

Guillermo Aymerich

Doutor em Belas Artes pela UPV. Desde 1988 compartilha sua atuação como artista e docente-pesquisador na Faculdade de BBAA de Valencia-UPV. Atuou como professor e artista convidado nas cidades de Salvador de Bahía (UFBa), Aracaju (UFS), Praga (VSUP), Beijing (AA&D, Tsinghua University, CAFA), Wroclaw (ASP) e Reikiavik (LHI).

Arte habitado: Consideraciones artística acerca del lugar

RESUMO

O livro “Espécie de espaços”, por Georges Perec, é o ponto de partida para o artigo: a partir da página do livro até o espaço para fora. De forma paralela, propomos uma quantidade de considerações da paleta e da tela vazia, para alcançar a natureza e o cosmos. Na segunda parte, falamos sobre a ocupação espacial, os espaços habitados por um artista durante o processo criativo. Mas também sobre os diferentes papéis abordados em cada um desses espaços.

Palavras-chave: *Arte e meio ambiente, space case, localização da arte, a imagem do lugar, genius loci*

ABSTRACT

The book “Species of spaces”, by Georges Perec, is the starting point for the article: from the book page until the out space. In a parallel way, we propose an amount of considerations going from the palette and the empty canvas, to reach Nature and cosmos. In the second part, we will talk about the spatial occupation, inhabited spaces by an artist during the creative process. However, about the different roles the subject takes in such spaces, also.

Keywords: *Art and environment, space case, location of art, image of the place, genius loci*

I. Lugares del arte

En el libro *Especies de espacios* Georges Perec habita, medita, recuerda y hace un inventario del espacio que, según él, se configura como algo real que puede ser razonado, cambiando (por combinación) los puntos de vista para dichos razonamientos. Para ello el autor, en evolución ascendente, comienza a hacer un escrutinio y catalogación del espacio empezando por la unidad espacial mínima de un libro -la página- y acabando con el espacio estelar.

Ahora planteamos un recorrido por los lugares en los que se desarrolla el Arte, trazando una trayectoria paralela a Perec. Igualmente desde lo mínimo a lo mayor, es decir, desde el soporte y la paleta hasta la Naturaleza y el cosmos. Para continuar aludiremos la ocupación espacial, lugares habitados por el artista que se conforman relevantes en el proceso creativo. Además de los roles que el sujeto adopta en dichos espacios.

1. El soporte. Uno de los mitos iniciales vinculados a la ejecución pictórica es el del artista enfrentado a su obra. Mucho se tiene hablado sobre el soporte vacío y el cuadro en blanco, así como sobre el “miedo” que éste produce, en contraposición con el horror vacui, el all over o la ocupación plena: desde el vaciado progresivo de Malevich y su Blanco sobre blanco, hasta la iconoclasta obra de Rauschenberg con su firmado borrado de una obra de De Kooning (que no hace otra cosa que retomar una idea del Pop Art heredada de Dada: utilizar un producto de consumo, en este caso una obra de Arte, como punto de partida de su obra). Más referencias a la vacuidad se encuentran también en el proyecto borrado de Bartlebooth¹, en el Espacialismo promulgado por Lucio Fontana en su Manifiesto blanco (que suponía un anticipo de la concepción de la obra como color, sonido, movimiento y espacio) o en Oteiza y el vaciado gradual de sus cubos y esferas. Asistimos a un radical despojamiento de la superficie pintada y escultórica. Coincidentemente, en la película *F de Fraude*, Orson Welles, aparece delante de un lienzo en blanco y despliega una tela también blanca sobre el vacío (suerte de magia, su segunda pasión) para que ésta se abra sobre sus pies. Welles hace un alegato sobre la mentira y lo ilusorio en el Arte. Para ello utiliza la pintura, la falsificación de pinturas, la falsa biografía de un falsificador de cuadros, una historia truculenta con Picasso y la magia. Al inicio del metraje-rompecabezas el director señala que todo lo que va a contar no es mentira. Pero, el cineasta, en un magistral requiebro propio de un prestidigitador cinematográfico, convierte su película-documental (docudrama, ficción con formato documental) en un engaño propio. Engaña

El libro *La vida instrucciones de uso*, Perec nos presenta a Bartlebooth, personaje que a la edad de 20 años decide organizar toda su existencia en torno a un proyecto con una finalidad propia pero cuya necesidad resultaba arbitraria y de corte meramente artístico en cuanto a valor y significado. Su guía de actuación se centraba en 3 fases:

- a) Durante 10 años se inicia en el arte de la acuarela.
- b) Durante 20 años se dedica a recorrer el mundo y pintar una acuarela de puertos de mar cada 15 días. Acabadas, las envía por correo a un especialista en París para que las pegue sobre una madera y las recorte para formar un puzzle de 750 piezas.
- c) Durante 20 años, regresa a París y reconstruye un puzzle cada 15 días. Una vez reconstruido, las marinas se restauran de los cortes y se despegan del soporte para recuperar el estado de 20 años atrás. Una vez reconstruidas, son sumergidas en una solución detergente que las borra y se consigue una hoja blanca e inmaculada, desapareciendo toda operación planeada y realizada por el autor durante 50 años de su vida. El papel se convierte en un depósito vacío de acciones temporales.

al público con ingenio y sin compasión para revelar su estrategia tan sólo al final. La mentira en la mentira.

En la action painting el ritual de enfrentamiento del artista con su obra se veía registrado con una serie de movimientos corporales cargados de pintura que incidían sobre la superficie. De este modo, la superficie vacía del cuadro se transformaba en el lugar que servía de soporte para registrar el documento o huella de la acción pintada. Sin embargo, serán los franceses de Support-surface quienes en la década de 1970 aludirán directamente a la importancia del soporte donde se realiza la obra.

Por último, cabe señalar que en ocasiones el soporte se conforma como el punto de encuentro de varios autores. Citemos como ejemplos el cadáver exquisito (campo de desarrollo del juego aleatorio, casual, dinámico y colectivo entre surrealistas), la fortuita L'oeil Cacodylat de Picabia y amigos, la cooperación grupal de las colaboraciones de Warhol, Clemente y Basquiat (donde la parcelación del terreno pintado se caracteriza por la diferenciación estilística propia de cada uno de ellos) o el caso de Tim Rollins & K.O.S. (donde maestro y alumnos marginales, Kids of Survival, convierten un libro en soporte físico y argumental tras leer, pegar sus páginas sobre una superficie y representar colectivamente los elementos ideados individualmente).

2. La paleta. La aversión de la pintura clásica medieval hacia la mezcla cromática ocasiona la aplicación de colores puros o por sucesivas veladuras. Una vez comenzado el desarrollo de las mezclas, en el siglo XVII se utilizará la paleta para soportar todas las combinaciones previas de color, nunca para realizarlas sobre ella. Despertado el interés por las paletas tonales excesivamente matizadas, se llega, con el individualismo del siglo XVIII, a una paleta heterodoxa en la composición y disposición de colores. De hecho, Hogarth aplica una disposición espectral que guiará a los umbrales del Impresionismo para conseguir una paleta personal que adquiera categoría de objeto en sí (la paleta como cuadro), una paleta a veces desordenada voluntariamente y que delata las características pictóricas de cada autor. A partir de Van Gogh, Kandinsky, Klee y el Expresionismo se descubre una paleta psicológica. Matisse, mago del color, afirma ordenar las ideas mediante la ordenación de las relaciones cromáticas, cosa tan sólo realizada en el lienzo a medida que se va pintando (el cuadro-paleta). A partir del siglo XIX se empiezan a valorar las paletas y llegan a ser objeto de colección. La paleta se entiende como un registro, un archivo, como el documento o la biografía de todas las maniobras pictóricas del artista, hecho que enlaza

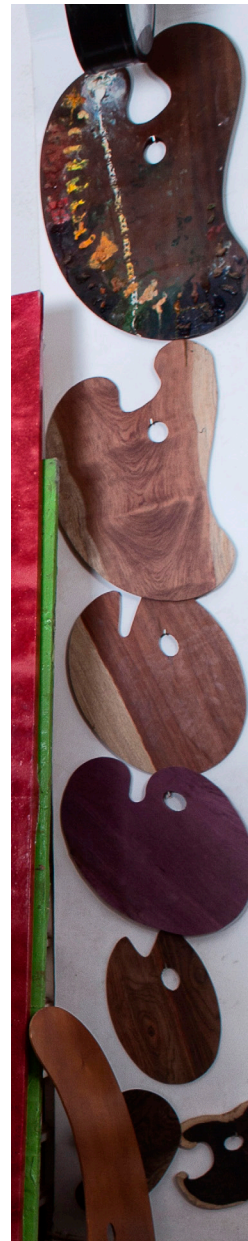


Imagen 1: Aymerich-Paletas
de maderas tropicales
Fotografía Créditos (Agência Gamma)

con las maniobras de huella pictórica efectuadas por los ya citados pintores de la action painting.

A través de esta evolución la paleta pasa de ser un mero utensilio de soporte a constituirse en metáfora de la gama de colores (Gerhard-Richter dedica una amplia serie de cuadros a las cartas cromáticas, es su Colour charts) pero también supone un conjunto de tonalidades utilizadas que expresan el proceder y el estilo personal del artista. De ahí que pintores como Vasari, Armenini, Mayerne, Le Brun, Corneille, Gautier, Bardwell, Hogarth, Montabert, Hundertpfund, Thénot, Delacroix, Andrieu, Vibert, Whistler, Serusier, Van Gogh, Kandinsky o Matisse hayan reflexionado y escrito acerca de la paleta. Al respecto, este último llega a decir que el placer que proporciona la visión de una paleta usada es en sí una obra, incluso superable al producido por otras muchas obras.

² Poseía un curioso museo, del que estaba muy orgulloso, compuesto por 3 piezas. A saber: 1) El cráneo de Voltaire a los 17 años de edad. 2) Un pedazo auténtico de la falsa cruz de nuestro Señor Jesucristo. 3) Una taza con el asa a la izquierda, fabricada especialmente para un emperador Ming, que era zurdo.

El inclasificable Alphonse Allais² utiliza una mordaz ironía aplicando relaciones de absurdo a sus escritos, inventos y pinturas. Realiza una aproximación a la pintura mediante monocromías donde el color enmarcado con moldura clásica da soporte a sus peculiares ideas que adquieren forma y sentido mediante la palabra: el título³. Sin duda se trata de un antecedente de la pintura conceptual.

³ Cuadro blanco: Primera comunión de jovencitas cloróticas en tiempo de nieve.

Cuadro negro: Combate de negros en un túnel.

Cuadro gris: Banda de borrachos en la niebla.

Cuadro amarillo: División de un aperitivo anisado entre asiáticos ictericos en un campo de trigo.

Cuadro azul: Estupor de jóvenes reclutas percibiendo por primera vez tu azul, o Mediterráneo.

Cuadro rojo: Cosecha del tomate por cardenales apoplégicos a bordo del Mar Rojo.

Más conocidas son las monocromías visuales y sonora de Yves Klein, y en particular su color azul que llega a patentar con el nombre de IKB (Internacional Klein Blue) conformando gran parte de su obra. También realiza y dirige una sinfonía interpretada en un solo tono: la llamada Monotone Symphony.

Después de los casi monocromos cuadros de Malevich, son numerosos los artistas iniciados en la práctica monotonal especialmente a partir de los años 50: Piero Manzoni, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Blinky Palermo, Imi Knoebel...

3. El objeto artístico. Durante el siglo XX el objeto artístico trasciende al mero plano bidimensional para convertirse en lugar de soporte de lo tridimensional. Así, el Modulador espacio-temporal de Moholy-Nagy es una obra que se sitúa a medio camino entre la escultura, el movimiento y los experimentos fotográficos abstractos de vanguardia. Se convierte, por ello, en un antecedente del Arte cinético con un comportamiento programado que después da origen a la película abstracta realizada por el propio artista (Película negra-blanca-gris).

Sin embargo, la principal transformación operada en el ámbito del objeto se produce con el ready-made. Éste supone la constatación dadaísta del rechazo de la habilidad técnica aplicada sobre un objeto seleccionado por el artista para sacarlo de su contexto y convertirlo en objeto artístico: la capacidad de elección. Influencia definitiva para los poemas-objeto surrealistas. No obstante, quien establecerá la auténtica introducción del objeto como sujeto determinante, más que como componente, será Joseph Kosuth en la obra Una y tres sillas, pieza inaugural del Arte conceptual compuesta por una silla auténtica, la fotografía a tamaño natural de la misma y la definición del concepto "silla" extraída del diccionario. Si bien esta obra es pionera en introducir y adelantar la importancia del texto escrito en el Arte del siglo XX, no deja de ser una alusión a la idea platónica del Arte como representación de la idea, pues tanto el objeto, como la fotografía y la definición, son diferentes medios representativos, parciales y limitados del concepto global.



Imagem 2: Aymerich. "La presencia amarilla", 1994. Atelier New York

Imagem 3: Aymerich. "Regalo de caramelo", 1994. Atelier Munich

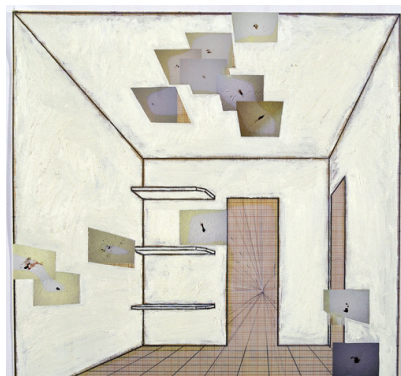


Imagem 4: Aymerich. "La torre que ve y dice", 1995. Atelier Galicia

Imagem 5: Aymerich. "Cromo-muriçocafobia", 2005. Atelier Aracaju

⁴ Según José Tavares, algunas especulaciones etimológicas de la palabra Merzbau señalan: “Herz (corazón), Schmerz (dolor) o Scherz (broma o chiste) e incluso evocando el verbo ausmerzen (extinguir, exterminar) como proceso de purificación”. No obstante, no olvidemos que se trata de una maniobra casual típicamente Dadá: en un collage aparecía la palabra Komerziell, que luego fue tapada parcialmente mostrando tan solo el centro de la frase. Señalar que la palabra Bau, en alemán significa “construcción”, así pues, construcción Merz.



Imagem 6: Aymerich. Galería PM8, Vigo-Galicia

4. El atelier. Además de las consideraciones que se puedan hacer sobre el atelier, cabe destacar los numerosos artistas que suelen autorrepresentarse o que, incluso, se dejan fotografiar en el mismo. En este sentido, el cubículo que presencia y propicia las maniobras artísticas está continuamente presente como soporte de la obra. Al respecto, la imbricación obra/atelier más radical la encontramos en el Merzbau, la construcción generativa y procesual de Schwitters⁴. Obra que ocup a el propio lugar habitado por el artista (atelier) mediante continuadas superposiciones. Paralelamente, El Lissitzky desarrollará una serie de trabajos, los Proun -término elaborado a partir del ruso siguiendo las iniciales de “proyectos para la afirmación de un Arte nuevo”-, en donde se hacen patentes la interrelación entre pintura y arquitectura interior: son piezas tridimensionales que crecen en relieve para convertirse en estructuras espaciales que ocupan el lugar que las contiene. Hecho que también se produce en la ocupación espacial pictórica de Van Doesburg realizada con su Habitación de flores, claro ejemplo de la pugna del autor con Mondrian en lo concerniente a la vertical-horizontal de la forma geométrica pintada: Van Doesburg respeta la ortogonalidad normativa pero la vulnera al utilizar campos cromáticos desplazados 45° con respecto a los ejes.

Más recientemente, el enigmático Gregor Schneider en La casa muerta utiliza su vivienda natal como soporte y fin de su obra: durante 10 años la retoca para deformar, construir y reconstruir continuamente inquietantes habitaciones. Mediante la superposición de paredes las habitaciones conforman un depósito temporal similar a la estructura estratificadas de las capas de una cebolla. Lo que en un inicio parece ser un espacio muerto no es más que un espacio en continua evolución generativa barajando el espacio vacío. Además insonoriza las paredes con plomo procedente de la empresa familiar. La iluminación artificial y las ligeras brisas producidas por ventiladores insonoros, convierten La casa muerta en una obra/atelier de lo más siniestro. Con todo, este trabajo también se exhibe en galerías de Arte, ya que el autor desplaza y expone ciertas habitaciones o porciones de ellas en estos espacios.

5. La galería de Arte. Junto con el museo es el espacio más habitual de ubicación de la obra, sin olvidar las colecciones privadas. Las instalaciones pueden tomar como soporte explícito estos ámbitos, algo que también llega a suceder con los happenings, para convertir la galería o al museo en soporte-escenario del proceso artístico, hecho inaugurado por las Antropometrías de Yves Klein realizadas en la década de los 60.

En cuanto al papel espacial que desempeñan las colecciones privadas, hay que recordar el trabajo fotográfico de Montserrat Soto Paisaje secreto, en donde se registran auténticas y valiosas obras de Arte del siglo XX y XXI en el hábitat privado de sus propietarios, los coleccionistas. Las fotografías recrean y abren públicamente dicho ambiente clausurado evocando la supremacía por la posesión, mientras el título se alude a cierta reclusión privilegiada y tenaz enunciada por Balzac en La obra de Arte desconocida.

6. Los cenáculos. Se convierten en una extensión sucursal de genialidades artísticas compartidas entre 4 paredes. El encuentro de los dandys y escritores del siglo XIX se hacía en torno a la apreciada absenta en la llamada hora verde. No obstante, los impresionistas pusieron de moda algún local, llegando a representarlos en numerosos cuadros: desde cafés como el Bouscarat, La Bohème, Guerbois o La Nouvelle Athènes, hasta cabarets como Les Folies Bergère o Le Moulin Rouge. Ambiente artístico parisino que queda perfectamente retratado en la película Los modernos de Alan Rudolph, cinta que alude a los prototipos de la modernidad aunque sin nombrar directamente a artistas concretos.

Cenáculos como los citados o como el conocido Cabaret Voltaire dadaísta actúan como concentraciones que dotan al recinto de unas características que hacen que éste se asemeje a un oráculo de la creatividad⁵.

7. Las escuelas y los colectivos artísticos. La Bauhaus, la Escuela del Río Hudson, la Escuela de Barbizon, la Ashcan School, la Escuela de Nueva York, la Academia de Düsseldorf en época de Beuys... Escuelas que extienden sus dimensiones físico-espaciales a proporciones estilísticas y nominales. La escuela artística convierte al espacio que la contiene en configurador de rumbos artísticos.

Asimismo, algunos colectivos comparten espacios para el desarrollo de su actividad, de modo que el lugar de encuentro se convierte en algo más que un lugar físico habitable. La plateada Factory de Warhol y compañía quizás sea la más significativa en este sentido.

8. Los jardines. El jardín japonés que Monet construye en Giverny marca el inicio contemporáneo de un reconocimiento espacial paisajístico privado que alcanzará en Ian Hamilton Finlay, y en su evidente alusión a la Naturaleza representada por los cuadros de Claudio de Lorena, uno de sus máximos exponentes.



Imagen 7: Aymerich. "Plegaria", 2007. Suzhou-China

⁵Recordemos que la etimología de la palabra cenáculo deriva del latín cenaculum, <cenador>, por el lugar donde fue celebrada la última cena de Jesucristo. La segunda acepción del diccionario de la R.A.E. de la lengua alude a una reunión de un número no abundante de personas seguidoras de las mismas ideas, generalmente literatos y artistas.

El jardín se convierte en otro espacio de soporte artístico, bien como lugar donde trazar el paseo contemplativo, bien importando la Naturaleza al espacio doméstico, bien como argumento envoltorio y temático.

A principio de los 90 la exposición madrileña abarrotada de instalaciones El jardín salvaje plantea una metáfora entre el formalismo (Cultura) y el caos (Naturaleza). Comisariada por el reconocido Dan Cameron, intentó seguir (sin los mismos resultados) el rastro de éxito alcanzado por exposiciones que durante los años 80 abrieron al público el panorama contemporáneo y que supondrían el asentamiento del devenir artístico reinante, a saber: Entre el objeto y la imagen: escultura británica contemporánea, El Arte y su doble...



Imagen 8: Aymerich. "Sombrios. Nueva Galicia", 1998. Santiago de Compostela

9. La arquitectura. La recuperación de lo doméstico recién aludida cabe vincularla también a la utilización de la arquitectura como soporte plástico: desde los descomunales cortes arquitectónicos de Matta-Clark y la colección industrial, blanquinegra, frontal, continuada y casi autobiográfica de Bern y Hilla Becher; hasta los envoltorios de Christo y Jeanne Claude; la articulación espacio-temporal de Dan Graham; los intrigantes y cromáticos anamorfismos de George Rousse (proyectados sobre ruinas o locales abandonados con cierta solera); los planos metafóricos de las plantas de viviendas de Guillermo Kuitca; o las colaboraciones cromático-espaciales de los artistas austriacos Helmut Federle, Adrian Schiess y Rémy Zaugg con sendos arquitectos Adolf Krischanitz, Gigon & Guye y Herzog & de Meuron.

En el caso de Dan Graham, construye Habitación de tiempo retrasado, un espacio forrado de espejos. En una de las paredes hay un monitor que reproduce los movimientos grabados por una cámara que se encuentra encima de éste, pero reproduciéndolos con 8 segundos de retraso. El espectador que entra puede verse reflejado instantáneamente en los espejos, pero, en el monitor se autocontempla unos segundos después. La imagen del monitor reflejada en los espejos también va ofreciendo un retraso progresivo de las acciones del espectador (otros 8 segundos por cada nuevo reflejo). A medida que transcurre una nueva generación reflejada, el tiempo de retraso crece según la secuencia 8, 16, 24... El intervalo de 8 segundos es el límite neurofisiológico en el que la memoria deja de considerar el presente para situarse en el pasado cercano. El monitor deja de ser espejo (me estoy viendo ahora) para convertirse en un circuito cerrado que espía (fui visto y grabado antes).

Lo arquitectónico conlleva, a su vez, el interés por los espacios de carácter sacro. Este interés se detecta en autores como Matisse (capilla del Rosario de Vence), Chagall (iglesias de All Saints, en Tudeley; Fraumünster en Zurich; St. Stephan en Mainz...), Le Corbusier (iglesia de Ronchamp), Rothko (capilla en Houston), Enzo Cucchi (capilla de Santo Tamaro). Así como en las recreaciones postmortem de Boltansky, en el fraudulento y milagroso proyecto Karelia: Milagros & Co de Fontcuberta, el ambiente sacro detectado en las diminutas y desoladas maquetas para las gigantescas fotografías carcelarias vacías de Casebere o en las antimísticas y placenteras vidrieras pangóticas de la serie Euterpe de Delvoye.

Referencias al trazado urbanístico y la estructura de calles (configuración y trama), se encuentran en los dibujos de cruces con nombres, en las fotografías aéreas de aparcamientos americanos de Porciones de parking



**Imagen 9: Aymerich. "Dode sutra",
2008. Jajce- Bosnia y Herzegovina**

Imagen 10: Aymerich. Atelier Balcanes

de Ed Ruscha, en los planos acolchonados de ciudades de Kuitca, en la alusión a lo constructivo (tanto arquitectónico como pictórico) de las fotos del Berlín visto por Frank Thiel, etc.

Imagen 11: Aymerich. "Sujetador de luna", 2000. Plomelin-Bretagne



Imagen12: Aymerich. "Sujetador de luna", 2000. Plomelin-Bretagne. Detalle



10. La Naturaleza y el cosmos. La Naturaleza supone uno de los parajes más elegidos en la historia del Arte por su evidente e ineludible interrelación

con el artista. Desde los románticos, con la representación diminuta del hombre como porción de la misma, hasta las innumerables incursiones de los impresionistas para pintar directamente las fluctuaciones lumínicas, la Naturaleza asume un protagonismo que en el caso del Land Art actúa como materia y soporte. Esto se observa en los homenajes como intruso plenairista de Perejaume o en los entrañables mensajes caseros trasladados a la fachada pétreas, tanto de Ed Ruscha como en las serie Montañas de Wim Delvoye.

No obstante, este protagonismo encuentra en las representaciones del globo terráqueo y del mapamundi toda una tradición -recordemos, por ejemplo, el Jardín de las delicias de El Bosco o algunos interiores de Vermeer- que se prolonga hasta la actualidad en autores, tan alejados del Land, como el ya citado Yves Klein, Urbano Lugrís, Ross Bleckner, Pistoletto, Chema Madoz, Wim Delvoye, David Jonhson o Jorge Barbi.

Esta tradición se prolonga también en las referencias a constelaciones como las realizadas por Joan Miró y Vija Celmins, a cosmogonías como las efectuadas por Max Ernst e Yves Klein, o a las Celestografías planteadas por Strindberg, cuya intensa y no siempre equilibrada mente salta de la literatura a la pintura y de los experimentos alquímicos a la fotografía. En las Celestografías el autor expone placas fotográficas a la intemperie nocturna para que la luz de las estrellas las emulsione, pero la impureza del experimento le hace vislumbrar la representación del cosmos, cuando se trata más bien de una operación de generador óptico de origen químico y corte surrealista. Además, Joan Fontcuberta estampa insectos en el parabrisas de su coche para fotografiarlo simulando el espacio exterior, y Barbi dispara perdigones sobre una plancha metálica pintada en negro para conseguir la obra Little Bang.

Como contrapunto a la inmensidad estelar y como parte (o ausencia) de ello, aludimos a los agujeros, faltos de materialidad. De las muchísimas relaciones entre ventana y cuadro, destacamos los vanos abiertos (a veces ni eso) por Magritte, así como las 2 aberturas que plantea Duchamp en su *Étant Donnés*, que posibilitan y condicionan la visualización de la obra además de convertir al espectador en un auténtico voyeur. Pero si alguien convierte el agujero en esencia artística es Lucio Fontana con el ya nombrado Espacialismo, en un intento de rebasar la superficie y la plenitud del plano pictórico.

También las perforaciones coloreadas con pigmento Vantablack⁶ que pueblan las esculturas de Anish Kapoor, anulando toda luz y sensación de espacio que pueda haber en ellas. Finalizando, la joven Romina Rebolledo,

⁶ La sustancia más oscura conocida, formada por nanotubos de carbono y que llega a absorber hasta el 99,965% la radiación lumínica.

⁷ Véase: <<http://estonoesunagujero.blogspot.com/>>.

con su proyecto estonoesunagujero: excavando... buscando... encontrando⁷ lleva años llenando de enormes agujeros aledaños expositivos mientras se separa de una mera repetición a lo Land Art para abrir “espacios de acercamiento social” (según sus propias palabras), pelular y colaborativo híbrido entre el Land y el Arte social con un guiño a Magritte en el título.

En otra línea, señalar la idea planteada por Hole Art para ofrecer a diseñadores la posibilidad de decorar la superficie de un CD convirtiendo el agujero central en el principal protagonista.



Imagem 13: Aymerich. Dibujando en Farol da Barra. Salvador de Bahia



Imagem 14: Aymerich. Caligrafía china. Shanghai

II. La imagen del lugar

La consideración de las relaciones entre espacio y sujeto fue una cuestión que poseyó un protagonismo esencial en las vanguardias históricas. Ardengo Soffici formuló para la pintura futurista: “El espectador debe vivir en el centro de la acción pintada”. Dicho protagonismo también se encuentra en las relaciones entre individuo/espacio en los ballets y talleres de montaje de exposiciones de la Bauhaus, en las aproximaciones de ocupación espacial de Moholy-Nagy, en el crecimiento modular y generativo del Merzbau de Schwitters, en los diseños interioristas de De Stijl...

El autor puede adoptar diversas actitudes al habitar el espacio que le alberga en el momento de la producción artística. Generalmente el atelier del artista además de ser contenedor actúa como un magnífico espacio que posee diversos significados y es, en mayor o menor medida, relevante en la producción. Se puede entender el atelier como una escenografía donde el artista celebra su ceremonia. Es posible realizar diversas lecturas y otorgar a sus protagonistas multitud de papeles diferenciados. En esta relación contenedor/contenido podemos enumerar, entre otros, los siguientes roles:

Obra:

- Lugar de labor del trabajador.
- Sitio del funcionario.
- Rincón del obrador.
- Comarca del mezclador.

Habilidad:

- Asilo del armonizador.
- Plantación del combinador.
- Abrevadero del comunicador.

Razón:

- Despacho del gestor.
- Cartografía del estratega.
- Ubicación del racional.
- Esfera del dosificador.
- Distrito del racionalista.
- Minifundio del sintético.
- Asentamiento del pragmático.
- Establecimiento del funcionalista.
- Cámara del constructor.
- Terruño del descriptor.
- Cultivo del diseccionador.
- Cerco del positivista.
- Recinto del estructurador.

Ideología:

- Campo de batalla del reivindicador.
- Santuario del elogiador.
- Ring del apólogo.

Distinción:

- Refugio del genio.
- Suburbio del arrogante.

Introspección:

- Paradero del inseguro.
- Parte del autista.
- Albergue del sufridor.
- Terapia ocupacional del desquiciado.

- Estancia del ensimismado.
- Recibidor del ególatra.
- Escondite del autorreferido.
- Periferia del introspectivo.

Expresión:

- Causa del irracional.
- Gabinete del acumulador.
- Apeadero del improvisador.
- Aposento del tautólogo.
- Quirófano del emotivo.
- Andurrial del dinámico.

Misticismo:

- Cubículo del eremita.
- Plataforma del iniciado.
- Paraje del soñador.

Fabulación:

- Punto de encuentro del fabulador.
- Laboratorio del alquimista.
- Tapete del prestidigitador.
- Espacio del ilusionista.
- Órbita del iluminado.

La infinidad de papeles y matices atribuidos a la relación atelier/artista permite afirmar que cambiando el escenario, escena o atrezzo, también cambia la relación vital, pulsional, visual e interpretativa del actor. La comparación entre pintor y actor es considerada por Delacroix en su Diccionario de Bellas Artes, retomando el artículo "Actor" de Diderot para la Enciclopedia. Para Delacroix, pintor y actor parten de la emoción y de la imaginación, si bien le otorga al primero un mayor dominio en la ejecución (voluntaria) dado que no necesita de la interpretación (cambiante).

El atelier llega a ser algo más que un espacio delimitado por 4 paredes, ya que el artista puede

llegar a desplazar el escenario de la ceremonia artística a diversos lugares, dotados de significados diversos.

La idea del *genius loci* (genio del lugar) se articula en relación a la bondad de un lugar (y atelier). La etimología que Corominas ofrece de la palabra “genio” deriva del latín *genius*, “deidad que según los antiguos velaba por cada persona y se identificaba con su suerte”. El autor matiza en otra entrada: “la persona misma, su personalidad”, de lo que se deduce que la idea de *genius loci* no deja de ser una personificación o prosopopeya parecida a la existente en el estanque del Narciso de Wilde, donde un lugar físico hábil para albergar sujetos adquiere atributos humanos de personalidad. La evolución del *genius loci* que en la cultura romana aludía al espíritu guardián de cada lugar, se transforma en una obsesión que desde el Renacimiento llega a través de la poesía hasta la jardinería inglesa del siglo XVIII. El *genius loci* actúa como señalador de la existencia mítica de un lugar antes de la construcción del jardín y presupone la noción de un espíritu propio y esencial.

⁸ Este movimiento pone más énfasis en la localización que en la obra arquitectónica, valorando las propias condiciones del lugar y la especificidad del espacio mediante el uso de elementos vernáculos.

⁹ En el caso de esta artista dicha recuperación se extiende, incluso, a la indumentaria, rescatada de lo colonial y precolombino, de modo que supone tanto una táctica de autoconstrucción retrospectiva -forjando un pasado personal- como una autodestrucción sumisa a favor de los intereses de su marido, Diego Rivera.

¹⁰ Junto a esta relación de la luz con la arquitectura y recordando la vinculación de ambas con el Racionalismo Crítico, cabe añadir una tercera asociación que remite a la etimología de la palabra arquitecto, reseñada por Corominas: “Tomado del latín *architectus*, y éste del griego *arkhitékton*, compuesto de *árkho* <soy el primero> y *tékton* <obrero> ... (derivado de *tíkto* <produzco>, <doy luz>”. Así pues, el arquitecto es “el primero en dar luz”.

A su vez, las mismas preexistencias ambientales y la memoria del lugar serán retomadas durante el siglo XX por la arquitectura vernácula abogada desde el Regionalismo Crítico de Kenneth Frampton⁸. Asimismo, las encontramos en el denominado Gótico Americano -pensemos en la pintura nacional campesina de Th. Hart Benton, G. Woody y J. Stewart Curry-, en el Mexicanismo de recuperación indigenista de Diego Rivera y Frida Kahlo⁹ o, más recientemente, en la Transvanguardia italiana teorizada por Achille Bonito Oliva y en su intento neomanierista de recuperación de las raíces territoriales.

En la cultura oriental se detecta cierta afinidad con esta idea en el Feng Shui, la ancestral sabiduría enraizada con el taoísmo que, partiendo de la Filosofía y del Arte, busca interpretar los patrones del universo para vivir armónicamente con el entorno. Asimismo, en el diseño y construcción de su hábitat familiar el escritor japonés Tanizaki buscó aunar la filosofía oriental con su modo de vida occidentalizado. Hecho que queda patente en su delicioso *Elogio de la sombra*, texto que actúa como memoria escrita de este proyecto y en el que agrupa arquitectura, decoración, interiorismo, teatro, marionetas, maquillaje, ropaje e, incluso, cocina para explicar y ensalzar la modulación del espacio mediante una degradación lumínica cercana a la penumbra que el autor llama “luz gastada”¹⁰.

III. ¿Una conclusión?

La trama entrelazada y la imbricación de disciplinas no sólo son un síntoma de los días que corren, sino sendas maniobras que a lo largo de los tiempos son utilizadas en muchos campos del Arte. La mezcla y conjugación de vocabularios y códigos propios de cada disciplina nos sirve más por su valor de significado para determinar y apreciar la estructura, que para abogar por cualquier alarde técnico y/o collagístico entre lenguajes. Cada medio, lenguaje, herramienta o modo de representación propicia un tipo de estructura, como ocurre con los escritores de OuLiPo, donde la obra se considera más por su valor estructural que por su calidad formal. De ahí, destacamos un tipo de obra que está más cercana a la topología (estructura) que a la Gestalt (forma).

La estructura no se consigue por la funcionalidad (como ocurre en las artes aplicadas) sino por dos cuestiones importantes muy presentes en este texto: el paraje y el proceso.

Rematamos destacando tres tríadas de relación presentes en la consideración general del acto artístico:

1. Paraje/artista/obra.
2. Obra de Arte/autor/espectador.
3. Lugar/proceso/estructura.

Estas 3 tríadas delatan a la obra de Arte. Curiosamente, la presente clasificación referente al proceder del acto creativo coinciden en número con aquella otra que Robert Graves efectúa de las musas al llamarlas la Diosa Triple -en su libro La Diosa Blanca-, desdoblándolas en 3 grupos de 3 y refiriéndose al mito poético de la luna. Donde los 3 niveles (subterráneo, terrestre y celestial) y los 3 estados de trascendencia humana (nacimiento, procreación y muerte) se organizan de la siguiente forma con respecto al fenómeno lunar:

I. Diosa del Infierno:

1. Nacimiento
2. Procreación
3. Muerte

II. Diosa de la Tierra:

1. Primavera
2. Verano
3. Invierno

III. Diosa del Firmamento:

1. Luna Nueva
2. Luna Menguante
3. Luna Llena

¿La visita de las musas cohabita con el artista en el lugar de ejecución (concepción y realización) de la obra de Arte?



Imagem15: Aymerich. Atelier Ruzafa

REFERÊNCIAS

AYMERICH, Guillermo. Un método para pensar el lugar. In: *Cuadernos de imagen y reflexión* Nº 4. Valencia: Ed. UPV, 2008.

DELACROIX, Eugène. *Diccionario de bellas Artes*. Madrid: Síntesis, 2001.

GAGE, John. *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Madrid: Siruela, 1988.

GRAVES, Robert. *La diosa blanca : gramática histórica del mito poético*. Madrid: Alianza, 1998.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Mataró-Barcelona: Montesinos, 2001.

PEREC, Georges. *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama, 2005.

TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2010.

TAVARES, José. Kurt Schwitters. Augusta Pia, Merrz y el dadaísmo. In: *Revista Utopía*, Nº 4. Lisboa:1996.

VV. AA. *Diccionario de la lengua española*. Barcelona: Espasa, 2001.