

# Naturaleza conjurada

## ESPACIO Y MEMORIA EN LAS OBRAS DE URIBURU, FORS Y FARÍA



EUGENIO VALDÉS FIGUEROA

La Segunda Guerra Mundial y la subsiguiente etapa de simulación apocalíptica que fuera la guerra fría, parecen haber ratificado la idea marcusiana de que la destrucción es el precio del progreso, coincidente con la tesis de Walter Benjamin acerca de la necesidad de basar el concepto de progreso en la idea de la catástrofe.

Según Lyotard, Auschwitz fue el crimen que abrió la postmodernidad, un período marcado por el imperio de los medios y la pérdida de fe en la historia. En ese momento —dice Jorge López Anaya— la modernidad perdió credibilidad ante la amenaza del fin del mundo [1].

En ese período de escepticismo, el pensamiento estético más positivo se desarrolla hacia una restauración de la humanidad lacerada y un entorno destruido. Donald Kuspit señala dos extremos válidos al menos para una primera etapa del arte postmoderno. De un lado estaría el fenómeno Warhol, quien —en palabras de Kuspit— usa la reproducción como un “instrumento de muerte”. Del otro lado estaría la figura de Joseph Beuys, empeñado en realizar un arte curativo. “Para Beuys ‘el principio de la forma’ es sólo un polo del arte, el otro es ‘un

proceso de vida’. Su integración en una ‘escultura social’ estaba dirigida ‘hacia la posibilidad de crear un nuevo planeta’” [2].

Alrededor de esa idea de biofilia o amor por la vida, que Kuspit describe en Beuys, se concentran algunos de los elementos que fueron explotados por los artistas del *minimal*, el *land art*, el *earth work* o las distintas modalidades del arte ecológico: la ritualidad, la terapéutica y la reconstrucción del entorno. Esos procesos reconstructivos o regenerativos son verdaderamente una puesta en escena ritual del ciclo mítico de muerte y resurrección. Al mismo tiempo incorporan al arte una intencionalidad ética, e incluso posibilidades políticas que trascienden el simple formalismo o el simple conceptualismo.

En ese cruce entre una ética, una ritualidad y una política del entorno giran las poéticas de artistas como García Urriburu, Francisco Faría y José Manuel Fors.

El artista argentino Nicolás García Urriburu exhibió en 1982, en la *Dokumenta VII* de Kassel, una obra que representaba un mapamundi puesto al revés. Ese mismo año había expuesto en el Museo Hara de Tokio una escultura formada por palitos japoneses de los que se usan para comer. Era como un



Uriburu. *Intervención sobre el ambiente (coloración de las aguas).*

pedazo de tronco aserrado, con el título: *Comiendo cada día usted destruye un bosque*. Ambas obras mostraban dos metodologías diferentes que tendían a llamar la atención sobre dos aspectos de la relación naturaleza-cultura: el aspecto geopolítico (la delimitación de los territorios de acuerdo a una correlación de poderes) y el aspecto ecológico (la acción de desgaste que ejerce la sociedad sobre el ambiente).

Esta segunda variante había sido hasta el momento bastante trabajada en la obra de Uriburu, fundamentalmente a partir de intervenciones que transformaban de manera efímera un espacio natural, y llamaban la atención sobre dicho espacio.

Como se sabe, el siglo XX dio a luz un paisajismo de nuevo tipo, que incorporó una relación diferente entre el hombre y su medio. El género adquirió una nueva fisonomía, se modificaron los lenguajes y, por supuesto, los contenidos. La representación del paisaje se fusionó con su propio referente. Las intervenciones en el medio ambiente implicaron un cambio de actitud artística y una transformación en las fórmulas perceptivas sobre el entorno.

Ya en fecha tan temprana como 1968 Uriburu coloreó de verde tres kilómetros de longitud de las aguas contaminadas de los canales de Venecia. Me cuenta el propio artista que alguien le comentó en aquella ocasión que ésta era la mayor “acuarela” que se había visto. Para esta especie de bautismo el artista “purificó” simbólicamente esta importante zona del paisaje veneciano dañada por los efectos de la polución, utilizando una sus-

tancia biodegradable (sodio fluorescente) que usualmente se emplea por la medicina para realizar fondos de ojo. Es la misma sustancia que usan también los cosmonautas como medio de señalización. En este caso el artista la emplea para marcar espacios agredidos por la civilización, estableciendo una señal de alerta, al propio tiempo que propicia una revitalización simbólica del área damnificada.

En ese orden se inscribe no sólo la acción de colorear las aguas de Venecia, sino también las de París o Nueva York, entre otras ciudades que simbolizan la urbe moderna. Tiñendo de verde las aguas sometidas a la contaminación, Uriburu no sólo simula un proceso purificador, sino también una expansión de la conciencia sobre el medio ambiente. En cierto modo su tesis no sería la de un retorno a lo natural, sino la de actuar culturalmente con esa conciencia de lo natural, que no es sólo una conciencia estética, sino también una conciencia ética. Enfatizando ese contacto entre lo ético y lo estético, Uriburu creaba una tensión alrededor del espacio o del objeto intervenido. Podían ser botellas rellenas con agua coloreada del Rhin, resultado de una acción conjunta con Joseph Beuys, o la actuación junto con el artista alemán en la siembra de árboles en Kassel, pero también podía tratarse de colorear su propio cuerpo o el de una bailarina durante una *performance*. En todos los casos el objeto adquiriría una fuerza metafórica, reforzada por el impacto visual del color utilizado; un verde que funcionaba como alegoría de la naturaleza.



Uriburu. *Instalación.*

En el año 1993, bajo el título *La Utopía del Sur*, Uriburu realiza una exposición personal en la que buena parte de las piezas eran mapas de Sudamérica, generalmente invertidos, concentrando su atención en relaciones ideológicas más concretas. En estos cuadros el color seguía teniendo una función primordial, pero ya no se reducía al verde. En realidad estas pinturas buscaban algo más que la identificación psicológica del espectador con una experiencia de la naturaleza. Se trataba de un discurso sobre la dimensión utópica de América Latina, en el cual estaba resumida la experiencia latinoamericana como espacio “inventado” por el hombre europeo.

Si la utopía es esencialmente imagen [3], entonces se trata ante todo de una imagen geográfica. La primera imagen del espacio latinoamericano, que tan bien se avenía con la *Utopía* ideada por Tomás Moro, fue un mapa. Aunque el mapa tiene una pretensión de racionalidad superior a la que podría tener un paisaje pintado, o una aspiración de totalidad también superior a la de una fotografía, por ejemplo, lo cierto

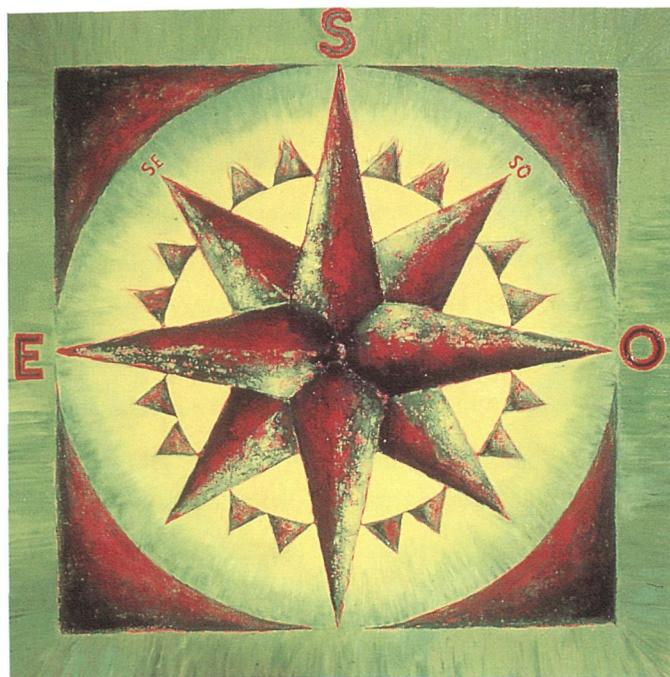
es que el mapa es utópico por sí mismo. Los primeros mapas de América fueron realizados más de acuerdo con una idea preconcebida del continente que con una subordinación total a la realidad; por eso eran inexactos, ideales y fantásticos. Lo importante era dejar constancia de que existía ese espacio neutral, ese no-lugar donde Europa podía comenzar desde cero su sueño de progreso, humanismo y racionalidad. Desde ese momento el mapa de América fue el mapa del espacio por conquistar, el espacio de la barbarie, el espacio que hay que dominar. Un ámbito marcado por una mitología superpuesta a su propia cosmovisión. En ese punto comienza la historia de la mitificación europea de lo latinoamericano, pero unida estrechamente

a la historia de la subordinación forzada de América Latina a los sueños –y las pesadillas– de la civilización occidental.

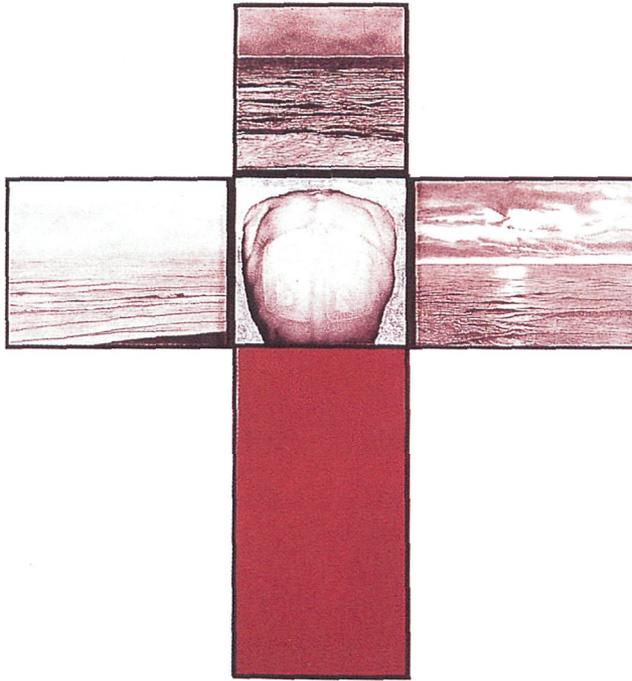
Al invertir el mapa de América Latina, Uriburu expresa su rebeldía ante esa situación histórica [4]. El esquema Norte (desarrollo, civilización, poder) y Sur (subdesarrollo, barbarie, subalternidad) es descubierto en su dimensión ideológica. Poner el mundo “patas arriba” significaría en ese sentido destruir un orden lógico y un orden natural, al cual se ha yuxtapuesto un orden ideológico. Sobre todo se trata de poner en crisis una

racionalidad exclusivista y hegemónica. Pero a Nicolás García Uriburu no le interesa proponer un orden hegemónico que sustituya al otro. Más bien busca demostrar las bases simbólicas y poco racionales con que a menudo se instauran las hegemonías.

Las lecturas de estas obras de Uriburu parecen resumirse en una frase del mismo autor: “todo el mundo quiere ser el centro, pero el centro del mundo es donde uno está” [5]. Significa que la cuestión medular no está en una contraposición entre espacios diferentes, sino en una relación entre el individuo y el espacio mismo. Esto no deja fuera la cuestión ecológica: si el centro del mundo es donde uno está, entonces debemos cuidar de él particularmente. El piso de la galería en que se realizó *Utopía del Sur* estaba cubierto por un mapa de Latinoamérica hecho como un *nylon* muy delicado pintado de verde. En la medida en que los visitantes pasaban sobre la obra, ésta se iba destruyendo. Su título era *Caminando América la destruimos sin saberlo*. Se reunían allí las preocupaciones por la geopolítica y las preocupaciones por el ecosistema, pero sobre todo se enfatizaba la responsabilidad individual. La relación con el espacio natural, con el espacio cultural y con el espacio históri-



Uriburu. *Pierda el Norte*, 1993. Óleo sobre tela.



Francisco Faría. *Morada I* (Serie Corpografías), 1992. Grafito sobre papel y panel laqueado.

co-mitológico es una relación en la que cada hombre tiene una participación personal, en tanto componente de dichos espacios. El público podía sentir ese mensaje en la obra citada porque tenía la posibilidad de recorrer el continente y colocarse en el sitio que deseara, percibir así el espacio desde una perspectiva individual.

La redundancia entre los títulos de las obras, su propia estructura morfológica y semántica, y la manera en que existen y transcurren, demuestran su pertenencia a ese tipo de arte narrativo o discursivo tan común hoy día entre los países latinoamericanos, africanos o asiáticos. Hablo de un arte en el cual la forma o la materia resultan tautológicas respecto al contenido, o en las que el contenido y la forma se funden como ocurre en ciertas variantes del conceptualismo.

El artista brasileño Francisco Faría y el cubano José Manuel Fors también realizan obras con una fuerte carga conceptualista, sin embargo no poseen una tendencia narrativa como la que he señalado en Uriburu. Esto no ha impedido que una obra como la de Francisco Faría, por ejemplo, concentre una serie de referentes literarios que entroncan directamente con la

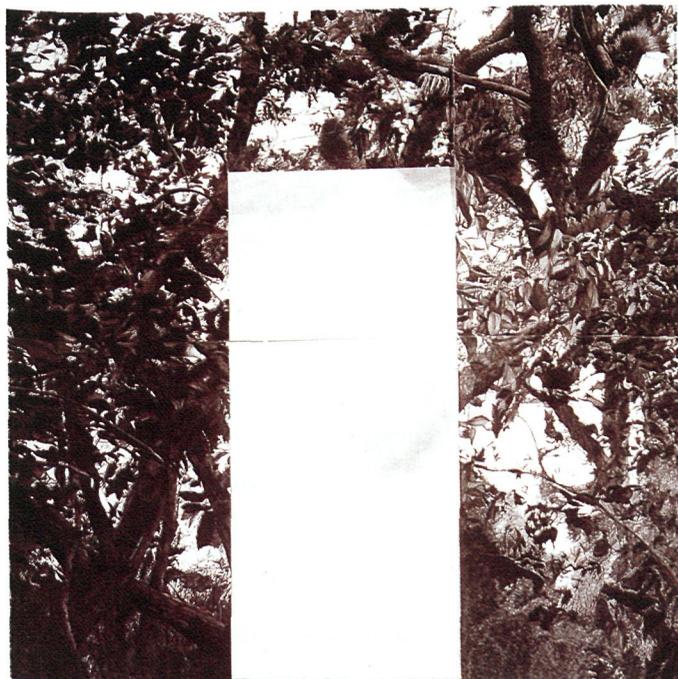
mitificación del espacio y de la relación del hombre con la geografía.

Faría desde 1992 incorpora a sus obras los textos literarios de la poetisa Josely Vianna Baptista, de Brasil. El artista no sólo explota las posibilidades formales de la poesía, sino que establece un diálogo entre los textos poéticos y sus dibujos creando interferencias en ambas direcciones. Quizás estas interferencias son las que le han permitido a Néstor Perlongher afirmar que en la obra de Faría el cuerpo y el paisaje funcionan como objetos plásticos y literarios de la misma [6]. Pero lo literario en la obra de Faría es más un precedente que una consecuencia de la lectura. Tal vez por eso algunas de sus imágenes vienen ya con una cadena de significados. Así sucede con la cruz que sirve de base estructural y simbólica en *Morada I*. Esta pieza asocia las connotaciones de martirio, resurrección y génesis al cuerpo humano y al paisaje. El torso de una figura humana de espaldas, que parece estar en posición de cúbito supino, ocupa el centro de la composición, flanqueado por paisajes marinos dibujados. La que sería la parte inferior de la cruz está compuesta por un rectángulo rojo brillante en el que el espectador puede ver reflejado su propio cuerpo. Estos paneles laqueados, con formas racionales y abstractas, suelen aparecer en los paisajes de Faría, incluso fragmentando –interrumpiendo– el panorama, como una fría intrusión de algo cargado de sentido, pero aparentemente vacío de vida; son sólo espejos a través de los cuales el observador accede al mundo de Faría. Sin embargo, en *Morada I* y otras obras de esta serie el color rojo enfatiza posibles significados eucarísticos, lo que se vincula en casi toda la producción artística de este autor a la visión que él tiene de la naturaleza como objeto del sacrificio y la salvación.

En la obra de Faría el hombre aparece igual como objeto de la naturaleza. Es vida en potencia, forma llena de vitalidad. Incluso hay una visión paisajística del cuerpo. En sus *Corpografías* –así denominó Faría el proyecto que iniciara a partir de 1992 y que presentara en la Quinta Bienal de La Habana– el cuerpo es presentado también como territorio, como una “zona” que sustituye al paisaje o que se integra en él armónicamente. En ese espacio vital ocurre la génesis, la creación. Los dibujos de manos que forman uno de sus polípticos amplifican

esa fuerza creativa de lo humano. Por eso, al introducirnos en las instalaciones de este artista nos da la sensación de introducirnos en un espacio sagrado. El propio Francisco Faría me ha comentado al respecto que en cierto modo ha tratado de reproducir la atmósfera sobrecogedora y el impacto de la naturaleza latinoamericana. Él afirma que el individuo que penetra en el Amazonas, por ejemplo, siente de golpe la impresión de haber accedido a un espacio inaprehensible, a un territorio sin fronteras, a una zona mística. Estas ideas también han sido desarrolladas en su proyecto *Os Poros Féridos* (1995), en el que, auxiliándose de recursos extraídos del mundo mítico de los Kaiová –afiliados al tronco lingüístico Guaraní–, convierte la floración en un acto mágico-propiciatorio. Si en algo coincide con Uriburu la obra de Francisco Faría, es precisamente en esa ética humanista, derivada de la búsqueda del sitio esencial del hombre en el espacio natural.

Vistas sus corpografías como “cartografías de los cuerpos”, tal como sugiere Perlhonger en su artículo “El paisaje de los cuerpos” [7], encontramos otro punto de contacto con el arte de los mapas que desarrolla Uriburu. Sin embargo, mientras los mapas de Uriburu tienden a la búsqueda de una totalidad, los territorios (también utópicos) de Faría se concentran



Francisco Faría. *Laminares*, 1992. Grafito sobre papel y panel laqueado.

en el fragmento. Las imágenes de Faría, como las de José Manuel Fors que analizaré más adelante, poseen una totalidad fragmentaria. Eso también contribuye a reforzar el nivel de abstracción que aquí adquiere la imagen del cuerpo humano. Si Faría representara el cuerpo humano en su totalidad, quizás no se establecería este tipo de analogía con el paisaje; la imagen perdería su fuerza metafórica. La textura de la piel y la especial topografía del cuerpo crean una ilusión entre lo geográfico y lo sensual. Es importante también ver esto como un resultado del realismo casi fotográfico con que el autor enfrenta el dibujo. Cada uno de sus torsos parece un estudio anatómico, en el cual la anatomía se diluye paradójicamente sin perder su carga erótica. Aquí el rigor técnico no funciona como puro formalismo, sino como necesidad expresiva. Asimismo se entiende el uso instrumental del paisaje como género. Al margen de los simbolismos, ese uso del paisaje estaría en el mismo nivel que el uso de un plano abstracto de color rojo a lo Mondrian. Por ese camino encontramos en su propia metodología una metáfora sobre la creación artística y sobre la historia del arte, así como de la construcción histórica e ideológica de los géneros, los estilos y las simbologías. Por eso la cadena de significaciones que establece la obra de Francisco Faría es esencialmente retrospectiva.

Con José Manuel Fors vemos algunas de estas características, pero desarrolladas con procedimientos distintos y con diferente objetivo. Por ejemplo, la tendencia retrospectiva en su obra está dirigida más bien a la reconstrucción de una memoria ecológica. Esta tendencia comenzó con sus primeros trabajos usando fotografías del archivo de su padre, quien había sido ingeniero agrónomo. Fors reutilizó aquellas fotografías realizadas con fines científicos para crear imágenes que conservaban el aura del tiempo pasado. Para reforzar ese aura el artista viraba las fotos químicamente para que adquirieran tonalidades sepías. En una de sus obras más interesantes –*Homenaje a un silvicultor*, 1995– realizó toda una muestra de especies botánicas cubanas, algunas en peligro de extinción, con fotografías realizadas en bosques que ya no existen. La obra, además de ser hecha con elementos de la memoria familiar (el silvicultor homenajeado es el abuelo del artista) es también una arqueología

de la naturaleza cubana. A diferencia de los otros dos artistas, él trabaja a partir de documentos que constituyen vestigios de la naturaleza. Con esos remanentes reconstruye una imagen de la naturaleza que ya se ha perdido. Mientras Faría comienza su obra a partir de la idea de la génesis, Fors comienza su discurso en el punto en que la naturaleza aparece como algo fosilizado. Él le otorga vida en la imagen, pero es una vida fantástica concebida a partir de documentos de lo real. A ese carácter de fantasía contribuye el hecho de que Fors crea una nueva fisonomía de la naturaleza en el espacio de la representación. En general, la manera en que él reconstruye la naturaleza conserva algo de ese mágico desdoblamiento mediante el cual pretende tenerse un control sobre el objeto reproducido.

Fors, como Uriburu y Faría, no adopta una actitud contemplativa respecto al entorno, sino una acción sobre el espacio, modificándolo y recreándolo. Es una especie de exorcismo, una acción revitalizadora, una cura simbólica del entorno desgastado, bien por el paso del tiempo o por los efectos de la civilización.

Además de referirse a las consecuencias prácticas de la relación del hombre con su ambiente, estos artistas experimentan con las posibilidades culturales de una posición en el espacio. Por eso es importante en la obra de Fors el juego que rea-

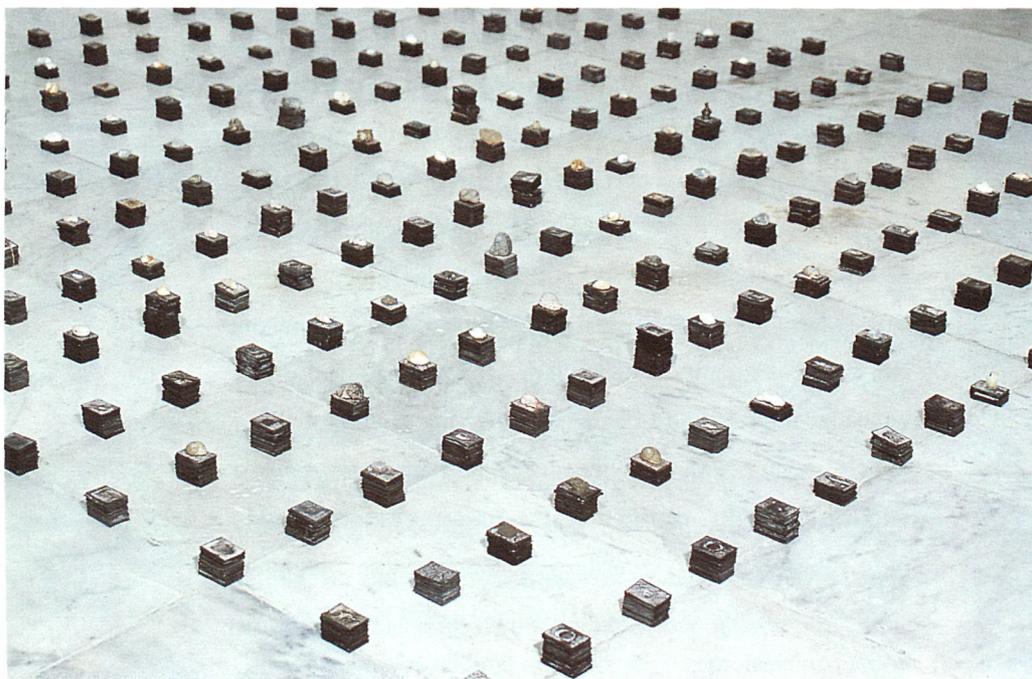


José Manuel Fors. *Un retrato de familia*, 1995. Instalación fotográfica.

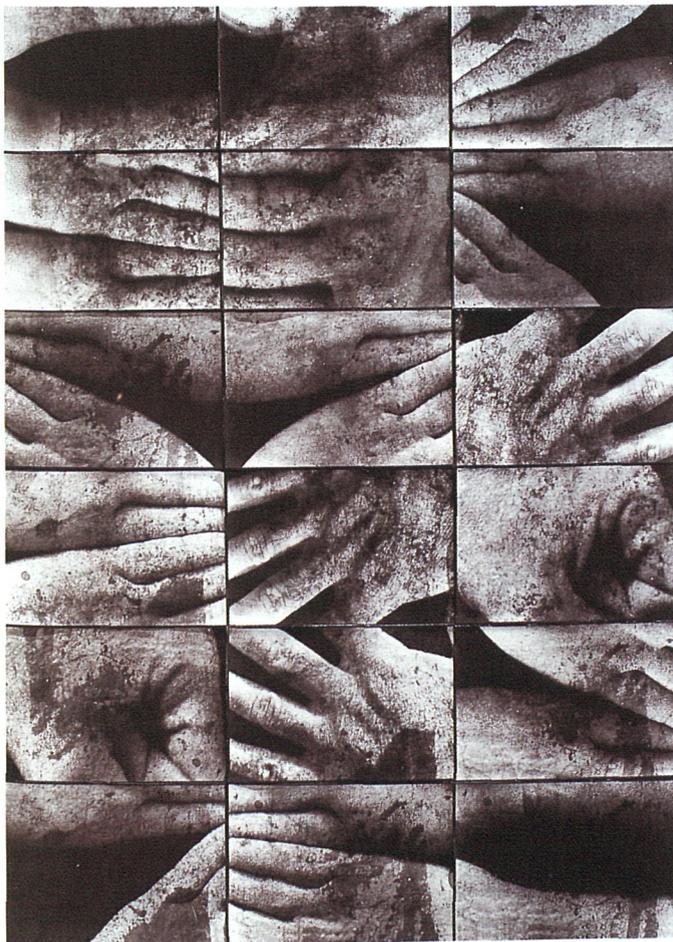
liza con las superficies, así como su manipulación de la experiencia perceptiva, introduciendo elementos ilusionistas. La apariencia de estas obras realizadas con fragmentos obliga a un distanciamiento para captar la totalidad de la imagen. En esa totalidad se diluyen los elementos figurativos, de modo que toda la obra adquiere una apariencia semiabstracta o minimal.

Se trata de una abstracción del espacio en el que se condensa una experiencia temporal determinada. Desde *Homenaje a un silvicultor* hasta obras más recientes como *Un retrato de familia* (1995), *El paso del tiempo* (1995), *Una vieja historia* (1995), o *Las manos* (1992), notamos que se ha mantenido la cuestión de la temporalidad como una preocupación fundamental. En las fotografías de *Las manos*, por ejemplo, Fors manipula las copias de modo que adquieran una apariencia avejentada. En ese caso está interesado sobre todo en el efecto del tiempo sobre el documento fotográfico. Este juego con lo temporal no es una banalización de la imagen. Muy por el contrario, encierra una de las cuestiones filosóficas más interesantes de la obra de Fors: el planteamiento de una ética de la restauración de la memoria ambiental.

Esta memoria del medio ambiente no es menos importante que la memoria histórica de las sociedades. Incluso, en la obra de estos tres artistas, se aprecia una tendencia a conciliar ambos terrenos. Del



José Manuel Fors. *Una vieja historia*, 1995. Instalación fotográfica.



José Manuel Fors. *Las manos*, 1992. Plata sobre gelatina.

vínculo entre progreso y catástrofe se deriva la oposición entre naturaleza e historia, planteada por la filosofía contemporánea. Uriburu, Fors y Faría ejemplifican la necesidad de romper esa oposición. Éste es también un recurso contra el olvido de un entorno sometido a desgaste natural y artificial. Es un arma contra la muerte. El “fin del mundo”, tal como se comenta hoy día, se parece más bien a un fin de la memoria. Al menos las posibilidades de una debacle ecológica se ven aumentadas ante una humanidad inducida a vivir en una especie de presente eterno. Por eso los reclamos para proteger el entorno no están dirigidos solamente a las iniciativas prácticas, sino también, como se puede captar en las obras de estos artistas, a un cambio de actitud hacia la naturaleza como circunstancia espacial y temporal. “Tenemos que aprender otra vez a mirar a la naturaleza” dice Octavio Paz en su ensayo *La llama doble* [8]. Con esto se refiere a una recuperación de la humildad en la mirada,

al estilo de lo que propone Faría en sus polípticos, o del modo en que lo plantea Uriburu en sus intervenciones en el medio ambiente, pero es también recuperar los fragmentos de una naturaleza perdida en el olvido, tal como hace Fors en muchas de sus obras.

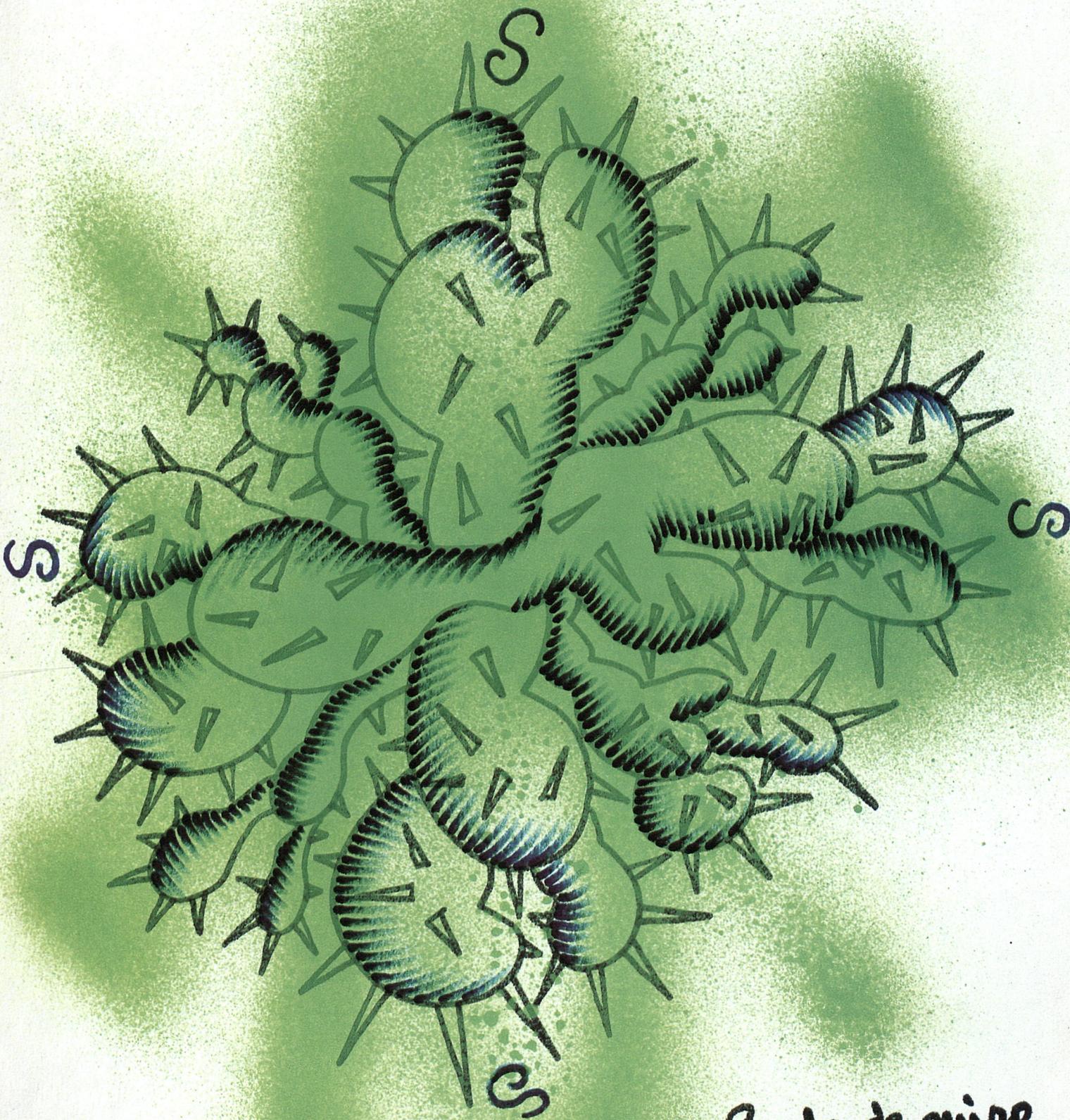
La recuperación de esa naturaleza será completa si incluye la recuperación de lo natural en el hombre mismo. El sentido ético de un arte que llama la atención sobre ese tema tiene que ver con la idea de biofilia que ya vimos en Kuspit, y que también Marcuse formulara como una nueva antropología, basada en el desarrollo de necesidades humanas “estrictamente biológicas” [9]. Esta nueva antropología no debe conducir necesariamente a la nostalgia por un pasado prehistórico o pretecnológico. Lo verdaderamente progresista sería lograr que el hombre se colocara en una relación más armónica con su entorno y respecto a sí mismo. De ese modo la historia (en su sentido de racionalidad y tecnología) no tendría que ser vista como oposición a la naturaleza. Pero tal vez esa sea una nueva utopía.

- [1] Jorge López Anaya, “Más allá del modernismo y las Vanguardias”. En: *Cuadernos Gritex*. n.ºs 5-6, UNR editor, Universidad Nacional del Rosario, Argentina, dic. 1993, p. 40.
- [2] Donald Kuspit, *The New Subjectivism. Art in the 1980's*. U.M.I. Research Press, Ann Arbor, Londres 1988, pp. 403-407.
- [3] Véase Graciela Scheines, *Las metáforas del fracaso*. Casa de las Américas, La Habana, 1991.
- [4] Uriburu se inserta dentro de una tradición sudamericana en esta voluntad de invertir el mapa, tanto desde el punto de vista artístico como en el plano de la discusión ideológica y cultural.  
Ya en fecha tan temprana como 1936 aparece publicado en *Círculo y Cuadrado* el primer mapa invertido de Sudamérica, realizado por el uruguayo Joaquín Torres García. El motivo del mapa invertido fue reiterado y reutilizado por Torres García y sus seguidores durante los años 40.  
Luego esta misma noción de “Nuestro Norte es el Sur” fue esgrimida en sus campañas políticas por el Partido Justicialista en Argentina dentro de una corriente de reafirmación nacional (nota del autor).
- [5] Citado por Miguel Briante, “García Uriburu: utopías de la conciencia”. Texto de presentación del catálogo de la exposición *Utopía del Sur*, Galería de Arte Bezacar, Buenos Aires, oct.-nov. 1993.
- [6] Véase Néstor Perlongher, *El paisaje de los cuerpos*. En: *Corpografías*. Josely Vianna Baptista y Francisco Faría, São Paulo, Grãbados, 1992.
- [7] Idem.
- [8] Octavio Paz, *La llama doble*. Seix Barral, Biblioteca Breve. Barcelona/México, 1994, p. 162.
- [9] Herbert Marcuse, *El final de la utopía*. Ed. Ariel, Barcelona, 1968, p. 11.



Las Venas abiertas  
URIBURU

Un proyecto de URIBURU para Atlántica



Por donde miro  
está el SUR  
URIBURU



