

guía de
Artes
Plásticas

Francisco FERNANDEZ

ECOSISTEMAS ARTIFICIALES:
IMPERIALISMO Y CULTURA

Bajo múltiples denominaciones a veces superpuestas y confundidas entre sí —arte pobre, arte ecológico, arte procesual, arte conceptual, arte de sistemas— la década iniciada en 1970 parece haber deparado, en el terreno estético, toda una gama de manifestaciones cultivadas con afán por ciertos artistas plásticos argentinos. El resultado parcial de esas experiencias puede evaluarse actualmente aquí en México, a través de una muestra colectiva integrada por obras originales, documentales, proyectos, grabados y dibujos que se exhiben en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, en Ciudad Universitaria.

Aunque los organizadores de esta exposición denominada **Veintiún Artistas Argentinos** fueron Jorge Glusberg, director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), y Helen Escobedo, directora del Museo Universitario de la UNAM, el acto inaugural se centró en un evento protagonizado por Marta Minujin, considerada como precursora de los "happenings" en los países subdesarrollados y reconocida como una experta en "caldear" al espectador hasta producir un estado de ánimo que, ya sea por la vía del rechazo o de la receptividad entusiasta, logra traducirse finalmente en la anhelada participación del público. En esta ocasión la Minujin consiguió nuevamente su objetivo, escandalizando a entendidos y a legos con un espectáculo al que se denominó "Toronja-Arte Agrícola —En Acción— Metafísica Latinoamericana". Cuarenta costales de toronjas lanzadas por los irreverentes canales de la burla y el humor, constituyeron la "materia prima" de esta provocación al público mexicano que, si no hubiese actuado con la ingenuidad calculada por los organizadores, habría hecho fracasar el evento. Bien se sabe que la participación de los espectadores —incluyendo la agresión contra la artista como ocurrió en este caso— determina en última instancia el éxito de un "show" como éste, así como la indiferencia convierte al espectáculo que pretendía irritar en algo sin sentido, muerto, inexistente.

De cualquier manera lo que interesa aquí, por encima de cualquier incidente más o menos anecdótico, es la exposición en sí. Y es en este terreno —toronjas más, toronjas menos— en donde en realidad debe medirse el alcance y la significación de los trabajos presentados en el Museo de la UNAM.

El principal requisito exigido a los visitantes —aunque no expresado si implícito— es la paciencia. No es esta una exposición que el espectador pue-

da asimilar con una simple mirada circular. Quien desee realmente interiorizarse de su contenido ha de ir de proposición en proposición, de proyecto en proyecto, tratando de absorber estos testimonios conceptuales, metafóricos, metonímicos, viabilizados a través de un arte que renuncia a la función expresiva prescindiendo en lo posible de la preocupación morfológica y de la pura subjetividad. Uno de los puntos de apoyo para intentar comprender los trabajos presentados sin condenarlos a priori, consiste en partir del presupuesto de que no se está frente a una actividad que implique la trasposición estética de una exploración del mundo, sino una exploración del arte en sí mismo. La hipótesis de los expositores es que aquí no se están manejando sistemas de representación que se aplican a la fabricación artesanal de objetos plásticos destinados a la exhibición y a la venta. Aquí el interés estaría apuntando a la gramática de esas representaciones, al análisis morfosintáctico y semántico, y a explicitación de ciertas propuestas. Así, según este planteo, el artista deja de ser un demiurgo, un oficiante, para convertirse en productor-investigador, tal como ocurre en las actividades científicas o filosóficas que carecen de público dilatante.

Luis Bénédict, por ejemplo, trata de demostrar con los proyectos que forman parte de esta muestra la existencia de una relación dialéctica entre la naturaleza y la cultura. Por razones que desconocemos no se han traído los objetos diseñados por este investigador. Se ha incluido en cambio material fotográfico que documenta sus propuestas en lo concerniente a diseños de "hábitats" para insectos y vegetales: "Flores artificiales para estudiar el comportamiento de las abejas", "Crecimiento artificial de repollos repitiendo el ciclo solar", "Hornero y su nido", son algunos de esos hábitáculos planeados como análisis funcionales y como modelos de conducta. Su obra más llamativa (también se exhibe sólo su fotografía) es la titulada "Caja con huevos de madera y gallina embalsamada", en la que la proposición se resume en este axioma: proteger los huevos y embalsamar la gallina. ¿Humor argentino? Es posible. Pero si consideramos que una aproximación despreciada a estas experiencias no es una empresa desestimable, podríamos pensar que las búsquedas de Bénédict están encaminadas a lograr una síntesis entre las actividades de los seres vivos y las posibilidades de la tecnología moderna, analizadas ambas desde una perspectiva polifocal que contempla los aspectos naturales, biológicos, culturales y artísticos del fenómeno.

Un enfoque semejante pero más espectacular —y más endeble, consecuentemente— es el que adopta Víctor Grippo, quien ofrece su proposición sobre la analogía entre la papa y la conciencia humana. La analogía se sustenta sobre tres puntos principales: a) Definición; b) Función cotidiana; c) Ampliación de la función. El argumento utilizado para establecer la probabilidad de este simil en un contexto latinoamericano, consiste en el hecho de que la papa es un producto autóctono de nuestro continente. En cuanto a la energía eléctrica generada por la papa (0.7 por unidad) el espectador puede comprobar la verosimilitud del enunciado pulsando el botón de un tensiómetro que establece ese voltaje.

De Nicolás García Urriburu se presentan sólo dos serigrafías: "Canales de Venecia coloreados con pintura verde" y "Las cataratas del Iguazú coloreadas con pintura verde". Obras que son, en realidad, la simple graficación



de experiencias realizadas por este artista en 1970. En el curso de ese año García Urriburu emprendió la tarea de teñir las aguas de las ciudades de Nueva York, París, Venecia y Buenos Aires. La proposición está basada en la hipótesis de que el acto de colorear las aguas permite cambiar el "environment" de las ciudades. Es un medio de alejarse de las dos dimensiones para introducirse en el elemento móvil; es una manera de sorprender al público para sumergirlo en un universo cromático. Cada ciudad o paraje, por otro lado, imprime a la experiencia una vida y unas características propias: así, la capa de agua coloreada (sodio fluorescente) puede ramificarse en arterias como los canales de Venecia, o dividir en los a Paris, o despeñarse en perpendiculares corrientes cromáticas en el alto Paraná argentino.

El uso de los elementos naturales de un modo metafórico constituye también un punto de partida para las experiencias Jorge González Mir, quien presenta el problema de la erosión estableciendo la relación espacio-hombre - tiempo, a través de lo que se definió como "una gran metáfora a escala geológica" (canto rodado - desgaste - arena - desgaste - nada).

Otras proposiciones interesantes son las de Clorindo Testa, con ecosistemas que plantean el problema de la contaminación; las de Leopoldo Maler, con situaciones y rituales alucinantes; las de Jacques Bedel, con sus "libros" que encierran paisajes y construcciones humanas transformados en pequeñas obras escultóricas; las de Alfredo Portillos, con "environment" y "collages" que tematizan costumbres y creencias populares del norte argentino; las de Vicente Marotta, con su serie de sacos de cereales alineados contra las paredes de la sala; y las de Federico Peralta Ramos, con dos fotos: una en la que aparece serruchando una mesa, y otra en la que la subdivisión de la toma en cuatro sectores cuadruplica graciosamente el tamaño del ya de por sí voluminoso investigador.

El resto de los trabajos no aporta mayores variantes al conjunto. Marta Minujin incluye 2 serigrafías apropiadamente tituladas "Eróticas", con lo que demuestra que su fuerte sigue estando en el "happening", el espectáculo, el acontecimiento, el evento, la intervención, las "activities" o como se le quiera llamar. Y lo mismo —pero sin ese rasgo al fin y al cabo pintoresco

de "la guerra escuálida" como la llamó un indignado cronista mexicano— puede aplicarse a Eduardo Auidvert, Remo Bianchedi, Mercedes Esteves, Pablo Obelar, Marta Paska, Liliana Porter y Rafael Viñoly, todos absolutamente ubicables dentro de las más tradicionales expresiones gráficas y no pocos de ellos (a excepción de Obelar), bastante mediocres.

Quedan, finalmente, las indagaciones de Jorge Glusberg, quien propone su "Tentativa para un estudio prospectivo de la ciudad de Buenos Aires", de la cual se exhibe un grupo de fotografías y una serie de múltiples de acrílico y hierro cromado que representarían la tipología urbana de la capital argentina. Glusberg es, sin duda alguna y antes que nada, un hombre de negocios. Su ambición lo llevó a emular al otrora pontífice de las artes visuales argentinas, Jorge Romero Brest. Pero su habilidad lo condujo sucesivamente a la creación del CAYC, a la promoción del arte por computación, a la exaltación del populismo en una etapa de auténtica efervescencia democrática en Argentina, y, por último, a la formación de un grupo que con un trabajo colectivo sobre "Signos de ecosistemas artificiales", obtuvo el primer premio en la XIV Bienal de Sao Paulo, Brasil.

Teorizador incansable, Glusberg ha escrito alguna vez, a propósito de una exposición denominada "Arte de sistemas", realizada en 1971 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: "Lo que podemos ver no son datos estáticos, aislados, reflejos de una estructura social o de la mera personalidad de un artista, sino hechos totales cuya significación objetiva resulta de esa unidad dialéctica del individuo y sociedad que se explicita a través de la historia, y que comprende el potencial revolucionario que predice la aparición de cambios sociales radicales". Como se ve, a pesar del abundante aparato verbal sobre el que se sustenta el trozo transcrito, pueden determinarse con claridad algunos conceptos inquietantes, incluso para la despreciada mentalidad de un poderoso industrial culto como es Jorge Glusberg. No debe extranarnos tal cosa, sin embargo, ya que los trabajos promovidos y financiados por el CAYC y presentados ahora en el Museo de la UNAM poseen el carácter de medios que tienden a hacer desaparecer el objeto como obra de arte perenne, y en consecuencia como pieza única de valor mercantil. Con lo cual la muestra tendría, además de las implicaciones ya señaladas en este comentario, el deliberado propósito de cuestionar el sistema económico capitalista. Pero, como lo denunciara públicamente el Taller de Arte e Ideología, no existe en realidad tal intención dentro de los cálculos de Glusberg. No es en la línea del cuestionamiento crítico al sistema —diríamos nosotros— donde se mueven los artistas del CAYC, por muy interesantes que sean algunos de sus trabajos. Si así fuera, no podrían ellos representar, aquí o en Brasil, a un país de donde han tenido que emigrar cientos de miles de artistas e intelectuales. Un país en donde un balance realizado al cabo de dos años de gobierno de la junta militar arroja el escalofriante saldo de veinte mil desaparecidos, diez mil presos y siete mil quinientos muertos. El arte no está fuera de la ideología sino que es parte de la misma. Esto que ahora se presenta en el Museo Universitario como arte experimental y de vanguardia de Argentina, refleja indudablemente la ideología de un poder dominante en una situación histórica y en un lugar dados. Es, otra vez, la expresión del imperialismo y su intento de penetración a través de un país sometido a un proceso de fascistización. Las toronjas son lo de menos.—