

TONG

Gerardo Mosquera

Voy a comentar tres proyectos muy especiales –por su carácter y espacios— en que trabajé como curador con Magdalena Atria. Fueron desafíos semejantes por su naturaleza, y simultáneamente diferentes en sus contenidos. Más allá de rasgos obvios como el material, si algún atributo general unió a las obras realizadas por la artista, fue que estuvieron bajo el signo de *tong*; después se verá lo que quiero decir con esto.

I

En 2009 curé *El patio de mi casa. Arte contemporáneo en 16 patios de Córdoba*, un proyecto que involucró patios populares privados típicos de esa ciudad andaluza, profusamente decorados con flores, plantas, antigüedades, restos arquitectónicos y otros elementos, y patios monumentales en antiguas casonas y palacios que albergan instituciones públicas. Los patios seleccionados fueron intervenidos por dieciséis artistas de varios países, uno por patio. Fue una aventura curatorial nunca antes emprendida, que bregó simultáneamente con las complejidades de los proyectos en espacios exteriores –fuera de la seguridad del “cubo blanco”— y con la incursión en recintos privados, donde el arte convivió con la gente dentro de sus hogares y lugares de trabajo, pues los patios continuaron “vivos”, desempeñando sus funciones habituales.

De otro lado, los patios cordobeses son espacios peculiares y muy complejos debido a sus perfiles arquitectónicos y espaciales, su carácter intermedio entre lo interior y lo exterior, lo público y lo privado, además de sus muy específicos contenidos tradicionales, su estética barroca, y su *horror vacui*, resuelto mediante una profusa ornamentación vibrante de color. Cuando invitaba a los artistas a participar en el proyecto y les mostraba imágenes, muchos quedaban sobrecogidos por la aplastante personalidad de los patios, y hasta exclamaban: “¡Qué más se puede hacer aquí!”

El proyecto evitó usar el patio como receptáculo para mostrar el arte, y ni siquiera lo adaptó para la ocasión. Buscó en cambio un diálogo arte-sitio, donde el lugar intervenido desempeñó un papel activo. Las obras resultantes fueron más bien *situaciones*¹ efímeras, fruto de la interacción entre patios e intervenciones artísticas. Más que piezas *site-specific*, en los ejemplos mejores se crearon

¹ Uso el término con un sentido diferente al del movimiento situacionista, aunque relacionado con él.

conjunciones significantes, donde arte y ámbito actuaron en conjunto para propiciar experiencias estéticas, simbólicas y conceptuales resultado de la interacción entre el patio y la intervención artística que lo incorporaba, y a la que aquel determinaba a su vez, dando lugar a una síntesis final. Fue para los artistas un ejercicio dialógico (en el sentido bajtiniano) con lugares muy protagónicos, que exploró relaciones entre tradición y contemporaneidad, y tomó el desafío de comunicarse con un público popular sin menoscabo del interés y complejidad artísticos de las obras. Más aún, estas convivieron con la gente dentro de sus casas, que se abrían en un horario determinado para permitir el acceso del público.

Una de las claves curatoriales para un proyecto tan especial y complejo como *El patio de mi casa* era seleccionar artistas capaces de responder adecuadamente al difícil encargo. En la mayor parte de los casos escogí artistas cuya obra anterior permitía un margen de confianza en que podrían satisfacer el desafío; por ejemplo, artistas como Cai Guo Qiang o Jorge Perianes, con obra muy abierta, inventiva y responsiva al espacio, que prometía la posibilidad de una conversación con los patios. También usé obras que ya existían, como la instalación *Jardín colgante*, de Mona Hatoum, que pensé podrían funcionar bien, aunque en forma diferente, en el nuevo contexto. En otros casos tomé riesgos, confiando en mi instinto.

Mi apuesta por Magdalena Atria fue muy arriesgada. Ella era conocida entonces sobre todo por sus impresionantes pinturas abstractas con plasticina, presentadas a manera de cuadros que se fijaban directamente en las paredes de galerías y museos. A primera vista, una pintora –aun cuando usara un material heterodoxo— no parecía ser la artista más adecuada para responder a un proyecto como el de los patios. No obstante, había observado que a menudo sus piezas adoptaban formatos diferentes a los tradicionales de la pintura, e incluso en algún caso poseían formas elaboradas o irregulares. Recordé en particular *Desde niño ya engañaba a sus amigos*, 2004, donde la pintura con plasticina en formato circular bajaba del muro para extenderse sobre el piso. Percibí como si en su obra hubiese una energía por –y lo que era aún más importante, una potencialidad de— desbordarse hacia el espacio. La artista también había hecho alguna pieza tridimensional, como *Sonriendo desesperadamente*, una esfera irregular colgante armada con palillos de dientes y pasta de modelar, también de 2004, que proclamaba la inclinación de Atria a pulsar el trabajo artesanal en su obra. Además, la plasticidad del material que usaba para sus pinturas casi obligaba a una expansión más allá de la entidad “cuadro”, algo que ya estaba teniendo lugar en sus piezas a pesar de continuar ceñidas al cubo blanco. La plasticina poseía también las propiedades favorables de poder pegarse a distintas superficies sin afectarlas y de resistir la intemperie.

Sentí que la obra de Atria clamaba por salir, por escapar, y no vacilé en invitar a la artista a participar en *El patio de mi casa*. Me pareció además que el

colorismo y esa suerte de barroquismo geométrico presentes en su obra podrían armonizar con la exaltación floral y ornamental de los patios. Ella tuvo el coraje de aceptar el desafío de emprender un trabajo en el exterior y en una escala nunca antes acometida, monumental, un encargo que abría una nueva dirección en su arte. El reto era aún mayor porque le ofrecí uno de los patios más bellos e impresionantes: una antigua corrala o casa de vecindad devenida en un conjunto de pequeños estudios usados por artesanos locales. El espacio en ese patio cordobés emblemático, sito en la Calle San Basilio 50, es más complejo que en otros patios más ortogonales, e incluye una escalera al centro. El lugar se encuentra además profusamente ornamentado y bajo intenso uso. Sin embargo, vi que esas dificultades podían ser al final ventajas favorables para el desarrollo del nuevo trabajo de la artista, estimulando su diálogo con el entorno.

El resultado fue deslumbrante. Atria usó módulos hexagonales de plasticina, diversos en color, dimensiones e imágenes, para construir una suerte de azulejado cimbreante de color que se expandía de modo irregular por buena parte del patio. Los módulos referían a los azulejos andaluces con decoración geométrica de influencia árabe que pueden verse en Córdoba, pero eran caleidoscópicos y podían transmitir evocaciones sicodélicas. La obra daba la impresión de haber estado siempre en el patio, de haber nacido allí de antiguo a pesar de poseer una visualidad contemporánea. Fluía por las paredes sin imponerse a los elementos presentes en ellas, integrándose sin jerarquizarse como “obra de arte” frente a una planta o un grifo de agua. Se deslizaba bajo una reja, servía de fondo a macetas con flores, pasaba sobre cristales de ventanas, entraba en un baño de uso común, reptaba por el suelo, se sumergía dentro de un viejo pozo, la plasticina siguiendo los accidentes del lugar, adaptándose a sus formas y colores, abrazando sus irregularidades gracias a ser blanda y maleable. En fin, la pieza coexistía y conversaba con el patio, sus múltiples componentes, sus espacios y sus tiempos. A la vez, mantenía una personalidad suficientemente distintiva como para sorprender y quebrar las expectativas de lo que habitualmente hallamos en un patio cordobés, introduciendo ese choque estético disociador de la experiencia establecida de que ha hablado Jacques Rancière.² Con un título inspirado en un cuento de Jorge Luis Borges, *El espejo de tinta*, fue la intervención más bella y quizás la más dialogante de todo el proyecto.

II

Sólo un año después tuve la suerte de poder realizar *Arte contemporáneo y patios de Quito*, una muestra semejante en el extraordinario centro histórico de la capital de Ecuador, primero en ser declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. A diferencia de Córdoba, en Quito no existe la usanza del pequeño

² Jacques Rancière: “Las paradojas del arte político”, *Criterios*, n. 36, La Habana, 2009, p. 73.

patio familiar privado que se engalana profusamente siguiendo una tradición muy establecida. Fue una razón principal de que hayamos trabajado allí sobre todo con grandes patios públicos, centrando la atención en sus valores históricos, culturales y patrimoniales. La magnitud y grandes dimensiones de los patios conventuales constituyen, precisamente, una característica notable de la arquitectura barroca colonial de Quito, donde prevalecen las edificaciones religiosas. Los patios allí son más neutros que en Córdoba, por decirlo de algún modo: en general destacan más por sí mismos que por su ambientación.

Dado el éxito de Atria en el patio cordobés, no dudé en volver a invitarla para el nuevo proyecto. Esta vez ella no constituía un riesgo, sino una confianza. No obstante, el desafío era ahora mayor, y poseía otro carácter. Le pedí trabajar nada menos que en el patio del Museo Casa de Sucre, una mansión construida en el siglo XVIII donde residió una figura mítica: el general venezolano Antonio José de Sucre, uno de los militares más brillantes de la historia, el gran héroe bélico de la independencia de América Latina, quien derrotó definitivamente al imperio español en América del Sur en la batalla de Ayacucho (1824). El Museo pertenece a y es administrado por el Ministerio de Defensa del Ecuador, por lo que resultó notable que —dada la “mala fama” del arte contemporáneo y de los militares— se diera permiso para hacer una intervención en un lugar con tantas implicaciones históricas y simbólicas. La casa museo radica en el inmueble adquirido por Sucre al casarse en 1828 con Mariana Carcelén, Marquesa de Solanda, una criolla quiteña de acaudalada familia, quien fue el amor de su vida. Dada la activa participación de Sucre para tratar de evitar el desmadre que tuvo lugar tras la independencia de América del Sur, el Mariscal sólo alcanzó a vivir un par de años en la casa, y murió en 1830 a la edad de 35, víctima de una emboscada en Colombia. Dejó una única hija, Teresa, nacida en 1829, a quien apenas conoció. Para completar la tragedia, una tarde de 1831 en que la niña estaba en la segunda planta de la casa en brazos de su padrastro, el general Isidro Barriga (con quien la viuda de Sucre se había casado un año después de la muerte del Mariscal), cayó de sus brazos al patio para morir, dejando a Sucre sin descendientes.

Al tomar como motivo esta tragedia doméstica en vez de inspirarse en la épica histórica del Mariscal, Atria captó el espíritu del lugar: la casa es patrimonio histórico no por haber ocurrido allí algún acontecimiento público, sino por ser el “nido” de Sucre, donde aspiraba a retirarse a una vida familiar con la mujer que amaba, tener sus hijos, y morir tranquilo, en una ciudad también amada. Es un lugar personal, no de Historia con mayúsculas; lírico, no épico ni heroico. Lo preside una tragedia privada: el aciago destino personal y familiar del gran héroe triunfante, su derrota. Si en Córdoba la artista se había incorporado a la estética y ambiente del patio, transformándolo mediante una obra abstracta de carácter formal, en el Museo Casa de Sucre creó *No te veré morir*, una pieza narrativa, aunque también en lenguaje no figurativo, cuyo título se inspira en un verso de Idea Vilariño.

Atria realizó una gran mancha con plasticina que descendía de la segunda planta de la casa hasta el suelo del patio, representando la caída fatal de la niña. Como no se sabe cuál fue el sitio preciso donde ocurrió el hecho, ella situó la pieza protagónicamente en el costado frontal del patio. La mancha era multicolor, resonante, nada fúnebre, y, para narrar la muerte en forma indirecta, iba pasando paulatinamente de tonos cálidos arriba a fríos debajo. La obra describía así la trayectoria física de la caída del cuerpo, y el paso de la vida a la muerte, sólo mediante color, formas abstractas, y el simbolismo de un material “vivo”, maleable, y a la vez blando y perecedero como la plasticina. La artista potenciaba de este modo los recursos semióticos de la pintura abstracta (sinestesia del color y simbolismo resultante, indicación de movimiento, pulsión emotiva...) para representar la caída y muerte de la niña. Tañía la aptitud del lenguaje abstracto para significar y emocionar de modo indirecto, sin figurar, mediante la evocación sensible: la semiosis abierta, sesgada y muy subjetivizada del signo abstracto comunica sentidos por vía sensible y provoca emociones, al modo de la música. La pintura in situ que hizo Atria seguía la caída fatal a manera de una mancha de sangre multicolor, y abrazaba la arquitectura al unísono, siguiendo sus accidentes, consiguiendo un impacto muy particular. La fuerte impresión resultante era reforzada por el hecho de que la obra estaba situada en el lugar mismo, al menos aproximadamente, donde ocurrió la tragedia, como recubriendo, arrojando la trayectoria del suceso real, a la vez que lo representaba de modo no realista.

III

El siguiente proyecto volvió a subir la parada. Vino, de nuevo, un año después, en un lugar sorprendente, lejano, insólito, y esta vez sagrado en todo el contenido de la palabra: el templo budista Haein, oculto en las montañas Gaya, en Corea del Sur. Fundado en el año 802 y renovado en varias ocasiones, la última en 1644, el templo es un conjunto de edificios, plazas y estupas situado armoniosamente en un bello paisaje de montaña. Considerado uno de los templos principales de la orden Jogye, alberga 350 monjes ordenados que mantienen activa la práctica de la tradición Zen del budismo coreano, y es un lugar de peregrinación y visita tanto para budistas como para personas interesadas en los tesoros culturales que cobija. El más importante es sin duda la *Tripitaka Coreana*, la más completa y antigua colección intacta de las escrituras del canon budista, grabada en 81,258 matrices de madera entre 1237 y 1248. Fue hecha para sustituir la primera versión, completada en 1011, y quemada en 1232 durante la invasión de los mongoles. Ha sido declarada patrimonio de la humanidad por la UNESCO, junto con las edificaciones construidas especialmente en el siglo XV para albergarla y preservarla de modo natural con gran éxito, situadas en la parte posterior del templo.

Como parte del festival organizado en 2011 para celebrar el milenio de la primera *Tripitaka*, Sun Gak, el abad del templo, decidió lanzar el Proyecto de Arte del Templo Haein, una suerte de pequeña bienal de arte contemporáneo en el remoto lugar, como parte de su visión de divulgar el templo como atracción religioso-turística, quebrando la reclusión tradicional que ha ido afectando el impacto del budismo en la sociedad coreana. Actué como asesor de este proyecto, curado por Yu Yeon Kim y Jiwoong Yoon, insistiendo en tratar de establecer un diálogo entre el arte contemporáneo y el templo, con sus contenidos religiosos, históricos, culturales y estéticos. El proyecto se tituló *Tong*, un carácter chino y coreano que puede traducirse como vínculo, y que también puede significar pasaje, apertura, o moverse a través de un espacio. El sentido de este título resulta obvio dadas las características del proyecto, que procuró crear enlaces entre campos tan poco usuales como el arte contemporáneo y un templo budista ancestral. *Tong* como unión y articulación de lo diverso, como transversalidad.

Me interesaba que Atria trabajase en el espacio mismo del templo, del modo en que lo había efectuado en los proyectos anteriores. A pesar de su espíritu liberal, no fue fácil convencer al abad para que permitiese realizar una intervención de este carácter en un lugar sagrado, lleno de implicaciones religiosas y de reglamentos rituales de estricto cumplimiento. Finalmente, el abad aprobó que Atria trabajase en la plataforma de piedra sobre la que se yergue la primera entrada del templo, llamada Il Ju Mun (puerta de un solo pilar). Sobre sus sillares ancestrales, a ambos lados de la escalinata, la artista realizó *Kalchakura*, una obra compuesta por un conjunto de círculos que se solapaban, realizados en plasticina con diseños geométricos y orgánicos multicolores en su interior. La chilena fue la única entre la treintena de artistas participantes que intervino directamente la arquitectura del recinto sagrado.

Dada la ubicación de su obra, la primera tendencia al ver los círculos —ya desde la distancia, al acercarnos a Il Ju Mun— era asociarlos con mandalas que recibían a los visitantes al templo, y esta era, en efecto, una de las referencias no figurativas de la obra. Pero había mucho más. *Kalchakura* es quizás la pieza que posee mayor contenido conceptual en toda la obra de Atria, cuyo lenguaje abstracto articula siempre sentidos elaborados más allá de la visualidad y la estética, apuntados en los títulos literarios de sus obras. Su trabajo puede parecer sólo decorativo, pero está muy lejos de serlo. Harold Rosenberg puntualizó hace tiempo con elocuencia que toda obra de arte contemporáneo es como un centauro: mitad materiales artísticos y mitad palabras. Estas últimas son el componente dinámico, el que determina la naturaleza artística de la obra y su mensaje.³ Desde el origen mismo de lo que hoy llamamos artes visuales, el ojo

³ Harold Rosenberg: «Art and Words», en su *The De-definition of Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

nunca ha bastado para la recepción profunda de una obra visual, y el arte de hoy ha llevado al máximo los contenidos conceptuales de lo escópico.

Kalchakura es el nombre de un líquen medicinal que crece en el sur de Chile (es decir, muy al sur). Significa “flor de piedra” en mapudungun, la lengua de los indígenas mapuches, quienes ya habitaban en ese país en la época en que el templo Haein fue inicialmente construido. Los líquenes crecen sobre las piedras, y, simbólicamente, Atria plantó las “flores de piedra” mapuches en los antiguos sillares del templo budista, como llevándolas desde el otro lado del Pacífico y del sur al norte. Estableció así un *tong* lírico y extremo. Los líquenes mismos son *tong*: organismos compuestos por la simbiosis entre un alga y un hongo, en una unión eficiente que les permite sobrevivir en condiciones ambientales muy difíciles. Como ha dicho la artista, su obra *Kalchakura* es “un intento de crear también esta clase de simbiosis, juntando cosas pertenecientes a mundos diferentes e intersectándolas en formas muy diferentes”.⁴ Ella señala así que “los colores brillantes y artificiales de la plasticina crean tensión entre la pieza y sus alrededores, entre lo natural y lo artificial, entre lo antiguo y lo nuevo, lo orgánico y lo sintético, lo sagrado y lo profano”.⁵ Tensiones sí, pero dialogantes, creadoras de sentido en la chispa del roce. Formalmente, los círculos y su disposición en la instalación refieren a los líquenes, mientras sus diseños internos se inspiran a la vez en los mandalas y en la imaginería sicodélica y pop. Estos vínculos simbióticos se extienden además de Chile a Corea, del norte al sur, del budismo a los mapuches, de la arquitectura de valor patrimonial y religioso a un material de juego para los niños como la plasticina, de la simetría de los diseños a su desigualdad al tener que adaptarse a las irregularidades de la arquitectura donde “crecen”... *Tong*.

Más allá, *Kalchakura* me conmovió por el gesto honesto de la artista por trasplantar un humilde elemento de su lejano país sobre el templo budista perdido entre la vegetación remota. Un trasplante lleno de esfuerzo cultural por establecer conexiones de muy diverso tipo, y por estampar a Chile, como subrepticia bandera, en la entrada misma del lugar ajeno apropiado. ¡Ojalá los nacionalismos fuesen tan suaves y poéticos!

⁴ Magdalena Atria: *About Kalchakura*, 2011, documento digital sobre el proyecto.

⁵ Idem.