

LITTLE DID HE KNOW

Patricia Sloane

“The phone rang”. Uno de los momentos claves de la película de ciencia-ficción hollywoodense *Stranger than Fiction* que da pie al título de esta exposición y –como suele suceder– de este texto, en el que trataré de poner orden a la concatenación de sincronicidades que en la última semana me convirtieron en un extraño remedo de Alicia, engullida A través del espejo 1. Supongo que ese es el placentero riesgo de todo aquel que atraviesa el umbral de la Casa Luis Barragán, empezando por los artistas Aldo Chaparro, Mario García Torres y Mauricio Limón, autores de la muestra de sitio específico que aquí nos ocupa.

Por lo visto, lo mismo les sucedió a Hans Ulrich Obrist y a Cerith Wyn Evans en 2002, en su viaje de investigación que conduciría a organizar la exposición *El aire es azul* 2. “Las diversas narrativas, los diversos objetos y estas extraordinarias ‘vistas’ con las que uno se topa por accidente, y luego capta uno un reflejo de sí mismo” 3, frase que describe puntualmente la experiencia de adentrarse al universo de Barragán y que ha dado pie, desde entonces, a abrir los espacios de esta casa-museo a un diálogo continuo con los artistas que consiguen penetrar imperceptiblemente, cuidando de no alterar el orden y el silencio de su hermético anfitrión.

Toda aproximación a la relación de Barragán con el arte en México conduce inequívocamente a su relación con Mathías Goeritz quien, a pesar de sus irremediables diferencias, permanece honrosamente presente en la casa, con su primer Mensaje monocromático de 1960, obra que reseña el crítico Francisco Reyes Palma en su texto para el catálogo *Los ecos de Mathías Goeritz*. “La vuelta a los principios del artesanado y la noción de oficio eran un rescate, mediante un procedimiento emparentado con los gestos depredadores del dadaísmo que desconstruían (sic) la noción de obra, o quizá de la esfera del diseño, específicamente del Bauhaus, uno de cuyos miembros, Laszlo Moholy-Nagy, recurría a la intermediación del teléfono y de otras manos para concretar ciertas obras.” 4, 5 La cita es intrigante, especialmente para la exposición *Little did he know*, dada la presencia de un teléfono (justamente debajo del Mensaje) en el vestíbulo, y que ha sido programado por Mario García Torres para timbrar con la estridencia típica de un aparato de los años sesenta, cada cincuenta minutos, tiempo aproximado de una visita a la casa. El problema es que nadie contesta, provocando el urgente deseo de saber quién habla con tanta insistencia, hasta concluir que Solo de teléfono es tal vez un guiño a las provocativas composiciones de John Cage.

La segunda pieza de García Torres, consistente en una receta para flan de la cocinera del propio Barragán, se asocia también con los procesos de la Bauhaus, encaminados a vincular el “high art” con la prácticas vernáculas, aunque el hecho de complementar esta intervención con el acto de cocinar el flan para servirlo a la concurrencia les da a las dos piezas un giro en la dirección de los performances sesenteros de Fluxus. La referencia a Moholy-Nagy desató una obligada revisión de la trayectoria de este artista y de su paso por la Bauhaus, donde coincidió como profesor con Joseph Albers, quien fue amigo personal de Barragán. Casualmente, uno de los primeros datos que llamaron mi atención es su contribución en la asombrosa película épica de ciencia-ficción *Things to Come* de 1936, basada en un guión de H.G.Wells y producida por Alexander Korda. Razón de más para profundizar en sus prácticas artísticas multidisciplinarias, que se revelan como los antecedentes europeos más afines al concepto curatorial de *Little did he know*. Desde 1923, como Director de la Bauhaus, Walter Gropius define su práctica como “arte y tecnología –una nueva unidad”. En el trabajo de Moholy-Nagy se percibe un uso distinto de la tecnología. Pensaba que era realmente importante hacer uso de las nuevas técnicas industriales que estaban en desarrollo, para integrarlas a la fabricación de obras de arte. Moholy también experimentó con el fotograma, que abarcó diversos aspectos de su trabajo posterior, sobre todo en la experimentación con la luz y la sombra, y la

introducción del elemento del imprevisto, de lo incontrolable, en su obra, convirtiéndola en un constante experimento intelectual y crítico. Si bien existen muchos ejemplos que se derivan de estos preceptos, principalmente a partir de los años cincuenta en el minimalismo estadounidense, como serían Barnett Newman, Frank Stella, Donald Judd ó el propio Dan Graham, quien participó en *El aire es azul*, las obras que presentan Aldo Chaparro y Mauricio Limón acusan la audacia que implica “jugársela”, al forzar la introducción de materiales tan despreciados como el aluminio y la tablaroca en el contexto de un hábitat con la pureza, serenidad y misticismo que caracterizan el entorno de la Casa Barragán.

El primer impacto visual contundente de la exposición es la presencia del cubo rosa de Mauricio Limón plantado al centro del taller, haciendo contrapunto y parafraseando algunos elementos del entorno, como la puerta holandesa del lado izquierdo y la textura de los muros circundantes. A primera vista, mi instinto fue relacionarlo con la Kaabá, el monumento religioso venerado por los musulmanes en la Meca, el primer cubo intencionalmente colocado en un espacio público hace 2200 años y que permanece como uno de los símbolos más enigmáticos de la devoción o del fanatismo religioso. Dato totalmente congruente con la relación simbiótica que establecieron tanto Mathías Goeritz como Luis Barragán con la esencia de la estética árabe. Sin embargo, al avanzar en el espacio, el espectador descubre que el cubo está fragmentado, revelando su interior, enteramente recubierto con una piel que emana una intensa reflexión dorada. La concavidad del cubo se convierte en un trompe-l'oeil –a manera de una esquina de la habitación, recolocada en su centro–, creando un juego de formas en movimiento que provocan una sensación de vértigo, al multiplicar en sus tres planos la imagen invertida de la retícula del techo de madera amarillo, al que se sobre-impone la imagen repetida del espectador. Si bien los materiales (hoja de oro aplicada sobre la base de láminas de vidrio) utilizados por Limón en esta pieza recuerdan vagamente las superficies satinadas de los Mensajes de Goeritz, no dejan también de hacer una referencia clara al trabajo escultórico de Donald Judd, cuando convierte el interior de sus cajas en espacios de reflexión lumínica. Esta relación entre el espacio, el espectador y la obra remite a la noción del reflejo como el primer instrumento tecnológico y de comunicación del hombre, reiterado en la anotación de Paul Klee sobre esta dialéctica: “Ahora los objetos me perciben”. Este concepto alcanza su máxima expresión en el espacio intervenido por Aldo Chaparro, quien seleccionó la emblemática terraza de la segunda planta para reconfirmar su función como laboratorio cromático y lumínico. Con el título *Zuñirse*, la instalación de Chaparro consiste en cuatro módulos en forma de polígonos ligeramente elevados del nivel del piso e inclinados en un ángulo casi imperceptible, y cuya superficie está cubierta de un aluminio ambarino altamente reflejante que oculta la juntas del objeto. Volviendo al trabajo de Donald Judd, esta perfección en la factura del objeto provoca la ilusión de una superficie plana, compuesta de imágenes en movimiento, semejando la pantalla de una película que registra el desplazamiento cósmico o, como diría el propio Barragán, “una fachada al cielo” 6. El artista dispersó las piezas, colocándolas en cuatro puntos aleatorios de la terraza amurallada, de modo que a la distancia aparentan ser pequeños estanques líquidos, o charcos perfectamente nítidos, cada uno delimitado por un onírico marco virtual. A lo largo del recorrido, cada una de las posiciones produce un efecto distinto que se traduce en una experiencia cinética, en la que el reflejo de la propia construcción circundante –los muros y el piso– se convierte en su composición primaria.

Los elementos naturales “suspendidos” dentro del espacio –cielo, sol, nubes y ramas– se transforman continuamente a la vista del espectador, quien tiene la opción de asomarse al espejo para adquirir una acelerada conciencia de su fugacidad, al integrarse a ese objeto-imagen instantáneo y perenne de su paso por ese tiempo-lugar de contemplación. El conjunto alude, en un vaivén constante, no sólo a las reflexiones sobre los antecedentes europeos de principios del siglo XX, sino a otro referente y reconocimiento obligado de las manifestaciones Neoconcretas de los artistas latinoamericanos, como los

venezolanos Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez, o los brasileños Lygia Clark, Helio Oiticica y Cildo Meireles quienes, en los años cincuenta y sesenta, desafían todas las normas del quehacer artístico en nuestro continente para abrir el paso a una práctica cultural, cada vez más multifacética y propia. “Little did we know”, que algún día se diera la posibilidad de una lectura simultánea de tantas fuentes que son “sólo el reflejo de uno mismo”.

(1) Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Macmillan, Reino Unido, 1872.

(2) Título de Douglas Gordon.

(3) Hans-Ulrich Obrist y Pedro Reyes, *El aire es azul, Reflexiones sobre arte y arquitectura en torno a Luis Barragán*, Producido por LAR/Fernando Romero, Trilce Ediciones, México, 2006, p.32, cita de Cerith Wyn Evans.

(4) Francisco Reyes Palma, *Los ecos de Mathias Goeritz, Oratorio monocromático de Los Hartos*, IIE, UNAM, 1997, p. 126.

(5) En 1922, sus Telephone Paintings se exhibieron en Der Sturm Gallery de Berlín. La serie de tres paneles esmaltados habían sido comisionados en una fábrica de anuncios comerciales... Moholy-Nagy luego declaró que los había ordenado por teléfono, dando las instrucciones al rotulista mediante una hoja de cálculo y un muestrario cromático industrial. www.tate.org.uk, *From the Bauhaus to the New World*, 2006.

(6) Hans-Ulrich Obrist y Pedro Reyes, *El aire es azul, Reflexiones sobre arte y arquitectura en torno a Luis Barragán*, p.91, cita de Dan Graham.