
ENTRE TIERRAS, AGUA Y FUEGO

Prácticas artísticas y efectos sociales contemporáneos

BETWEEN LANDS, WATER AND FIRE

Artistic practices and contemporary social effects

VERÓNICA DILLON

veronicadillon@hotmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 16/05/2016 | Aceptado: 24/08/2016

Resumen

El presente artículo analiza prácticas artísticas vinculadas a lo social que desafían las categorizaciones del arte contemporáneo. La mexicana Teresa Margolles proyecta un país acorralado por el narcotráfico. La guatemalteca Regina José Galindo ofrece su cuerpo como territorio escénico. Alexandra Engelfriet y otros tres artistas internacionales llevan a cabo una performance en una cantera de arcilla. Jamal Dajani, artista palestino, empapa ropas en Gaza con barro y realiza esculturas a escala real que se destruyen al viento. Materialidades cerámicas y visuales que en su proceso de ruptura quedan al servicio de cada artista para abordar la violencia, la finitud de la vida, lo brutal, con un enfoque crítico que se asoma a universos simbólicos y poéticas.

Palabras clave

Materialidades; contemporaneidad; cerámica; rupturas; poéticas

Abstract

This article approaches contemporary art practices linked to social issues which defy all present categories. The Mexican artist Teresa Margolles shows a country cornered by the narcos. Guatemalan Regina José Galindo exposes her body as a living scene. Alexandra Engelfriet together with other three artists does a performance in a clay quarry. Palestinian artist Jamal Dajani soaks clothes in clay and makes sculptures in actual size to build installations that will be eroded and ultimately demolished by the wind or the bombings. Ceramic and visual materialities in the hands of each artist are a breakup process and thus face violence, uncertainty, brutality, from a critical perspective that reach to symbolic universes and poetics.

Keywords

Materialities; contemporaneity; ceramics; breakups; poetics



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivar 4.0
Internacional.

«Mi obra perturba a la gente y nadie quiere ser perturbado. La gente no es plenamente consciente del efecto que mi trabajo tiene sobre ellos, pero ellos saben que es perturbador.»
Louise Bourgeois (2011)

El arte y lo social admiten múltiples lecturas en la escena contemporánea. Los efectos que una obra puede tener en la trama social y el impacto de la realidad social en la obra de arte, tanto en sus modos de producción como en los recursos materiales y estilísticos empleados, tienen consecuencias que resultan difíciles de soslayar. Los artistas analizados en este artículo extreman estas relaciones hasta límites que resultan inadmisibles para algunos, transgresores para otros, y tienen la particularidad de evocar o de replicar modos de representación empleados por comunidades originarias de nuestra América precolombina.

Hace veinte años presentamos un trabajo sobre cerámica funeraria en el primer número de la revista, *Arte e Investigación* (Sempé y otros, 1996). Aquella investigación formaba parte de un proyecto interdisciplinario entre antropólogos, arqueólogos, geólogos, docentes, investigadores y artistas, que permitía interpretar paradigmas de subsistencia y patrones estéticos provenientes de los análisis en los procesos de la cerámica funeraria, entre otras cuestiones. Las materialidades, las tecnologías y los diseños seleccionados de los grupos investigados pertenecían a un rango establecido por Alberto Rex González y por María Carlota Sempé en los períodos Temprano (200 a.C. al 650 d.C.), Medio (540 al 890 d.C.) y Tardío (entre 950 y 1480 d.C.).

Retomo hoy el abordaje de aquellos ritos y prácticas funerarias a través de los artistas contemporáneos que elijo para este artículo. Las obras de cada uno hablan de violencias en todos los territorios tanto en América como en Europa y en Oriente; hablan de la vida y la muerte, del aniquilamiento de pueblos indígenas o de los sectores más vulnerables de las sociedades de las que forman parte o del mundo en general y que, además, siguen siendo tema de interés y de investigación en otros proyectos tributarios con el correr de los años. Es conmovedor ver cómo aquellas culturas acuden al contacto primario con las tierras, con el agua y con el fuego de los contextos geográficos de cada región y cómo cada uno de ellos extrae para sus prácticas artísticas los materiales que se adecuan a sus necesidades poéticas y alegóricas. Así como en aquellas comunidades las prácticas sociales de enterramiento eran prácticas públicas y colectivas, actualmente, algunas y algunos de los artistas seleccionados para este artículo desarrollan prácticas similares con procesos manuales análogos, pero los acompañan de tecnologías diferentes que hacen a la contemporaneidad. Actualmente, el tiempo del hombre con la materialidad es otro. El rito es distinto porque los tiempos son diferentes. El contacto y los diálogos, también.

Cuerpo y barro

Como escribe Néstor García Canclini (2010), la artista mexicana Teresa Margolles movilizaba de tal modo al visitante que veía su instalación durante la Bienal de Venecia en 2009 que le impedía huir de su malestar; parecía perseguirlo. Sugería, insinuaba, lo detenía. El impacto que ella deseaba residía en hacer público lo íntimo. No reproducía las escenas originarias de tiroteos, de asesinatos o de balaceras ocurridos en la ciudad de México y en los cruces de poder entre narcotraficantes, políticos y grupos policiales, pero evidenciaba lo siniestro de los enfrentamientos con un definido efecto social en una escena pública internacional a través de un proyecto artístico que intentaba mostrar lo abyecto de modo ineludible e incómodo.

Teresa Margolles trabaja desde el arte con la muerte. Luego de investigar y de experimentar durante varios años con materiales y con imágenes tomadas en diferentes morgues, registra todo bajo la premisa: «¿Quién limpia la sangre de la ciudad?». Explora la violencia, las desigualdades sociales, la represión y el narcotráfico. Realiza un mapeo para buscar las huellas de los asesinatos, empapa trozos de tela con sangre o con lodo en escenas posteriores a las ejecuciones. Junto con sus colaboradores de investigación, se atreve a recolectar fragmentos de historias, desde vidrios de parabrisas de autos rotos en un tiroteo, hasta registros sonoros y visuales de lugares donde sucedieron los hechos por su alto valor y su carga simbólica.

Decidida a llevar la imagen de su país revuelto por la guerra entre narcotraficantes al exterior, no expone los cuerpos asesinados, solo la inminencia de los olores que quedan en evidencia en aquellas telas impregnadas con la sangre recogida tiempo después de las ejecuciones en la ciudad de México. Usadas como pigmento orgánico, aparecen mezcladas con barro de los sitios de hallazgo en aquellas instalaciones sobre las que, además, Margolles borda con hilo de oro y anida los vidrios rotos. En las superficies había escrito: «¿De qué otra cosa podemos hablar?». Adosaba, al mismo tiempo y en cada paño, tarjetas en las que aparecía, de un lado, la cara calcinada y golpeada de las personas fusiladas, y del otro, el logotipo de la Bienal de Venecia con la leyenda: «Persona asesinada por vínculos con el crimen organizado. Tarjeta para picar cocaína». Dicha recolección y catalogación fantasmal formaba parte de un territorio marcado por fluidos y por residuos orgánicos que conformaban mapas de mortandades.

Al respecto, García Canclini se pregunta:

¿Puede ser la inminencia el recurso para que el visitante de un museo o una bienal no se apure como quien hojea una revista *fashion*, o como el lector ansioso por dar vuelta la página ante la crueldad en la información policial? No se trata de cualquier tipo de inminencia (2010: 230).

La obra escandalizó e instauró un debate internacional profundo acerca de los derechos humanos y no tanto acerca de los aspectos específicos de lo artístico. Se abrieron preguntas y aparecieron, como en tantas otras presentaciones contemporáneas, límites borrosos. Avelina Lésper (2009), crítica de arte en España, publicó en *Señales de Humo* (de la Universidad de Guadalajara, el 12 de septiembre de 2009) el texto «Farsa en Venecia. Fraude del arte contemporáneo», en el que propiciaba un duro enfoque crítico a través de un movimiento denominado «Hartismo», acerca de las obras y de las instalaciones que la artista acostumbra a realizar y los efectos sociales que las mismas provocan. En la obra *Vaporización* (2001), Margolles pulverizó parte del agua empleada para lavar los cuerpos de las autopsias; en la serie *Autorretratos en la morgue* (2003) mostró retratos fotográficos de algunos cadáveres sin identificar, cuyas familias no habían reclamado [Figura 1].



Figura 1. *Vaporización* (2009), Teresa Margolles. Serie *El arte y la muerte*

En la muestra *Encobijados* (2009) presentó las mantas con las que se envolvieron los cuerpos de las víctimas ejecutadas en México utilizando los fluidos inmediatos de las mismas. De este modo, si las condiciones de producción de las obras fueran tal como la artista las enuncia, podemos suponer que se

ha incurrido en falta de vigilancia, incluso, en métodos corruptos para la obtención de los fluidos recién derramados o algunos otros temas ligados a la violación y a la reserva de los derechos humanos internacionales.

Entender la obra o no puede ser una propuesta de límites borrosos. La incomodidad que genera, en cambio, es una provocación que apela tanto al público general como a la mirada especializada. La práctica artística exige una mirada crítica, pide una contextualización. Y el artista contextualiza a través de la elección de materiales y de enfoques proyectuales que constituyen, tal vez, la inminencia a la que alude García Canclini.

La artista visual guatemalteca Regina Galindo, consecuente con su ideología en sus performances, utiliza como espacio escénico y como territorio de conflicto su propio cuerpo. Sus acciones nos llenan de contradicciones y de dolor. Se incomoda ella, incomoda a los demás. Se tortura y nos tortura verla. Su cuerpo se resiste y es resistencia. Se opone a la violencia, a la disciplina, a la medicalización y critica las injusticias del mundo. Se violenta a sí misma para transmutar y para luchar contra la verdad oficializada por el estado guatemalteco y por la oligarquía.

Las *acciones Galindo*, de fuerte violencia simbólica, son denominadas así porque conforman con cada nueva aparición manifiestos de protesta, reclamos ante la fuerza y ante la ilegalidad. Todo provoca estupor y, al mismo tiempo, un fuerte impacto político y social. Para no olvidar, intenta tender puentes y abrir debates, pone en evidencia la intolerancia ante las injusticias y construye metáforas entre la vida y la muerte. Se vulnera atrozmente al punto de hacerse extraer ocho molares para agujerear su dentadura y atravesarla con oro y volver a extirpar ese oro como analogía del saqueo que el primer mundo perpetra contra el tercer mundo y el impacto que generan las mineras en América Latina. Se corta con un cuchillo su muslo derecho, escribe «perra» como explícita denuncia de los asesinatos de mujeres calificadas como malditas perras en Guatemala.

En *Estoy viva* (2014) recubre su cuerpo de tierra, su cuerpo desnudo es un cuerpo social que contextualiza la práctica artística en el momento actual y dentro de un contexto cultural específico. Su mirada y su enfoque sobre el femicidio se podrían asociar a las acciones de Margolles. En *Paisaje* (2012), documental presentado en la cuarta edición de la Bienal del Fin del Mundo en 2014-2015 en la ciudad de Mar del Plata, Galindo soporta estoicamente que un hombre le arroje palada tras palada de tierra que cae una y otra vez sobre su cuerpo desnudo [Figura 2]. Ella está de espaldas a él y a la fosa que cava; él está de espaldas a ella, en ostensible referencia a la violencia de género, a la tortura y a la humillación padecida por las mujeres.



Figura 2. *Paísaje* (2012), Regina José Galindo. Bienal de Arte Paiz de Guatemala
Foto: David Pérez

Alexandra Engelfriet es hija de una ruptura que inició Claudí Casanovas, un ceramista catalán que con sus series escultóricas llamadas *Campo de urnas* (2009) ha sido muy influyente en su área. Sus experiencias de congelar bloques de arcilla, quemarlos en bruto en hornos de gas con reducción a 1300° C y partirlos al medio para descubrir el núcleo o el alma de la pieza formaron parte de la cerámica de ruptura (Serra, 2012). Junto con otras series, como *Tierras moleculares* (2013), *Luna nueva* (2013), entre otras, sus inquietudes lo llevaron a experimentar por caminos de introspección que lo acercaron a trabajar con nuevas materialidades. Sus procedimientos, junto con las propuestas de Richard Serra, para quien la selección de las materias primas y de los procesos cerámicos configuran el hecho creativo, dieron lugar a rompimientos a través de acciones que crearon bisagras en los caminos tradicionales del ceramista.

No está claro si antes o después Kosho Ito se sumó en Japón a esta corriente y se constituyó en el referente contemporáneo de oriente que quebró todas las reglas de la cerámica tradicional japonesa, decidido a moverse fuera de los límites de una cultura tan milenaria como estricta para su funcionalidad. En esta línea de trabajo, durante cinco días de 2009, Alexandra Engelfriet y otros tres artistas de renombre internacional –como Neil Brownsword, Torbjorn Kvasbo y Pekka Paikkari– fueron invitados a realizar una performance en la cantera de arcilla más grande de Europa, que pertenecía a la antigua fábrica de ladrillos Cobridge Brick & Marl Co. Ltd, en los distritos del norte de Staffordshire, Inglaterra. Una vez cercado el predio de la gran fosa, el lugar se convirtió en

una gran obra de Land Art antes de empezar. Rastrillaron una y otra vez incansablemente, limpiaron y establecieron un gran plano que luego fue escrito con barbotina como si fuese un gran lienzo de cara al cielo. Cada uno eligió uno de los laterales y se propuso una actividad individual aún dentro del proyecto artístico grupal. El desarrollo del proyecto puede verse en el documental filmado por Johnny Magee (2009) que fue estrenado dentro de la categoría de Ciencia y Tecnología en la Bienal de Cerámica en Inglaterra.

En aquellas propuestas individuales existía la posibilidad –o no– de fabricar hornos para quemar la arcilla a cielo abierto, pero en cinco días debían terminar las acciones con estas materialidades cerámicas, el agua y el fuego. Los obreros de Ibstock y sus excavadores facilitaron los trabajos a gran escala de la cantera para que después los artistas pudieran pisar el barro y la greda y dejar sus huellas. Arrastraron bloques de tierra con diferentes volúmenes hasta agotarse. Hicieron más huecos y espirales de todos los tamaños; amasaron morteros como las comunidades originarias de oriente y de occidente y desde el Ártico hasta la Antártida, dibujaron signos con barbotina sobre el barro más seco, hicieron señales y escribieron como los hombres de Nazca, en un acto ritual.

En otras épocas, el lugar garantizaba lechos de arcilla pesada adecuados para la fabricación de ladrillos, que eran conocidos con el nombre de azul Staffordshire y durante el siglo XIX se había utilizado para la construcción de casi todos los puentes de ferrocarril, de carretera y de canal en la región de West Midlands; sus procesos de reducción durante las horneadas y durante la composición geológica del suelo daba una calidad a sus tierras que favorecían las pigmentaciones y la intensidad cromática en sus pastas. Sin embargo, agotadas hoy sus posibilidades para el uso industrial, los grandes huecos de extracción de arcilla solo se han convertido en inmensos charcos sin valor comercial.

El ladrillo de la fábrica abandonada, que ahora es un museo, era antes una industria próspera. Este material en bruto sirvió como recurso poético para el grupo y el proyecto artístico se convirtió en un gran esfuerzo colectivo para que el material se convirtiera en protagonista de una nueva historia en la región. Para su reconversión y para su inauguración como museo se emplearon veinticinco toneladas de greda directamente extraída de la cantera, que fueron depositados previamente en la cuenca para el almacenamiento de los grandes hornos. El esfuerzo fue un trabajo combinado que involucró a la comunidad: niños y adultos de las poblaciones vecinas participaron para poder preparar la arcilla.

Engelfriet trabaja con arcilla cruda y su trabajo se caracteriza por el contacto físico de la artista con su material: golpea la tierra y mantiene un combate cuerpo a cuerpo con ella. Compromete todo su cuerpo en una lucha de proporciones épicas. Se agota, pero sigue; cae, se incorpora y vuelve a caer. Se arrastra y continúa. Parece quebrarse y se vuelve a levantar. ¿Qué simbolizan los golpes de hombros, los rodillazos y patadas? ¿A quién empuja? ¿Qué fronteras mueven sus embistes? ¿A quién le está pegando en realidad?

¿Qué pisa? ¿Qué huellas quiere dejar? Engelfriet dice: «La arcilla es el material del que surge todo y al que todo vuelve» (2013).

Vale la pena tomarse un rato para ver las tres partes del documental de Johnny Magee, *Marl Hole* (2009), que registra el proyecto en la bienal de cerámica.

La línea de Engelfriet se profundiza en la obra *Dust to dust* (2011) (Van den Berge, 2011), realizada en Amsterdam, donde se enfrenta nuevamente pleno a pleno con la arcilla frente al mar [Figura 3]. Tampoco allí cesa, nada la detiene.



Figura 3. *Dust to dust* (2012), Alejandra Engelfriet. Película dirigida por Marlou van den Berge

Estas acciones y repeticiones con la tierra caliza, con las cenizas y con otros materiales orgánicos que se encuentran en las zonas en donde trabaja, por momento, bajo el agua, son en apariencia simples en su ejecución, pero poseen una compleja profundidad en la potencialidad de sentidos. Son viscerales. Se arrastra por el agua, emerge y llega a la superficie, sube, gira y vuelve a bajar. Nuevamente juega con la naturaleza y contra ella y convierte ese ritual íntimo en público, y lo corporal en la evocación devastadora de la vida y de la muerte. En *Tranchée*, en La Meuse (Engelfriet, 2013), realiza un homenaje a los caídos durante la Segunda Guerra Mundial y llega a su punto culminante en la construcción del horno construido para la intervención [Figura 4]. Es una guerra corpórea de una poética desgarradora.



Figura 4. *Tranchée* (2013), Alejandra Engelfriet. Parque en La Meuse, Francia
Obra en homenaje a los caídos en la Segunda Guerra Mundial

El artista palestino Jamal Dajani explora en la instalación *Tahaluk (Agotados)* (2014), en una playa de Gaza, las ruinas que dejan las bombas y los atentados [Figura 5]. Su búsqueda selecciona con memoria errática los espacios para realizar las instalaciones y elige como materialidad la tierra cruda para llevar adelante su proyecto. Una vez detectado el espacio, comienza a recolectar ropas y las empapa con arcilla húmeda y realiza con ellas esculturas de grupos familiares a escala real y los viste. Con barro fresco congela las figuras, atrapa el movimiento, las detiene en el tiempo y el instante. Captura el gesto, la emoción y ubica los cuerpos en lugares emblemáticos. A las salidas de sus hogares, bajo escombros, en plazas bombardeadas, en las playas como posibles migrantes que quieren huir de su país. Otras esculturas son dispuestas en algunos de los barrios más devastados por la guerra, pero tienen todas algo en común: aparecen huyendo e, invariablemente, permanecen de pie y en estado crudo hasta que el tiempo u otro bombardeo se hace cargo del fin. No las hornea. No es necesario. Hablan de la fragilidad y de la finitud del ser. No hay tiempo de quemar la arcilla, este país vive en guerra. Otra vez la materialidad está al servicio del deseo, de la necesidad proyectual y del efecto social contemporáneo.



Figura 5. *Tahaluk* (2014), Jamal Dajani. Instalaciones en Gaza

Reflexiones finales

Muchas de las acciones que aparecen en las performances o en las instalaciones que hemos tomado en consideración nacen con las vanguardias artísticas en el siglo xx y se potencian con el uso de las nuevas tecnologías. En casi todas las prácticas se evidencian tanto la belleza como lo siniestro de la violencia; la precariedad y lo efímero de la vida en el artista palestino Jamal Dajani, la presencia de lo brutal y lo abyecto en la vida cotidiana de nuestros tiempos en el caso de la obra de la artista performática guatemalteca Regina José Galindo. Las operaciones metafóricas del arte nos recuerdan, como escribe García Canclini, «que esas respuestas son múltiples, inestables, viajan, y a veces sólo logran decir lo que no han encontrado. Quedan en la inminencia» (2010: 126). Pero también en la inmanencia de las instalaciones y de las intervenciones o en los documentales presentados.

Estas obras nos hablan del dolor en las prácticas del sacrificio y de la laceración del cuerpo de Galindo; de la violencia y de la hipocresía ya sea en América Latina como en Europa en el caso de Margolles. Mantienen posiciones críticas y enfoques sociales comprometidos que se manifiestan en algunas de estas operaciones del arte contemporáneo, que por momentos parecen desarrollar en su realización la representación, la mimesis de ritos ancestrales que nos retrotraen a nuestra América precolombina o a sacrificios de animales en cuevas. En la obra de Alexandra Engelfriet, la escritura sobre la fosa en la cantera de arcilla de Marl Hole admite más de una pregunta posible: ¿A quién le escriben? ¿En qué códigos, en qué alfabeto? ¿Tiene realmente importancia que los signos en el suelo sean o no escritura? El significado y la materialización están dados por su valor simbólico.

Acuerdo con Danto (2013) cuando define a la obra de arte según tres criterios esenciales: además de los arriba citados, significación y materialización, el

tercer criterio, central en nuestra lectura, es la interpretación que cada espectador aporta a la obra cuando la mira, la escucha, reflexiona sobre ella. Las rogativas de aquel artista en Marl Hole, convertido en un hombre pequeñito que dibuja la tierra con barbotina sobre el barro seco en aquel campo expandido, resultan, tal vez, plegarias del agorafóbico hombre contemporáneo en el campo minado de toda la superficie del planeta.

Referencias bibliográficas

LARRAT-SMITH, Phillip (2011). Louise Bourgeois: *El retorno de lo reprimido Escritos psicoanalíticos*. Buenos Aires: Fundación Proa.

DANTO, Arthur (2013). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz.

SEMPÉ, María Carlota y otros (1996). «Aportes al conocimiento de las culturas Ciénaga Condorhausi y Aguada, de la colección Benjamín Muñiz Barreto del Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata, a través de un análisis técnico morfológico de la cerámica funeraria». *Arte e Investigación*, año 1 (1), pp. 94-99. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Referencias electrónicas

LÉSPER, Avelina (2009). «Farsa en Venecia». *Avelina Léspér* [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2016 en <<http://www.avelinalesper.com/2009/09/farsa-en-venecia.html>>.

ENGELFRIET, Alexandra (2013). *Le four/The kiln. Vent des fôrets 2013* [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2016 en <<https://vimeo.com/85811821>>

MAGEE, Johnny (2009). *Marl Hole* (3 partes) [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2016 en <<https://www.youtube.com/watch?v=iyaZtJdUzBs>>.

SERRA, María Florencia y otros (2012). «Materialidad y procesos cerámicos en la cerámica de ruptura, en las décadas del 50-70» [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2016 en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40565/Documento_completo.pdf?sequence=1>.

VAN DEN BERGE, Marlou (2011). *Dust to dust* [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2016 en <<https://vimeo.com/85150488>>.