaca la ausencia de esquemas, la falta de determinación de lo que las formas del arte deban ser. También recuerda la conocida definición de Hegel: “El arte es la presentación sensible de la Idea”. Según esta tesis, que Occidente hizo suya, el arte es la manifestación sensible de una esencia inteligible, es la presentación de lo impresentable, la visibilidad de lo invisible.

Sin embargo, el concepto de arte como imagen de la Idea comienza a extenuarse. Es lo que Nancy denomina “la retirada de la Idea”. Al retirarse la Idea, la imagen también se retira. Entonces, lejos de ser

16. *Ibid.*

una “civilización de la imagen”, la nuestra es más bien una civilización sin imagen.

Lo que el arte-vestigio indica, en síntesis, es la retirada de la imagen tanto como la retirada de la Idea. Sin Idea, ¿qué concepto cabe para el arte de nuestro tiempo? No hay, en realidad, concepto ya que lo que hay —lo que queda— es vestigio y el vestigio no remite a nada; es “casi nada”, apenas lo que queda del sentido una vez que el sentido se retira.

No es casual que la pregunta por el arte se vuelva dramática en un mundo que gradualmente ha ido perdiendo los modelos que regulaban los diferentes ámbitos de la existencia social. Habitamos un mundo cuyo sentido nos es desconocido y de eso viene a dar cuenta, precisamente, el arte-vestigio.

Pensar el vestigio es pensar el suspenso de una forma, la desaparición de un gesto. ¿Somos capaces de pensar esto?, se pregunta Nancy y, ante la dificultad, apela a la palabra vestigio en la teología y en la mística.

En tales condiciones, lo que postulo aquí —y que, a mi entender, se propone en forma expresa desde Hegel— es que el arte es humo sin fuego, vestigio sin Dios, y no presentación de la Idea. Fin del arte-imagen, nacimiento del arte-vestigio.¹⁷

Podemos decir, retomando conceptos más generales de Nancy, que el vestigio es lo Otro de la imagen, lo que arroja al artista a la frontera del arte, allí donde se disuelve su definición. En *Au fond des images* (2003) Nancy refiere a “el lugar sin dios, el lugar que no es más que el lugar de tener-lugar y el tener-lugar para el cual nada está dado, nada se juega de antemano” (*le lieu sans dieu, le lieu qui n'est que lieu de l'avoir-lieu et l'avoir-lieu pour lequel rien n'est donné, rien n'est joué d'avance*).¹⁸

La situación fronteriza del arte-vestigio promueve una estética volátil, tal como propone Jem Cohen en *Museum Hours* (2012). Vemos en este film que la categoría de lo “artístico” no solo se materializa dentro del Museo de Historia del Arte de Viena; también puede posarse en los elementos más inverosímiles, como aquellos que se



Jem Cohen. *Museum hours* (fragmento de las escenas finales), Austria / EE.UU., 106 minutos, 2012

encuentran en la calle. En el final del film, el protagonista, un guardia del citado museo, describe una escena de la calle con el mismo interés y seriedad que merece un cuadro de Brueghel, Rembrandt o Arcinboldo. Detalla lo que él considera un “paisaje particular”, en estos términos:

“Un edificio alto que se destaca y, al levantar la vista, la figura de una mujer vestida de negro aparece y recorre un camino que dobla a la derecha en una leve pendiente y así cobra sentido la determinación de la anciana porque hace frío y empieza a nevar, pero debe llegar a su destino antes de que haya más obstáculos. Y uno comienza a preguntarse cuál es el tema principal, el edificio o la anciana”.

Todo depende del punto de vista de un espectador atento que, al igual que el guardia del museo, “crea” la obra enmarcando idealmente un objeto inespecífico.

En *El arte en estado gaseoso*, Yves Michaud analiza un nuevo régimen del arte donde la estética llegaría a reemplazarlo. Dada la volatilización de objeto artístico, el Gran Arte desaparece.

“Ya no existe el Gran Arte, tampoco las grandes obras y efectivamente hemos entrado en una economía, la del triunfo de la estética.

17. *Ibid.*, p. 129.

18. J. L. Nancy. *Au fond des images*, París, Galilée, 2003, p. 118.

Este triunfo, que corresponde a la ‘vaporización del arte’, toma su sentido artístico en el marco de los encuentros y cruces entre culturas”.¹⁹

A pesar de que no existe el Gran Arte, se sigue produciendo, de acuerdo con Michaud, mucho arte, demasiado arte. “Hasta va sobrando: hay arte por doquier bajo todas las formas posibles”.²⁰

En nuestra opinión, a pesar de que existe “mucho arte”, sus transformaciones —como lo demuestran las obras en las que el residuo es

protagonista— de ningún modo suponen que haya perdido su capacidad simbólica. Por otra parte, no es casual que una época como la nuestra, que produce tantos desperdicios, genere tanta cantidad de obras que los recupere.

Podemos concluir que, distanciándonos de Michaud, el arte como síntoma del tiempo, está hoy más vivo que nunca. No solo hay entronización de la reflexión teórica o “triunfo de la Estética”, como él observa, sino que sigue habiendo “triunfo del arte”.

19. Y. Michaud, *El arte en estado gaseoso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 87.

20. *Ibid.*, p. 88.

Elena OLIVERAS. Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Nordeste. Doctora en Estética por la Universidad de París. Catedrática en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y en la Universidad del Salvador. Académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. 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 *La cuestión del arte en el siglo XXI*, *Arte cinético y neocinismo*, *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 cuatro 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 vestigio y el sentido

NELLY PERAZZO Y ALEJANDRO SCHIANCHI

I.

En referencia al tema que nos convoca, el vestigio aparece como una alusión al pasado, y la protoforma como una promesa de futuro. Observemos que esto parece ubicarse en un eje lineal, temporal, en una diacronía sin atenuantes. Sin embargo, en cada momento de esta línea, hay multiplicidad de sincronismos, modificadores, enriquecedores, obstaculizantes, que van alterando ese decurso.

También cabe cuestionarse si la idea de *forma* definida es adecuada para las expresiones de arte de nuestro tiempo.

Según Nancy el vestigio sería la evanescencia de una huella, un fragmento casi inasible.¹ Y hace hincapié en que las manifestaciones del arte actual ya no pueden comprenderse ni recibirse de acuerdo con los esquemas que fueron propios del arte.

Señala también que la historia del arte se sustrae desde el inicio y siempre a la historicidad representada como *proceso* y como *progreso*. Podríamos decir, que en cada momento el arte es radicalmente *otro arte*.

El *vestigio* es el resto de un paso que, sin embargo, permite el vínculo con la idea o concepción sustancial del arte clásico. Ese arte contemporáneo, *otro arte*, conserva a través del vestigio el deseo infinito de sentido y de presentación del sentido.

Derrida aporta otra mirada sobre la huella: “ya sea en el discurso escrito o hablado ningún elemento puede funcionar como signo sin remitirse a otro elemento que no esté presente por sí solo. Esta vinculación significa que cada elemento [...] está constituido por la referencia de la huella que tiene de los otros elementos de la secuencia o

sistema. [...] Nada, ni en los elementos ni en el sistema están nunca solo presentes o solo ausentes. Hay, únicamente, siempre diferencias y huellas de huellas”.²

II.

Melissa Dunlany,³ de la Universidad de Pensilvania, escribió que el siglo XIX marcó el comienzo de una amplia literatura sobre el desperdicio suscitada por las ansiedades en torno del advenimiento de la industrialización. También inspiró a pensadores como Walter Benjamin y Charles Baudelaire a reflejar la relación entre la producción artística y el desecho. En su poema “Le vin de chiffonniers”, de *Les Fleurs du Mal* (1857), Baudelaire pinta a un trapero que carga sobre su espalda un amasijo de basura.

*Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage / Moulus par le travail et tourmentés par l'âge / Ereintés et pliant sous un tas de débris, / Vomissement confus de l'énorme Paris, [...]*⁴

Walter Benjamin escribe que los niños no están tan intrigados por el mundo actual que los adultos han creado como por sus productos desechados, sus desperdicios, cosas aparentemente sin valor, sin intencionalidad.⁵ Al usar estas cosas —dice Benjamin— no imitan

2. Jacques Derrida, *Positions*, Valencia, Pre-textos, 1977, citado por Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción*, Ed. Cátedra, 1982.

3. Melissa Dunlany, *The Aesthetics of Waste: Michel Tournier, Agnes Varda, Sabine Macher*, 2017.

4. Si, estas gentes acuciadas por las penas de lo cotidiano / Molidos por el trabajo y atormentados por la edad / Agotados y doblados bajo un amasijo de desechos / Vómito confuso de la enorme París. Traducción Nelly Perazzo.

5. Susan Buck Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, La balsa de la medusa, 1995, p. 288.

1. Jean Luc Nancy, *Las musas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p. 113



Kurt Schwitters. Merz 52 *Ciudades de belleza*, 1920

tanto el hacer de los adultos sino que juntan, en los artefactos producidos por el juego, materiales de tipo diferente en una nueva relación intuitiva. De ahí en adelante, ha sido cada vez mayor el interés por lo que ha sido excluido.

A su vez, Benjamin es uno de los precursores del uso crítico de este material en el collage. El montaje se convirtió para él en la forma de la alegoría moderna, constructiva, activa, no melancólica. A saber, la habilidad para conectar cosas disímiles de tal manera que conno-



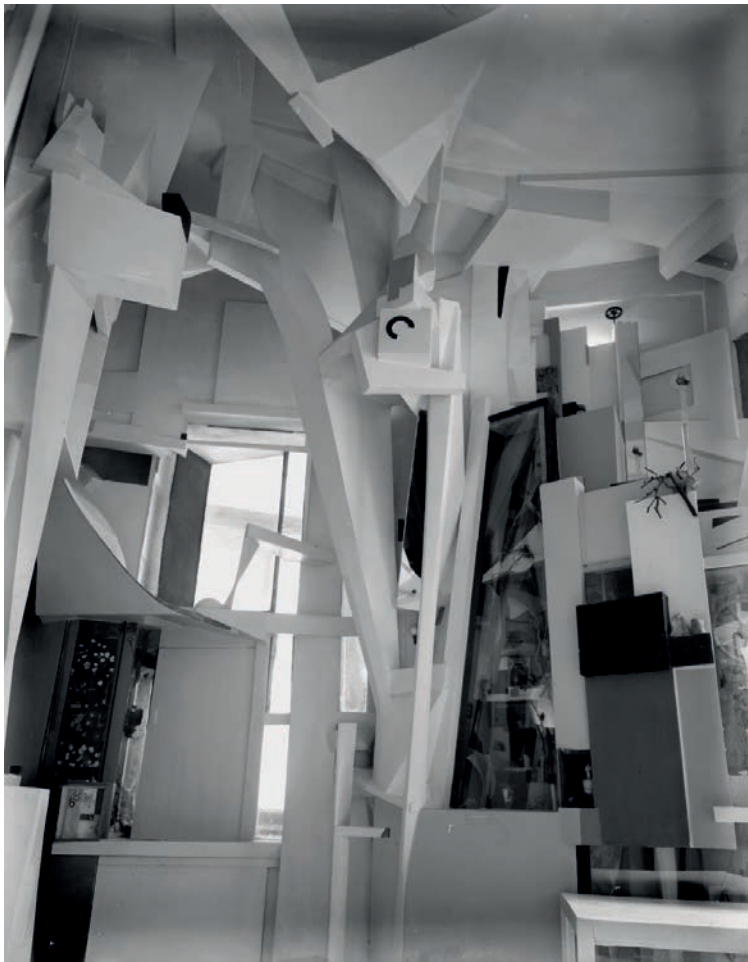
Kurt Schwitters. Mz 158. *El cuadro Kots*, 1920

naran al público y le hicieran tener nuevos reconocimientos y comprensiones.⁶

Al respecto, Gregory L. Ulmer⁷ señala que al modelo idealista de armonía, unidad, linealidad y conclusión se le presenta actual-

6. Stanley Mitchell, "Introducción", en Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, New Left, Londres, 1977.

7. Gregory L. Ulmer, "El objeto de la postcrítica", en Hal Foster (comp.), *La Posmodernidad*, Kairós, 1985.



Kurt Schwitters. *Merzbau* de Hannover, 1933

mente una alternativa mediante la mecánica del *collage*/montaje. El montaje no reproduce lo real, sino que construye un objeto o, más bien, monta un proceso. Es proceso, génesis, resultado de un trabajo, una intervención en el mundo que no emula la realidad, sino que la cambia.

Esto surge con evidencia en el afán del artista alemán Kurt Schwitters (1887-1948) de restituir un lugar digno en su vida, o sea, en su arte, a cada boleto de tranvía usado, cada envoltorio, cinta, alambre, pluma o trapo. O sea, todo lo que había sido rechazado.

Hans Richter escribe: “En Schwitters todo era libre. En él reinaba



Kurt Schwitters. *Cuadro con excrecencias espaciales. Cuadro con dos perritos*, 1920-1939

un espíritu donde la naturaleza era soberana. Ningún resentimiento, ninguna emoción contenida. Todo surgía directamente de las profundidades, sin vacilación, y perfectamente completo. Como Palas Atenea con su armadura saliendo de la cabeza de Zeus”. También señala Richter que el arte y la vida de Schwitters han sido una epopeya viviente. “Los combates por Troya no han podido ser más épicos que una jornada en la vida de Schwitters”⁸.

8. Hans Richter. *Dada: Art et Anti-art*, Bruselas, Ed. De la Connaissance, 1965.

“Cuando no escribía, hacía *collage*, y cuando no hacía *collage* construía columnas Merz. Declamaba, dibujaba, imprimía, recortaba, recibía a amigos, editaba Merz, escribía cartas, hacía el amor, preparaba publicaciones para Gunter-Wagner (quien le pagaba), enseñaba dibujo académico. Hacía retratos horriblemente malos para utilizarlos en los *collages* y montaba muebles rotos en sus Merz. Y no olvidaba jamás, en cualquier lado que estuviese, recoger los desechos de todos para metérselos en los bolsillos. Todo eso con una vitalidad de una intensidad indeclinable”⁹

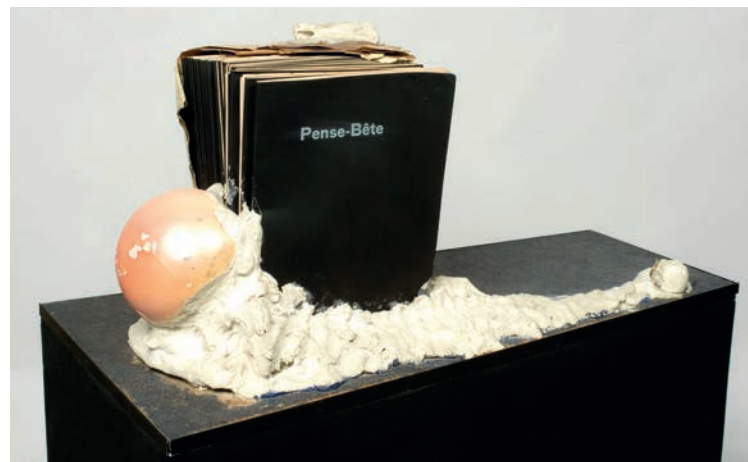
Schwitters llamaba Merz a toda su obra en general desde el momento que estableció el centro Dadá de Hannover. Nombre que había obtenido de un recorte que originalmente decía “Comerz Bank”.

Con ese nombre (Merz) editó una revista e ideó sus famosas columnas *Schwitters-Säule*. Esta obra maestra de la creación pura, perfectamente invendible, no se podía transportar, ni definir, ni aun en su expresión formal. Encastrada al comienzo en una y después en las otras habitaciones de su casa, la columna estaba en transformación continua, una nueva capa cubriendo a cada instante la forma de la vispera que ella encerraba y volvía invisible.¹⁰

Como en Schwitters, la resignificación de elementos cotidianos y también de espacios que se convierten en escenarios artificiales de lo corriente son procesos centrales en la propuesta de Marcel Broodthaers.

Marcel Broodthaers es uno de los artistas europeos cuya originalidad ha más fuertemente marcado el arte después de los años sesenta. Creador de objetos enigmáticos donde la poesía está presente, incorpora todos los medios disponibles: pintura, escultura, fotografía, film, libros y objetos de su entorno cotidiano que incluyen, entre otros, cáscaras de huevos, almejas y papas fritas. Su trabajo comienza con un juego, “un acto espectacular”, la transformación de sus libros de poemas en objeto artístico al fijar en yeso 50 ejemplares de su colección. Ahí nace el *Pense-Bête* (1963).

Uno de sus temas principales concierne al rol del museo en la sociedad. En 1968, transforma su casa de Bruselas en museo bajo la denominación “Museo de Arte Moderno —Departamento de las Águilas— Sección siglo XIX”. Esta exhibición comprendía más de 300 objetos con imágenes de águilas prestadas por numerosos museos y coleccio-



Marcel Broodthaers. *Pense-Bête*, 1963



Marcel Broodthaers. Vista de la instalación *Museo de Arte Moderno - Departamento de las Águilas - Sección de Ilustraciones (El águila del oligoceno hasta el presente)*, 1972

nes privadas. La instalación-museo abarca desde la prehistoria hasta el presente. Y cada objeto estaba acompañado con un cartel que decía: “Esto no es una obra de arte”. Simultáneamente, dos proyectores mostraban imágenes tomadas de publicidades y cómics. Broodthaers publicó un catálogo de dos volúmenes sobre la muestra.¹¹

Durante los últimos años definió un nuevo formato de instalación que llama *décor*. En este tipo de manifestación, Broodthaers confronta con una habilidad increíble antiguas y nuevas obras. Tenía con-

9. Hans Richter, *op. cit.*

10. VV. AA., Kurt Schwitters, catálogo del Centro Julio González, IVAM, abril/junio de 1995.

11. Marcel Broodthaers, *Catálogo del Walker Art Center - Minneapolis*, New York, Rizzoli, 1989.



Marcel Broodthaers. *La sala blanca*, 1975

ciencia de que su arte cambiaría según los acontecimientos artísticos y sociales. Su última exhibición estaba referida al *Angélus de Daumier* y se realizó en París, en los salones del antiguo Hotel de los Rothschild, donde él presentó *La sala blanca* recreación (escala 1:1) de su estudio de Bruselas, cuyos muros estaban recubiertos de palabras caligráficas elegantemente en el lugar de los objetos aludidos. Aquí se revela su preocupación permanente por la relación entre palabra e imagen. Interés compartido con otro artista belga, René Magritte.

En su *Torre visual* (1966), que consistía en una estructura circular con siete estantes de madera con frascos de vidrio uniformes colocó, en cada uno, una imagen idéntica tomada de una revista ilustrada, del ojo de una hermosa mujer [...] y puede ser que Broodthaers en su torre de visión sugiera que el poder universal y omnipresente de la vista nos ha sido dado no tanto para confirmar y celebrar nuestro mundo como para ver claramente qué es lo que no funciona en él.¹²

12. John Russell, "An Antic, Insubordinate Performer Babel?", *The New York Times*, 1989.



Marcel Broodthaers. *Torre visual*, 1966

Evocar la obra de Marcel Broodthaers significa apelar al secreto y al misterio y colocarse frente a un enigma. La transformación de sus poemas en objeto artístico enfocado en la melancolía ácida del hombre moderno y la crítica corrosiva de lo cotidiano. Con sus objetos extraños, con elementos heterogéneos que parecen siempre fuera de su lugar, critica los límites políticos, institucionales y sociales de la producción artística reducida a leyes de moda y de mercado y al reciclaje permanente de los “nuevos trucos y combinaciones”. La lectura de la obra de

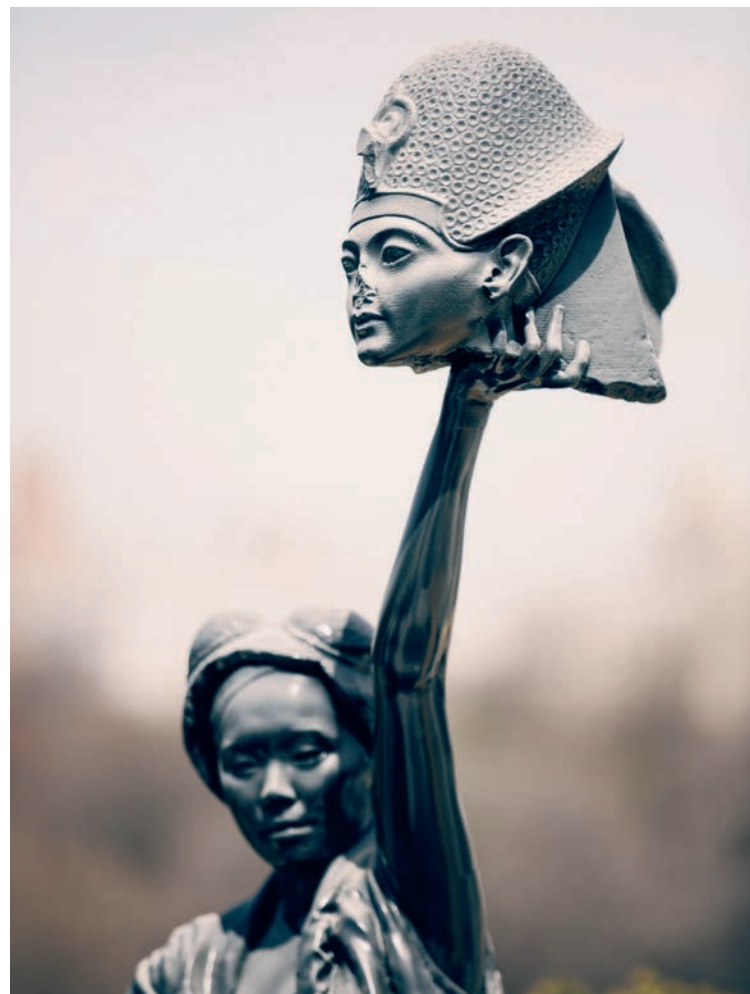


Marcel Broodthaers. *Armario de huevos y Una mesa de huevos*, 1965

Broodthaers es, por lo tanto, un ejercicio exigente, una pesquisa casi arqueológica capaz de reconstruir y ordenar un conjunto fragmentado, disperso, y, al mismo tiempo, lleno de esenciales significados.¹³

El juego irónico de Broodthaers con el espacio museístico y su taxonomía reaparece en la serie *The Theater of Disappearance* de Adrián Villar Rojas. Ambos cuestionan la organización del museo e invitan a reflexionar acerca de la interpretación de la cultura humana.

13. Catherine De Croés, *Marcel Broodthaers*, folleto, Ministerio de Cultura de Bélgica, 22ª Bienal Internacional de San Pablo, 1994.



Adrián Villar Rojas. Detalle de la instalación *"The Theater of Disappearance"*, 2017

Cuando realizó la instalación que forma parte de esta serie en la terraza del Metropolitan Museum of Art de Nueva York durante 2017, declaró que a mediados del siglo XIX, el museo había comenzado a dividirse en departamentos clasificando el legado cultural en regiones y épocas, convirtiendo así un posible laberinto espacio-temporal en un ordenamiento que condiciona la mirada del espectador. Villar Rojas propone: "¿Que pasaría si cada clasificación y categoría creada para estabilizar el mundo fuera eliminada para producir un abordaje más

14. Adrián Villar Rojas, *artist statement*, MET, 2017. Disponible en <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2017/roof-garden-artists-statement#>

profundo?”¹⁴ Y es así como en la instalación se pueden observar fragmentos y reproducciones de obras que forman parte del patrimonio del museo en diálogo con figuras humanas y objetos contemporáneos.

Los casi cien objetos de la colección del museo seleccionados por Villar Rojas se escanearon en 3D, además de algunas personas, para poder combinarse entre sí. Posteriormente estos modelos se imprimieron en 3D mediante diversas técnicas y finalmente se retocaron a mano.

De esta manera, Villar Rojas construye una escena donde las interacciones con los objetos del museo están libres de interpretación histórica.

III.

Otra manera de traer a la contemporaneidad obras del pasado es mediante el uso de inteligencia artificial para la creación artística. Como estos sistemas se basan, en general, en lo que se denomina *machine*

learning, es determinante la base de datos que utiliza como referencia para crear una nueva obra.

Este proceso es muy claro en *The Next Rembrandt* (2016). El proyecto se propuso crear una nueva pintura fiel al estilo de Rembrandt, partiendo de sus características conocidas. A fin de lograrlo, primero analizaron mediante un sistema de *deep learning* la totalidad de pinturas disponibles de Rembrandt para así detectar sus rasgos generales. Se hizo énfasis en sus retratos, de los cuales se extrajeron datos representativos en cuanto a la cantidad de hombres y mujeres retratados, la paleta de color elegida y su característico uso de luces y sombras. Mediante las estadísticas surgió, además, que la mayoría de ellos se crearon entre 1632 y 1642. A partir de allí, se profundizó el estudio de rango etario, orientación del rostro y la cantidad de vello facial de los retratados. Posteriormente se definieron ciertos parámetros del “estilo Rembrandt” en cuanto al manejo de luces y sombras, geometría, composición y materiales utilizados habitualmente por el artista sobre la base de los resultados de un algoritmo de recono-



Detalle del proceso de creación de *The Next Rembrandt*, 2016

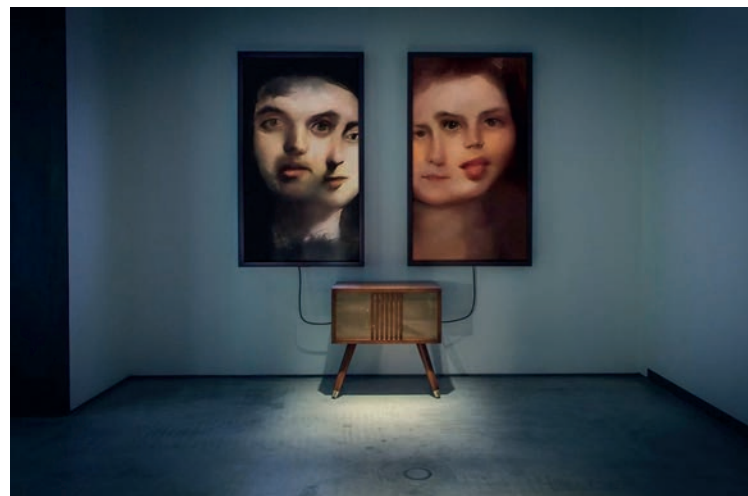
cimiento facial aplicado a sus imágenes. Por último, una vez que la imagen de este “nuevo” Rembrandt se definió, se diseñó un mapa de relieves sobre la superficie del lienzo que respondiera a la materialidad de la pintura registrada según los escaneos en 3D de sus obras originales, intentando lograr no solo la composición visual de Rembrandt sino, incluso, la materialidad de sus pinceladas.

Uno de los desarrolladores del proyecto curiosamente señala: “Cuando uno quiere hacer una nueva pintura, tiene cierta idea de cómo se verá. Pero en nuestro caso comenzamos con prácticamente nada; tuvimos que crear una pintura completamente nueva utilizando simplemente los datos de las pinturas de Rembrandt”.

Pretendían crear una pintura nueva utilizando los datos de los registros de este autor. Pareciera, sin embargo, que este método solo puede desembocar en una combinatoria a partir de los vestigios, sin dar el salto a un acto creativo realmente nuevo.

Nos resulta más interesante, en cambio, la exaltación de un proceso desconocido que encontramos en *Memories of Passersby I* (2018), de Mario Klingemann. La obra, también basada en un sistema de inteligencia artificial (GAN), produce permanentemente “retratos” masculinos y femeninos en pantallas electrónicas como resultado de cálculos en tiempo real. Las imágenes nunca se repiten, es un constante fluir de retratos extraños. La generación automática de las imágenes tiene como base miles de retratos del siglo XVII al XIX seleccionados según el criterio de Klingemann. Utilizando esta “memoria” de referencia como base y parámetros generales de la forma de un rostro, se crean imágenes electrónicas nunca antes vistas. Al ser más numerosos y diversos los estilos y formas de representación que se toman como punto de partida, surgen resultados sorprendentes. En este caso, se hacen más explícitos los límites del proceso creativo artificial.

Estas obras generadas con inteligencia artificial se ubican, precisamente, en medio del vestigio y la protoforma. Para que nuevas imágenes sean creadas, el sistema requiere nutrirse con referencias del pasado, ya existentes. Cuanto más amplia sea su base de datos, más diversos serán sus recursos, pero con el riesgo de lo amorfo. La falta de una forma definida se percibe claramente durante el proceso de creación de la imagen —que Klingemann exhibe en su obra— cuando el sistema propone “nuevas” composiciones que resulten similares a las referencias ingresadas pero lo suficientemente diferentes para no ser considerados copias.



Mario Klingemann. *Memories of Passersby I*, 2018

Por un lado, se utilizan obras del pasado, muchas probablemente olvidadas en algún rincón museístico pero incluidas en bases de datos digitales. Estas servirán para que el sistema “aprenda” a imitar y logre impregnar con ese vestigio una nueva obra. En este devenir, procesual, germinal, generativo, se logra invocar la protoforma, un proyecto a futuro.

IV.

El arte se propone como un espacio de problematización de la creciente y exuberante creación del hombre.

Nos hemos referido a artistas fuertemente activos capaces de impedir el encerramiento y acoso de lo institucional que se relaciona con el arte.

En algunos de los ejemplos que mencionamos, existe una condena al museo, pero al mismo tiempo se apoyan en él para cuestionarlo. En otros, se pretende una creación original producida en estrecha relación con obras ya existentes. O sea, con huellas del arte del pasado.

Volvemos a nuestra afirmación del principio: el arte contemporáneo conserva o intenta conservar, a través del vestigio, el deseo infinito de sentido y de presentación del sentido.

Nelly PERAZZO. Crítica e investigadora de arte contemporáneo. Es profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA, Diploma de Honor). Profesora de Arte Contemporáneo en la carrera de Historia de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras (1978-1989). Directora del Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori (1977-1983), ha colaborado con el Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta (1983-2010), organizó el Museo Líbero Badii para la Fundación Banco de Crédito Argentino y fue su curadora (1988-2011). 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 numerosas investigaciones: *El Arte Concreto en la Argentina* (1983), *Adolfo Nigro*, *La escultura de Susana Lescano*, *Lydia Galego*, *Galería Lirolay (1960-81)*, *Bastón Díaz* y *Eduardo Serón*. Ha dictado numerosos cursos y conferencias y ha participado en seminarios, mesas redondas, jornadas y congresos en el país y en el exterior.

Alejandro SCHIANCHI. Doctorando en Artes, magíster en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas (UNTREF), licenciado en Cinematografía (FUC) y Técnico Electrónico en Computadoras. Director de la Maestría y Especialización en Curaduría de Arte Contemporáneo (USAL). Profesor universitario y de posgrado (UNTREF, UNSAM, UNA). Investigador de arte contemporáneo y nuevas tecnologías. Su producción académica se presentó en el MIT (EE. UU.), ISEA (Inter-Society for the Electronic Arts), Anthology Film Archives (EE. UU.), Espacio Fundación Telefónica, Congreso Internacional de Artes, entre otros. Realizó publicaciones en *Leonardo Electronic Almanac* (EE. UU.), *IEEE Computer Society* (EE. UU.), *Artnodes* (España), *Interartive* (España), *Virtual Worlds* (Francia), *Estudios Curatoriales* y colabora habitualmente junto a Nelly Perazzo en *TEMAS* de la Academia Nacional de Bellas Artes (Argentina). Es autor de los libros *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética*, *Arte virtual lativo: Transgresión del espacio con dispositivos móviles*. Su producción de arte electrónico y conceptual se exhibió en diversas muestras nacionales e internacionales.

Kandinsky (1866-1944).

Antes y durante el alba abstraccionista

JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN

*La alegría de la vida estriba
en el triunfo irresistible
y constante del valor nuevo.*
W. K.



Wassily Kandinsky. *El jinete azul*, óleo sobre cartón, 21,7 × 25,6 cm, 1903

En el año 1913 Wassily Kandinsky presenta al mundo su *Mirada retrospectiva* (*Rückblicke*), edición Der Sturm. El libro es una singular recopilación de su vida creadora, continuación tal vez de su *De lo espiritual en el arte*, que dos años antes atrapa la atención del público. *Mirada retrospectiva* es sin embargo, el testimonio fundamental de su búsqueda incesante y a veces desconcertada tras un nuevo lenguaje.

Kandinsky, que estudia Derecho y Etnografía, no asume su condición de artista hasta después de los treinta años. Su vida gira por distintas latitudes desde su Rusia natal y atrapa conceptos y asociaciones diversas que, con el tiempo, incorporará a su credo artístico. Curioso es que este libro, un verdadero acto confesional sobre dudas y principios, sobre significados y desarrollos visuales, esté prácticamente cronometrado en todas las páginas, en las que inseguridades y certezas se agolpan en un frenesí contagioso y admirable.

La investigación que hace en sus páginas abarca desde su niñez moscovita en que un caballito de madera puede significar el análisis y la delicadeza de los colores que lo impresionan. El verde claro, lleno de savia, el blanco, el rojo carmín, el negro y el ocre amarillento. Recuerdos que se remontan a sus tres años de edad y que con tanta claridad los recrea en los años mozos.

Una vida entre silencios

Es importante destacar que entre 1912 y 1922, década intensa, el arte experimenta mutaciones mayores que durante siglos enteros. Hay una revolución de las ideas en las sociedades, revolución de los textos y de las formas. Período fuertemente crítico que Kandinsky protagoniza como un intérprete liberado. Un artista que descubre la vanguardia de Múnich y de Berlín tras enfrentarse a la vanguardia moscovita. La realidad fustigante lo exige permanentemente y el



Mirada Retrospectiva, 1913

tiempo lo urge a definir conceptos y lenguajes. Son años en los que su mirada no cesa de asociar desde los límites.

No es fortuito el hecho que en Berlín se cruce con Herwarth Walden,¹ director de la revista *Der Sturm* en 1910 y se concentre en los estímulos y desafíos de esta importante y casi crucial relación. Berlín² es el escenario de sus primeras definiciones públicas. Asimismo, la que le permite conciliar ideas de lenguajes nuevos. Las vanguardias Die Brücke, el encuentro con Kokoshka, Klee, Marke,

tanto como los descubrimientos musicales con Schönberg lo animan a una feliz rebeldía.

Es época de duras autocríticas. En 1910 realiza su primera acuarela abstracta, hecho que sorprende y a la vez abre intensas polémicas. Es verdad que Walden lo acompaña y apoya desde diversos ángulos, pero Kandinsky teme y vacila permanentemente, mientras se plantea la validez y permanencia de la forma.

Los grupos perfilan figuras de fuerte ascendencia, como Arp, Boccioni, Delaunay, Léger, y la revista acompaña en un número especial con reproducciones de Picasso, Marc, Kirschner y los llamados expresionistas franceses: Braque, Derain, Laurencin. Paralelamente, el Blaue Reiter continúa su camino de ascendencias. A fines de 1912, Walden organiza la primera muestra retrospectiva dedicada exclusivamente a Kandinsky. Esta es exhibida posteriormente en Múnich. Comienza a hablarse de “la cuestión Kandinsky” y en ciertos espacios, por su diversidad cromática, comienzan a llamarlo El Príncipe.

Poemas y postales que reproducen algunos planteos de jóvenes artistas contribuyen a conformar con las muestras en otras capitales un panorama de fuerte renovación. En 1913 Walden vuelve a realizar un acto consagratorio al efectuar una edición de más de cien artistas. Tornan a ubicar a Kandinsky como un genio del color.

Cronologías y destiempos

Es necesario seguir los pasos de Kandinsky desde 1886, en sus estudios de Derecho y Economía Política en la Universidad de Moscú. Viene de Odessa y todo lo deslumbra. En 1889 descubre a *Rembrandt* en el Hermitage de San Petersburgo. Poco después viaja a París y visita la Exposición del Centenario.³ De 1897 a 1899; estudia dibujo en la escuela de Antón Azbé. En 1900 hace una breve incursión en el taller de Franz von Stuck, quien finalmente le sugiere pintar en blanco y negro. En 1901 funda el grupo Phalax y lo preside. 1902: pinta los primeros cuadros con paisajes y figuras. Expone en la Secesión de Berlín.⁴ 1903: realiza pinturas al temple.

1. Artista expresionista alemán, experto en difusión de arte nuevo (1879-1941).

2. La ciudad posee por la época cien periódicos, sesenta teatros y galerías activas como la de Paul Cassirer.

3. Ya en 1895 descubre los impresionistas franceses en Moscú.

4. Asociación fundada por artistas berlineses en 1898 para oponerse a la Asociación Estatal de carácter conservador.

Poesías sin palabras. Álbum. 1905: expone en Roma, París, Viena, Múnich. 1908: regresa a Múnich, donde permanece seis años. 1909, fundación de N.K.V. (Neukunst Verein). 1911: entabla amistad con Paul Klee y August Macke. Primera exposición en Múnich de Blaue Reiter. 1913: aparece *Mirada Retrospectiva*.⁵ Realiza en este año sus *Improvisaciones* (30 a 54), así como *Composición VI* y *Cuadro con orla blanca*. 1916: *Cuadro con dos manchas rojas* y *Cuadro sobre fondo claro*. Impresión al descubrir en Moscú los vanguardistas rusos con Malévitchev a la cabeza.⁶ 1917: no pinta desde noviembre de 1917 a julio de 1919. Reedita y traduce *Mirada Retrospectiva* con el título *Etapa*.⁷ 1920: expone en Múnich y en Nueva York. Funda el Instituto de Cultura Injuk. 1922: es profesor en la Bauhaus y dirige el taller de cultura mural. 1928: se nacionaliza alemán.

Profeta y vidente

El descubrimiento de los impresionistas franceses en la exposición de Moscú constituye un cimbronazo emocional. No obstante, el encuentro imprevisto con los nuevos rusos significa un desconcierto mayor que lo sacude por años y meses. Son los rayonistas⁸ con Michel Larionov y Nathalia Gontcharova. La obra de Casimir Malévitchev, influido primeramente por el fauvismo y el arte popular ruso termina por darle la profecía del arte nuevo. Todavía la naturaleza incide en su pensamiento y no logra ubicar un nuevo concepto visual sobre el objeto. “Si hago los cascos verdaderos negros, con toda seguridad estarán de acuerdo con la naturaleza. Recogí con mi pincel la mayor cantidad de negro que pude. Un instante y vi cuatro horribles manchas negras en el extremo de las patas del caballo, repugnantes y completamente extrañas al papel”. Advierte que las grandes superficies no contenían nada en sí mismas; revelaba de pronto que tenían su origen en la paleta, así como también su oposición con otras superficies les confería efectivamente un vigor hechicero. Paralelamente se convence de que no es propio de su naturaleza emplear un procedimiento después de haberlo visto sin tratar. Kandinsky se exige cada vez más y entra en una geometría de ritmos a los cuales no logra calificar apriorísticamente.

5. Edición Der Sturm.

6. Después de seguir el ejemplo de Gontcharova, tras un viaje a París en 1912, se puso a la cabeza del cubismo ruso. Al mismo tiempo realiza las primeras bases del suprematismo.

7. Lo publica la editorial Nar Konpress.

8. Movimiento abstracto que a partir de 1910 adquirió cierto relieve en el país y cuatro años después fue exhibido en París, presentado por Apollinaire.



Wassily Kandinsky y su gato en 1906

“Mis inclinaciones por lo disimulado, por lo oculto, me salvaron de lo que puede haber de nocivo en el arte popular que vi por primera vez en su verdadero campo y en su forma original, con motivo de mi viaje al gobierno de Vologda”. Piensa ya que “la pintura es el choque rugiente de mundos diferentes destinados a crear en su combate y por su combate el mundo nuevo que llamamos la obra. Desde el punto de vista técnico cada obra nace exactamente como nació el cosmos; por obra de catástrofes que, partiendo de los caóticos rugidos de los instrumentos, terminan por crear una sinfonía que es lo que se llama la música de las esferas. La creación de una obra es la creación del mundo.”⁹

9. Nunca deja de aflorar en el artista la fuente poderosa que significó escuchar *Lohengrin*, de Wagner en el teatro de la ciudad.



La vaca, óleo sobre tela 95,5 × 105 cm. 1910. Galería Municipal en Lenbachhaus, Múnich



Interior (mi comedor), óleo sobre cartón 50 x 65 cm. 1909. Galería Municipal en Lenbachhaus, Múnich

Realiza grabados y cultiva con sentimientos que se renuevan la acuarela. Experimenta el espíritu cada vez más intenso, cada vez más claro, de que en el arte las cosas no dependen de lo formal, sino que dependen de un deseo interior, contenido, que delimita el dominio de lo formal. Esto significa un gran paso adelante para Kandinsky en el deseo de derribar a cada instante el conjunto de las reglas y de las fronteras conocidas.

“Durante muchos años me sentí como un mono cogido en una red: las leyes orgánicas de la construcción me paralizaban la voluntad y solo a fuerza de gran trabajo, de grandes esfuerzos y de múltiples intentos logré derribar ese muro que se yergue ante el arte”. Entra en el concepto de que el arte es un dominio en sí mismo, regido por leyes propias que le son exclusivas y que, reunidas con los otros dominios, termina por formar el Gran Dominio que apenas podemos presentir vagamente. Es el día en que se da en él una revelación de ese Dominio, nunca antes ligado a sus búsquedas, a sus caminos de introspección. Son las épocas en que Kandinsky reconoce que el arte es en muchos puntos semejante a la religión.

De la búsqueda a la conquista de la libertad

Le inquieta la persistencia de la forma en sus planos. Piensa que hay otro espíritu formal que escapa a lo puramente morfológico. De



Improvisación 19, óleo sobre lienzo, 120,0 x 141,5 cm. 1910. Galería Municipal en Lenbachhaus, Múnich

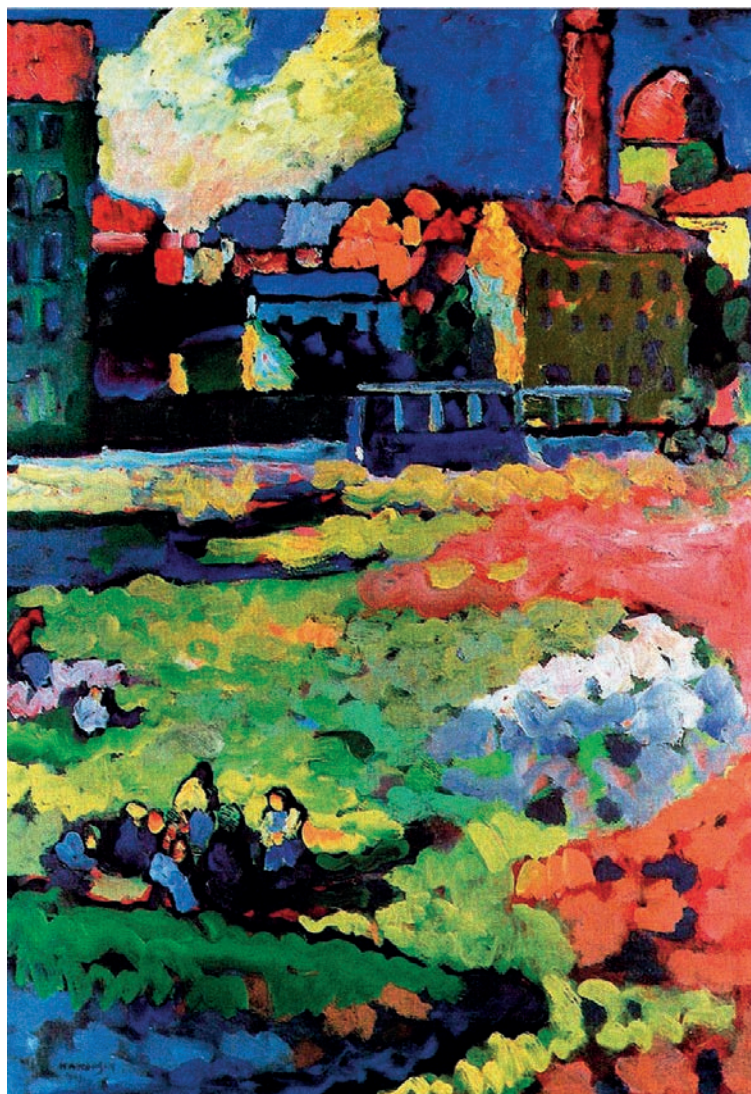
ahí, conceptos como este: “Creo que la filosofía futura, además de estudiar la esencia de las cosas, estudiará también con particular atención el Espíritu de las cosas. El espíritu de las cosas materiales y después la experiencia espiritual en las cosas abstractas”.¹⁰

Busca el significado del tiempo frente a la realidad. Ve a la geometría como constelaciones de estelas en los bosquejos; las clarifica y justifica como manchas en sí mismas. Los libros y las revistas en los que escribe contribuyen a afirmar su pensamiento visual, tanto como a descartar dudas y trepar a ciertas alturas polemizantes. Visita a Tatlin¹¹ y sus amigos y entresaca conceptos que ha acuñado él mismo tiempo atrás. El espíritu determina la materia y no la inversa.¹² El

10. El libro *Du spirituell dans l'arte* y El jinete azul respaldan este concepto bajo experiencias propias.

11. Vladimir Tatlin (1885-1954). Discípulo de Larionov. En 1913, tras un viaje a París, funda el constructivismo, que enseñará en San Petersburgo.

12. J. Lassaigue, que trabaja muy ceñido el texto de *Mirada Retrospectiva* propone al principio de su libro asignarle “amplios pasajes en préstamo, sin dejar por eso de seguir un hilo conductor que a veces se embrolla o se disimula en vueltas muy sutiles” (Kandinsky, Ginebra, 1964).



Munich-Schwabing con la Iglesia de Santa Úrsula", óleo sobre lienzo, 68,8 × 49,0 cm, 1908. Galería Municipal en Lenbachhaus, Múnich

anonadamiento de la materia (átomo) lo lleva a desechar el objeto: su permanente obsesión. *El corazón de los colores de la naturaleza estalla en toda mi alma y la conmueve.* Tiempo de la división del átomo, que estudia y trata de asociar a sus búsquedas.

La palabra composición lo emociona profundamente. *Esa palabra obra en mí como una plegaria. Me embarga de veneración.* Todavía



Wassily Kandinsky circa 1910

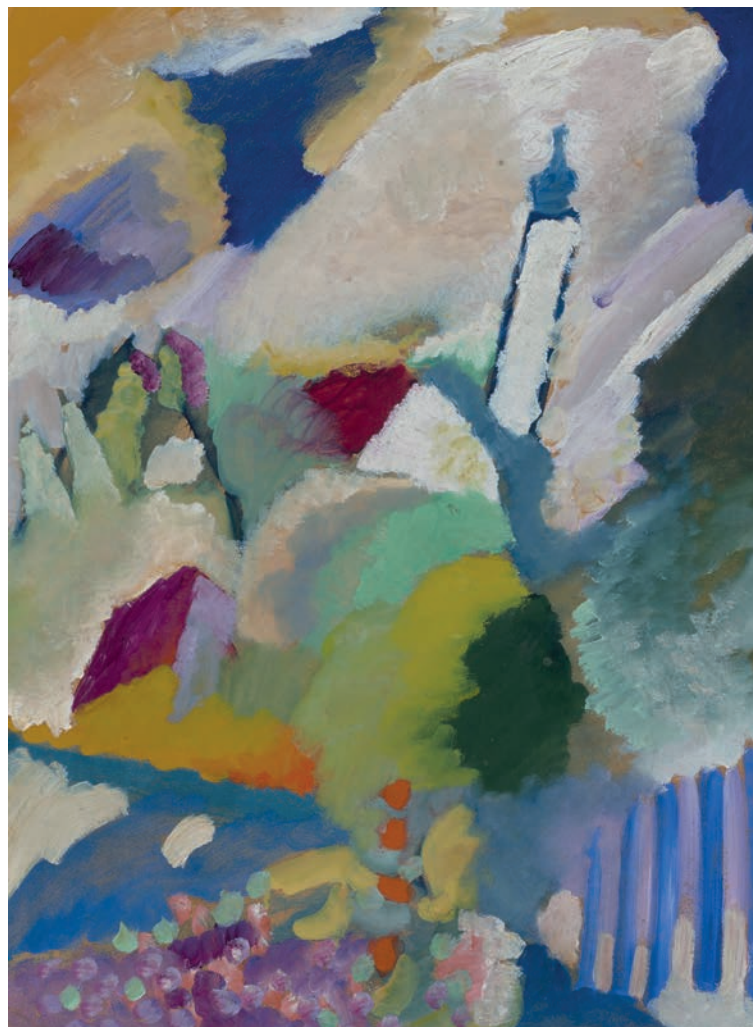
bulen en su cabeza las capillas de Baviera y del Tirol, la catedral del Kremlin, las iglesias de Moscú. Algunos grabados registran la persistencia de esa memoria. Su *Composición VI* le insume más de un año y medio de elaboración. Piensa las obras intensamente. Lo anima la búsqueda de una pintura nueva que signifique algo más que una ruptura. Siente que no debe lanzarse en busca de ningún motivo. En esta pintura el objeto condiciona su tratamiento, de suerte que la elección de la forma no es libre, sino que depende del objeto. El esfuerzo de reemplazar, entonces, el elemento objetivo por el elemento constructivo —esfuerzo consciente y a menudo inconsciente que se manifiesta con vigor y se manifestará con vigor cada vez mayor— constituye el primer estadio del arte puro que ya se anuncia y para el cual las pasadas épocas del arte fueron fases inevitables y lógicas.

La abstracción iluminada

El hito de su primera acuarela abstracta es valorado a ultranza. Sin embargo, la lucha se consolida firme y despaciosamente. En



Iglesia en Murnau I, óleo sobre papel, 64,7 cm x 50,2 cm, 1910. Galería Municipal en Lenbachhaus, Múnich



Iglesia en Murnau I, óleo sobre papel, 64,7 cm x 50,2 cm, 1910. Galería Municipal en Lenbachhaus, Múnich

1913 (tiene entonces cuarenta y siete años) es cuando el texto de su *Mirada Retrospectiva* aparece por primera vez y lo ubica como una práctica sublime del análisis de sí mismo. Los episodios de búsqueda y ruptura están puntualmente registrados. Los trabajos pertenecen a tres géneros distintos: 1) impresiones directas de la naturaleza exterior bajo una forma dibujada y pintada: son sus características *Impresiones*, que enumera religiosamente; 2) expresiones en cierta medida inconscientes, formadas a partir de vivencias de carácter interior, a las que llama *Improvisaciones*; 3) expresiones



Iglesia en Murnau I, óleo sobre papel, 64,7 cm x 50,2 cm, 1910. Galería Municipal en Lenbachhaus, Múnich

que se forman de manera similar pero que, lentamente elaboradas, han sido examinadas y recompuestas de modo casi obsesivo. Las llama *Composiciones*. Las tres tendencias emanan de una línea común en la que la experimentación colinda con el goce fáctico.

Se habla de la muerte del objeto, pero la abstracción aún tendría que seguir los pasos de una afirmación conceptual. Es preciso que el espíritu abstracto resuene y pueda hacerse oír. El llamado debe ser posible. Esa es la condición interior. Son años de efervescencia mental y fáctica. La creación está. Pero al lado el concepto de ruptura lo apremia y, a la vez, desconcierta. Toda evolución, es decir el desarrollo interior y la civilización exterior, consiste pues en desplazar las barreras. Su obra crece en desafíos que ya están más allá de la abolición del objeto.

La alegría de la vida estriba en el triunfo irresistible y constante del valor nuevo.

La abstracción de pie

El proceso estético kandinskyano está fuertemente ligado a un raciocinio que rechaza y absuelve conceptos que ya no funcionan en la obra nueva. El confía en un despertar del plano artístico sin es-



Wassily Kandinsky circa 1930

perar de imágenes que sean evocables. Para su visión, lo sensorial y lo sensitivo pueden acordar un mismo espacio sin enfrentamientos. Acepta las grandes corrientes que se esbozan fuertemente en el siglo que comienza, pero espera de sí mismo otra resolución que identifique su pensamiento.

Es que su pasión lo presiona. Y ocurre un poco lo que Roland Barthes describía en sus propias impresiones: “Tengo una enfermedad: veo el lenguaje. En la escena primitiva en la que escucho sin ver sucede una escena perversa en la que imagino ver lo que escucho. La escucha deriva en escopia del lenguaje, me siento visionario y *voyeur*.”

Ruso, alemán, francés, W. K. es claro ejemplo del hombre que da su voz para que algún día sea todas las voces. Un artista que no teoriza porque sí, sino que se aferra de algún modo a los razonamientos que le abren camino. En su caso, deja vestigios de esos tránsitos y eleva en su interior la convicción de alcanzar simplemente lo que presiente. Una línea queda exenta de designar una cosa en un cuadro y se comporta ella misma como una cosa: su resonancia interior ya no se encuentra debilitada por ningún papel secundario y ella adquiere su plena fuerza interior.

Arriba a la conclusión de la buscada abstracción pura. Llegamos así a la conclusión de que la abstracción pura (como el realismo puro) se sirve de las cosas en la existencia material de estas. La mayor negación del objeto y su mayor afirmación son equivalentes.



Impulso Profundo, óleo sobre tela, 76 x 100 cm, 1928. Colección privada

En 1914, en la Conferencia de Colonia, reconoce las tres fases de su búsqueda: la época de aficionado, que abarca su niñez y su juventud. La época de sus estudios, en el curso de la cual los impulsos cobraron poco a poco una forma más definida. Y, finalmente, la época en que utilizó conscientemente el material pictórico y en la cual adquirió conciencia de que la forma real era —para él— superflua. “Paulatina y penosamente me fui haciendo cada vez más capaz de extraer de mí no sólo el contenido, sino también la forma que le era adecuada”.

Había puesto de pie a la abstracción.

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 Grell*, *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 AACA, Alicia Moreau de Justo, por su labor. Curador independiente de muestras y salones, colabora en publicaciones especializadas del país y el extranjero



Academia Nacional de
BELLAS ARTES