

HISTORIAS SOBRE LA PARED

Acerca de las relaciones entre obras y lugares

Ángel Martínez García-Posada

Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Universidad de Sevilla

Resumen

El artículo pretende ensayar un discurso sobre la conexión entre arte y vida, que postula la relación entre espacios, la continuidad entre arte y lugar, y el entrelazamiento creativo y narrativo entre disciplinas artísticas, incluso científicas, como si todo fuese al fin literatura. Ese es el empeño del arte y esa era la definición del propio origen de la pintura de Plinio, el intento de retener la compañía de la persona amada dibujando la sombra de su perfil sobre una superficie, convertida en un museo espontáneo al fresco. Las obras de arte deberían ser hilos en el tiempo y el espacio entre el arte y la existencia: entre nuestra mesa y el territorio, entre la mente y la materia, entre el hombre y el mundo.

Palabras clave: Arte, proyecto, espacio, galería, relato, continuidad, entrelazamiento

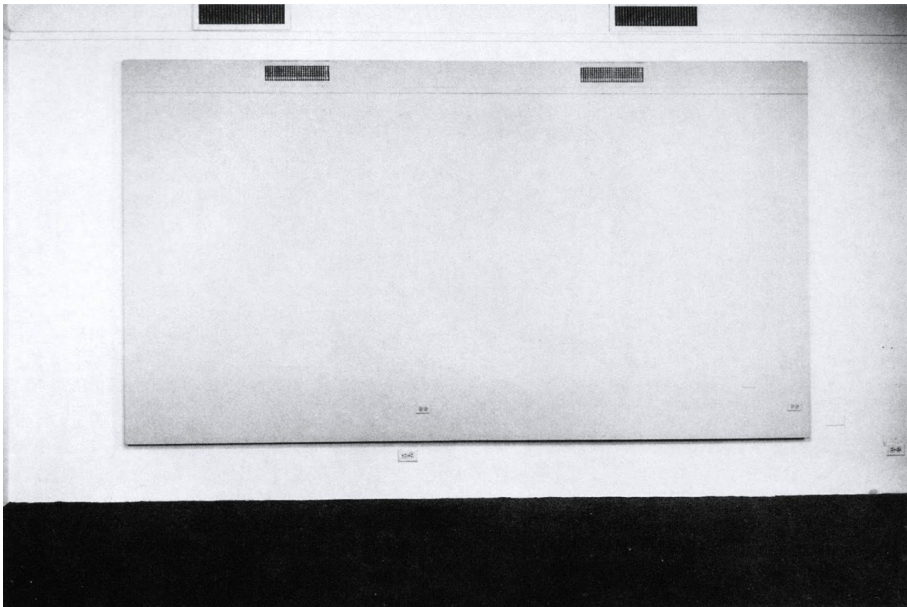
Abstract

We pretend to test a theory about the connection between art and life, that stands for the relation among spaces, the continuity of art and places, and the narrative intertwining of different artistic practices, even scientific ones, as if all were actually literature. We try to register the connection, in both senses, between places and projects, an invisible but real link. This is also the task of art and that was the definition of the origin itself of painting by Plinio, the effort to keep the company of the loved person drawing the shadow on a surface. Art pieces should be lines connecting our tables and spaces, our minds and matter, human beings and our world.

Key words: Art, project, space, gallery, tale, continuity, intertwining

“Levantarse un muro, construir una casa, y dejar en el muro y la casa algo de la esencia misma del hombre y tomar para esta esencia algo del muro y la casa: músculos endurecidos por el trabajo, mentes ensanchadas por la asimilación de líneas nítidas y formas que fueron parte de la concepción de la obra. Porque el hombre a diferencia de cualquier otro ser orgánico o inorgánico del universo, crece más allá de su trabajo, sube los peldaños de sus conceptos, emerge por encima de sus logros. Se puede decir que cuando las teorías cambian, se desmoronan, cuando las escuelas y las filosofías, cuando oscuros callejones estrechos de pensamiento, nacional, religioso, económico, crecen y se desintegran, el hombre extiende una mano, avanza tambaleante, penosamente, a veces en dirección equivocada. Habiendo dado un paso adelante, puede resbalar, pero solo medio paso, nunca dará el paso entero hacia atrás. Esto se puede decir del hombre y se sabe”.

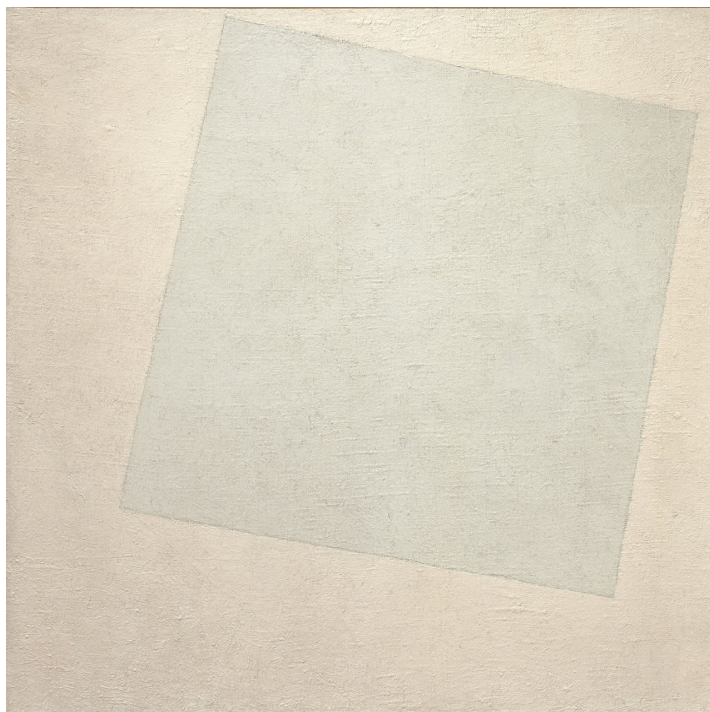
John Steinbeck. *Las uvas de la ira*.



William Anastasi. *West Wall*. 1965. Fotografía serigrafiada sobre lienzo. Virginia Dwan Gallery, Nueva York. Fotografía de William Russell.

En 1965 William Anastasi fotografió una pared vacía de la galería Virginia Dwan de Nueva York, anotó sus medidas, fijó la posición de sus enchufes, conductos de ventilación y molduras, después la serigrafió en un lienzo algo más pequeño que la propia pared y lo colgó sobre ella, una ventana dentro de una ventana, recordando esos empeños metaliterarios, cual muñecas rusas o cajas chinas, del cuadro dentro del cuadro, o el lector dentro de la novela, *continuidad de los parques* de Cortázar y segundas derivadas.

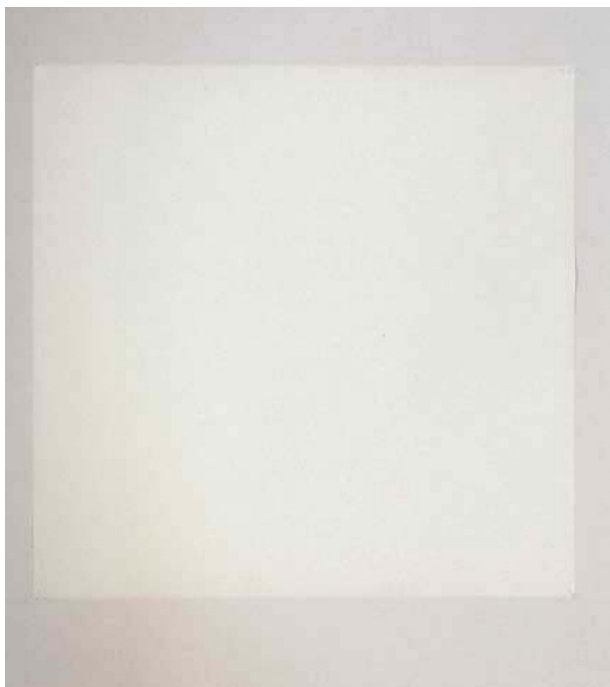
En el caso de Anastasi, arte y concepto se hilvanaban pregonando la inminente desmaterialización del primero a través de lo segundo en la década siguiente, en demostración de que todo es al fin literatura. Al mirar la fotografía de aquella pared retratada y dispuesta de nuevo sobre ella, una máscara de sí misma, es difícil precisar el grado de compromiso realista del propósito, podemos conjeturar que acaso el artista pretendió reflejar la cartografía exacta de luces y sombras en aquel muro, congelándolo por tanto en una fecha y una hora precisa. Anastasi eligió la fotografía como otros autores quizás hubiesen optado por una representación superrealista desde la tradición pictórica, las horas dedicadas de más, así como la fidelidad exacta al supuesto modelo o la celebrable espectacularidad del reto, solo hubieran desviado la atención de la potencia del concepto. Del mismo modo, con un nivel de detalle adecuado, cabe suponer que el autor procuró documentar incluso las irregularidades del soporte, su textura y rugosidad, matizando los distintos blancos del acabado de la pintura, en las imágenes que han quedado de testigo no se puede adivinar si esta lucía entonces brillante por algún tintado reciente o virando a pálida próxima ya a un nuevo repaso necesario.



Kazimir Malevich. Cuadrado blanco sobre fondo blanco. 1918. Óleo sobre lienzo, 79 x 79 cm, MoMA, Nueva York

Muchas décadas después del *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, observando el cuarteado de la descomposición del óleo sobre el lienzo, hasta la supuesta transgresión de Malevich, que acaso pretendió una conjura en contra de la pintura como género, se ha tornado un valioso retrato del tiempo. Robert Smithson solía explicar, a propósito de la escala, que con el enfoque adecuado, una grieta en la pared podría ser el Gran Cañón, revisitando aquellas notas del cuaderno de Leonardo en que se hablaba de las manchas de la pared como obras en potencia, según su postulado del arte como un acto mental. No sería improbable que, quizás, con una lente apropiada, como en ese otro relato cortazariano de secuela cinéfila cortesía de Antonioni, pudiera advertirse en la acción de Anastasi, además de alguna grieta (y al microscopio, desde insectos hasta fotones), el halo del último cuadro colgado, sigilosa presencia incorporada a la obra como el rastro de una ausencia.

Hay una interpretación plausible de este episodio en la Virginia Dwan Gallery que atiende al rigor hermenéutico que aplicarían los exégetas del arte conceptual, pues aquella obra de arte específico —situada específicamente sobre el lugar que intentaba atrapar— era un ejercicio de reverberación y superposición, el fresco y la pared entablando un diálogo que sintetizaba una cierta veta de la modernidad, y componía un discurso acerca del arte y la reproducibilidad de ecos benjaminianos. Aunque el atrevimiento de Malevich pretendía ser la última parada de una vía que él quiso ver como muerta, otros han seguido demostrando que la propia noción de la explicitación de la supuesta muerte del arte es siempre una ocurrencia viva, baste pensar, por citar una entre varias, la obra de Tom Friedman, *1000 Hours of Staring* (1992-1997), cuasi acta documental de diez centenas de horas mirando a un papel en blanco (pese al poco tiempo transcurrido desde entonces todavía, tampoco estará ya exactamente en blanco) ahora presente en la colección del MoMA de Nueva York (donde también se encuentra la copia de la composición blanca de Malevich), que en su web incluye la descripción de la técnica como “stare on paper”. Recordemos también el misterioso blanco de las fotografías de la serie *Theatres* de Hiroshi Sugimoto, iniciada en los años setenta, en su lírica tentativa de fotografiar el rastro del tiempo cinematográfico. Para llevarlas a cabo el fotógrafo colocaba la cámara frente a una pantalla, cuidando que en el encuadre aparecieran algunos elementos de las salas de cine donde las realizaba, el obturador se abría con los primeros títulos de crédito y se cerraba en el rótulo final. Como resultado, aparecía revelada una pantalla en blanco. “Fotografiando películas distintas se consiguen diferentes intensidades de luz, cada una de ellas deja solamente una huella de luz”. Aunque parezcan iguales, cada una tiene un blanco característico, el resultado de la captación del cine como un conjunto de superposiciones, no la habitual secuencia de yuxtaposiciones proyectadas. Cualquier presencia material funciona como un acumulador de tiempo, como las pantallas de Sugimoto, un espejo que refleja el paso del tiempo, la acción del medio o el acontecer de los siglos, y ese es también el sentido de este relato nuestro sobre algunos muros en blanco, disponibles para alojar cualquier historia vivencial de la vida en torno a ellos. En un sentido vernacular cabría recordar aquello de que los esquimales tienen un amplio acervo de palabras distintas para distinguir tonalidades de blanco, si bien esto, tantas veces citado, ha resultado ser parcialmente una exageración del antropólogo Franz Boas hace un par de siglos. Entre nosotros, virando al negro, sí es cierto que los taurinos comparten una rica taxonomía para describir formas en que la negritud del animal se entrevera con otros matices en distintas partes de su anatomía.



Tom Friedman. 1000 Hours of Staring. 1992-1997. Observación sobre papel, 82.6 x 82.6 cm, MoMA, Nueva York

Hay también otras derivas narrativas y duchampianas. Tendríamos la fábula de mirar lo que pasó al retirar el cuadro, por una suerte de alquimia intelectual aquella pared se convirtió para siempre en una especie de fresco *ready-made*, caballo de troya mudo, que transformó pasivamente todas las exposiciones que se instalaron allí a partir de entonces mediante ocupaciones efímeras de la sala en confrontación con esa pared, la misma pero diferente. Los nuevos cuadros lucirían en mitad de una superficie que tenía ya algo de fragmento artístico igual que islas dentro de otro cuadro que las contuviese. Cada una de las obras que sobre ella se habrán colgado desde la milagrosa acción de Anastasi habrá llevado algo de esta por impregnación metafórica. Aquellas obras de entonces ya no serían las mismas, un expediente de identificación de obra y marco, objeto y soporte, doblemente conceptual y osmótico. Igualmente, aquel cuadro colgado que emulaba la pared que lo soportaba habría de ser trasladado a otras salas, cosiendo quizás recintos distantes abriendo pozos en las nuevas paredes comunicadas con la pared primera, como en encuentros trasplantados.

En su valiosa *Filosofía del diseño*, Vilém Flusser dedica uno de sus breves capítulos a glosar la esencia cultural de la noción de muro vacío. El texto, titulado “Paredes desnudas”, incluye esta reflexión que establece una conexión diacrónica que en la actualidad ocupa algunas de nuestras investigaciones, la reflexión acerca del arte rupestre como acción de domesticación primigenia del medio, y de la que este artículo es solo una nota al margen. “Debemos admitir una extraña ambivalencia ontológica de las paredes: vistas desde dentro, están dadas, vistas desde fuera, están hechas por el ser humano. Es una diferencia entre el habitante de las cavernas



Hiroshi Sugimoto. Serie Theatres

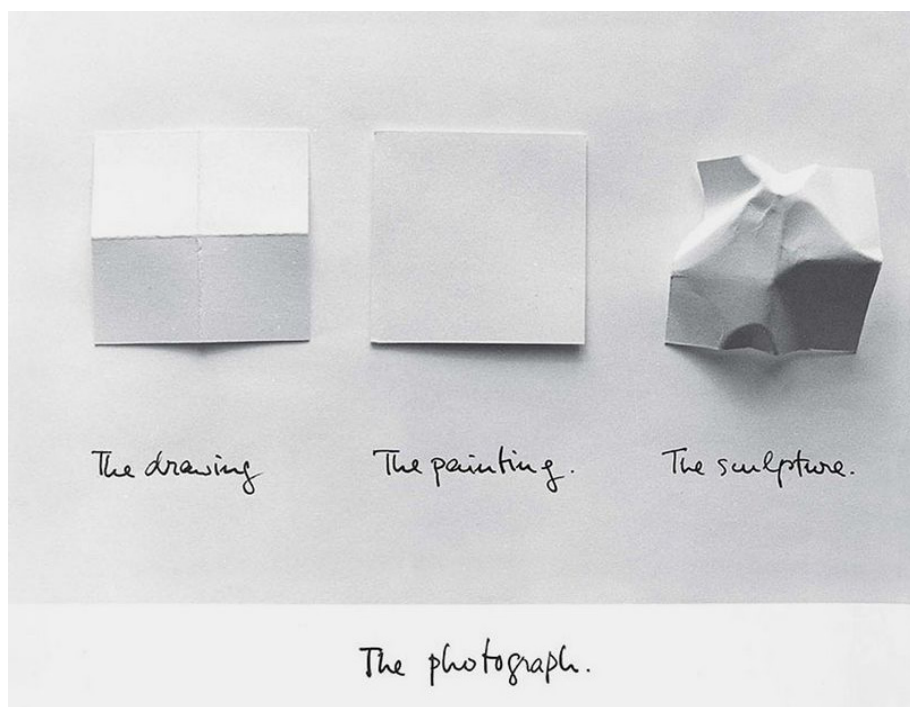
y nosotros: él no podía ver sus paredes por fuera, carecía de distancia filosófica. Nosotros podemos salir de nuestras cuatro paredes y ver no sólo el mundo exterior, sino también nuestras propias cuatro paredes. Somos seres reflexivos y especulativos. Por eso podemos hacer algo que el cavernícola no podía: desarrollar una filosofía de la cultura. Y la cultura se nos aparece bajo la forma de una colección siempre creciente de cosas, que ponemos frente a las cuatro paredes de nuestra morada, para tapar sus desnudes y ocultar el hecho de que nos están dadas. A veces, esas cosas, que constituyen la cultura, ocultan algo más que la mera desnudes de las paredes. Esconden también las grietas que hay en ellas y disimulan el peligro que existe de que el edificio se venga abajo y nos entierre bajo sus escombros”.

Las fotografías que dan fe de la metamorfosis operada en aquel muro de la sala neoyorquina, y ese otro conjunto concomitante de instantáneas de otras obras sobre el mismo soporte desde aquella inflexión, permiten escuchar dos longitudes de onda que casi se igualan hasta anularse, tal que en esos experimentos en los que al colocar un transistor a la distancia adecuada de otro con la misma frecuencia, se consigue eclipsar el sonido de ambos. Nadie puede negar el subyugante alcance literario de algunos artistas de esta época, y el encanto irresistible de jugar a establecer conexiones invisibles y tergiversadas, pero verosímiles, como en la misma obra de Anastasi. Por ello recordamos con ternura ese cuento, entre la obra y la partitura, que inventó el compositor Alvin Lucier: “Estoy sentado en una habitación. Estoy grabando el sonido de mi voz al hablar y lo voy reproducir de nuevo en la habitación, una y otra vez, hasta que las frecuencias resonantes de la habitación se amplifiquen a sí mismas, de modo que todo rastro de mi habla, exceptuando tal vez el ritmo, sea destruido. Lo que entonces escucharás serán las frecuencias de resonancia naturales de la habitación articuladas por el habla. Considero esta actividad no tanto la demostración de un hecho físico sino, más bien, un modo de eliminar cualquier

irregularidad que mi habla pueda poseer”. Anastasi podría haber inventado un enunciado parecido para su intento. En aquel *I Am Sitting in a Room* el músico norteamericano logró cuajar un propósito en el que muchos escritores fracasaron en el siglo pasado, pese a lo grandiosidad del legado de su empresa, que su lenguaje fuera devorado por el propio lenguaje. Grabando, una vez tras otra, el sonido de su voz reproducida provocaba, ruido a ruido, la sedimentación de sucesivas capas de tiempo sobre el tiempo hasta tornarse –como en el himno del *Parsifal* de Wagner, *cuando el tiempo se convierte en espacio*– en el espacio de aquella habitación.

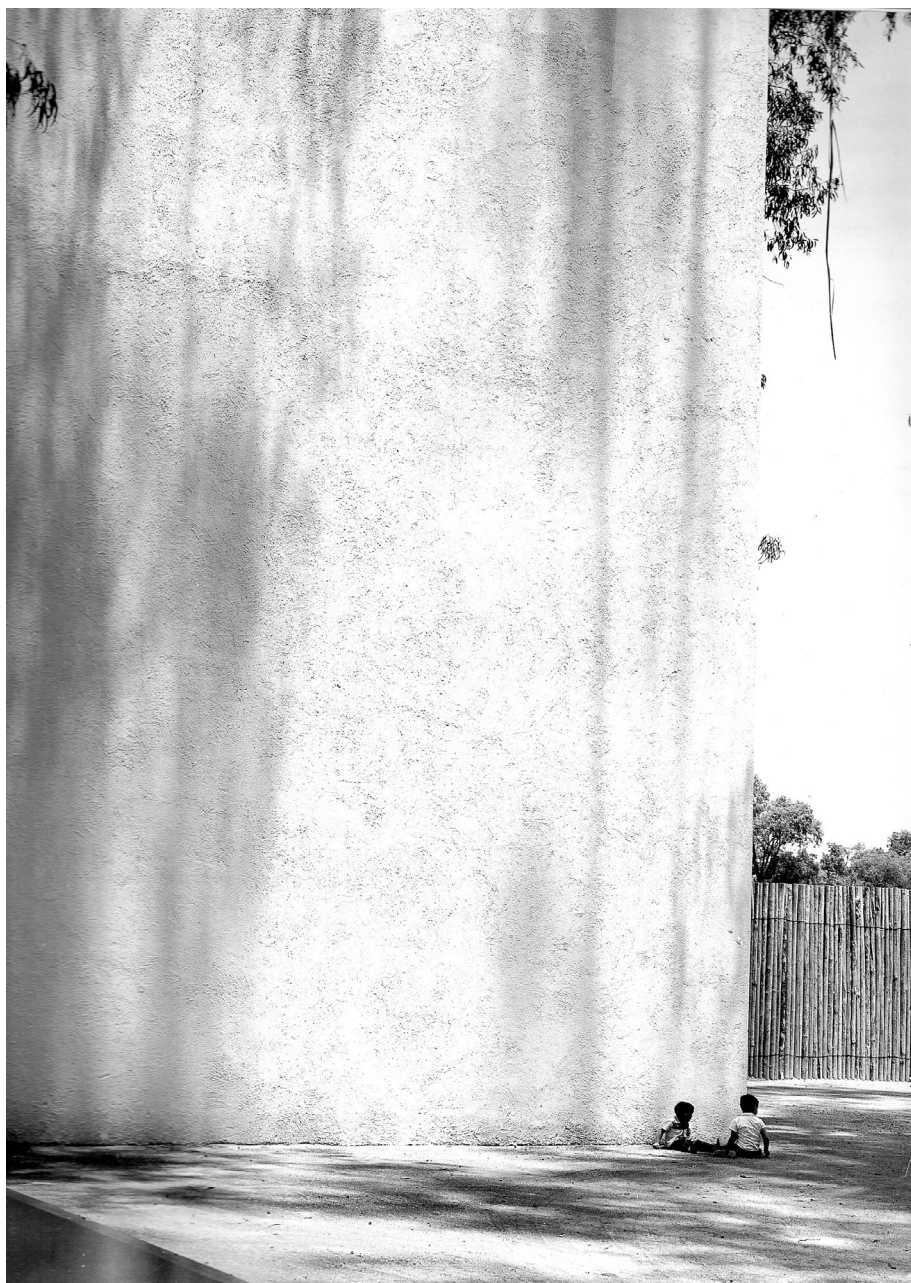
Recientemente se ha difundido que un grupo de físicos ha conseguido entrelazar dos fotones que nunca habían coincidido en el tiempo. Tras la física cuántica palpita una hermosa literatura que pretende alcanzar una explicación del mundo –pese a esa imposibilidad reconocida, nos acercamos en asíntota– y la pista de una senda para nuestros relatos y nuestras obras. La dicotomía entre la relatividad y la mecánica cuántica ha dado lugar a la denominación de partículas enlazadas: entidades que partiendo de una posición de dúo cosido, se separan en direcciones distintas, manteniendo vínculos invisibles que ignoramos; si sometemos una de ellas a un proceso para determinar con precisión alguna propiedad, la otra partícula la adquiere instantáneamente, por una señal desconocida que trasciende en rapidez a la luz que habría de hacerla visible. El fenómeno de estos entes entrelazados es tan literario como artístico. La realidad escapa, para ventura de los verdaderos científicos, también de los artistas y de los escritores, a nuestras progresivas incursiones para contarla. El entrelazamiento cuántico, en efecto, no es una propiedad que pueda explicarse con las leyes a las que estamos acostumbrados igual que una metáfora elude las constricciones de la física. En estas partículas entrelazadas, como las del experimento, al medir una de las dos se congela en un estado determinado, inmortalidad fugaz, mientras que la otra asume en el mismo instante, el estado opuesto. Los científicos han generado primero un fotón y han medido su polarización, aunque eso destruye la partícula medida, en terrible aplicación del principio de incertidumbre, aquel primer fotón fue medido, y destruido, pero fijó el estado del segundo fotón. Los físicos generaron otra pareja de fotones entrelazados, tercero y cuarto, y enlazaron a su vez el tercero con el superviviente de la primera dupla. Por asociación, ello entrelazó el fotón primero con el cuarto a pesar de que no habían coincidido jamás en el tiempo; el experimento postulaba que el entrelazamiento no solo existe en el espacio, sino también en el tiempo.

En estos mismos días hemos vuelto a pintar las paredes de nuestra casa, la torpeza de los pintores al aplicar las capas de blanco sobre blanco, permitía observar, justo antes de volver a restablecer el orden de cuadros y fotografías, el resplandor inverso del contorno que antes ocupaban, y eso nos hizo volver a recordar la travesura de Anastasi, hasta barajar incluso dos opciones de vuelta a nuestra identidad sobre los tabiques: reproducir el mismo orden, ocultando aquellas huellas, o elegir cualquier otro, superponiendo una imagen a otra anterior en el tiempo velada para el espectador apresurado, pero latente en transparencia, en sutil palimpsesto. Quién sabe, antes de que todo se convierta en polvo, dentro de unos años, podría ocurrir que tras disposiciones diversas todas nuestras huellas en resonancia se hubieran anulado como en aquel ensayo sonoro. Todo escritor persigue las marcas de la actividad humana sobre los objetos, la probatura de una teoría de los objetos



Luis Camnitzer, *The Photograph*. 1981. Fotografía en blanco y negro, bolígrafo de tinta negra, laminada. 28,2 y 35,4 cm. MAC y Colección Daros Latinoamérica.

inanimados que registramos desde nuestras herramientas de analogía y contraste antropométrico. El cerco mojado de un vaso retirado que difiere la presencia de alguien que ha abandonado la estancia, el contorno desdibujado del sudor sobre algún apoyo, la hendidura leve de alguna baldosa que señala mayor intensidad de las pisadas, la grieta en algún punto que acusa una zona de máxima fatiga, la puerta entreabierta que radiografía el surco de alguien que se ha marchado. El escritor es aquel capaz de convertir los muebles en un árbol. En cierto sentido ése es también el empeño del arte y ésa era la definición del propio origen de la pintura de Plinio, el intento de retener la compañía de la persona amada dibujando la sombra de su perfil sobre una superficie, convertida en un museo espontáneo al fresco. Puede que la razón del muro blanco como un lienzo entre la fronda de los eucaliptos del Bebedero de Las Arboledas no fuera sino recibir la sombra de las ramas, en los espacios de Luis Barragán mexicano aparecía convocada la naturaleza en un chorro de agua, en un arbusto, en el reflejo del cielo, el estanque de Las Arboledas era como una fisura abierta en la tierra que permite imaginar el fondo aprovechando el reflejo del cielo. Sobre esta raíz melancólica, la misma que alimenta a tantos poetas, podríamos repetir aquella sentencia oriental: demostrar el espíritu por la ausencia del espíritu, la idea por la ausencia de la idea, la vida por la ausencia de la vida, esa es la paradójica tarea de la obra de arte. Y así también todavía puede seguir escribiéndose una historia abierta del arte del siglo XX, que transcurriría a uno y otro lado de las paredes de los museos.

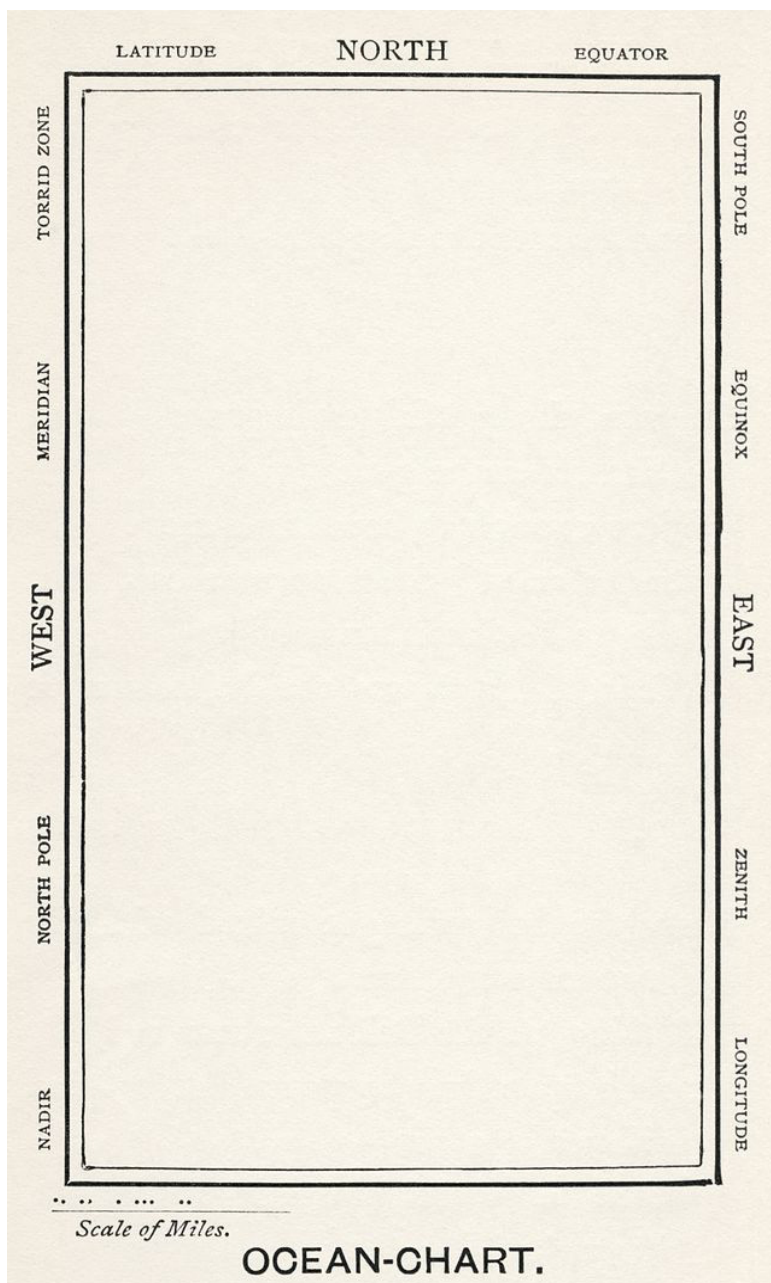


Luis Barragán. Plaza y fuente del Bebedero. 1959. Fraccionamiento Las Arboledas, Estado de México

Fue Kafka quien alumbró una certera definición del amor en estos términos que ahora visitamos, a través de la analogía de los pasos en una habitación, y de entrelazamientos invisibles e inevitables. En un rincón de su correspondencia con Milena, su amante primaveral, puede descubrirse este poso emocionante: “A veces tengo la impresión de que tenemos una habitación con dos puertas enfrentadas

y cada uno de nosotros empuña el picaporte de una de ellas. Basta un pestañeo de uno, para que el otro desaparezca detrás de su puerta. Y el primero apenas si alcanza a pronunciar una palabra, cuando el segundo ya ha echado cerrojo y se pierde de vista. Volverá a abrir su puerta, porque se trata de una habitación que quizá no pueda abandonarse. Si el primero no fuera exactamente igual al segundo, si fuera sereno, preferiría no mirar en dirección al otro, ordenaría la habitación sin prisa, como si fuera una habitación cualquiera. Pero en lugar de eso, hace lo mismo con su puerta, a veces ambos cierran las puertas a la vez y la hermosa habitación queda desierta”. La abstracta exactitud doméstica de la analogía especular resulta conmovedora, insuperable. Todavía más si seguimos el reguero de estas ausencias. En justicia nunca debimos leer esta carta, años después que el escritor falleciera, Milena salvó su tesoro epistolar entregándolo a un amigo custodio, en previsión de su triste final sola en aquel campo de concentración. El siglo XX fue también –Kafka lo narró mejor que nadie, rozando la paradoja de anular el lenguaje con el lenguaje, resonancias de ausencias– una centuria de desiertos, como aquella misma habitación. En otro recodo de estas cartas, en un instante contrapuesto de dicha pasajera, algunos días después, Kafka describía así su habitación: “El balcón de mi pieza está inmerso en un jardín rodeado, desbordado de arbustos en flor y expuesto por completo al sol. Me visitan lagartijas y pájaros, parejas desaparejas”.

Cuando se superó aquel viejo lastre de la disociación entre modernidad y museo, los arquitectos modernos comprendieron la oportunidad de construir los nuevos museos y surgieron entonces dos tendencias genéricas, la de los proyectos neutros y los señalados. En los años sesenta habría de tener gran repercusión el modelo del *white cube* expresado por Brian O’Doherty en una colección de textos que fue publicando en *Artforum* de 1976 a 1981, “la utilización de un prístino y deslocalizado cubo blanco, con su implicación comercial, estética y tecnológica, es una de las conquistas de la modernidad”, una tendencia para exponer el arte moderno desde una supuesta neutralidad aséptica que se reivindicaba como el contexto necesario para apreciar lo moderno. Podemos ver tal vez un gesto que adelantara esta blanca asepsia expectante de acoger una obra en aquella ilustración que Le Corbusier incluyó en *L’Esprit Nouveau*, que mostraba un desnudo cuadrado blanco en el que podía leerse, tal que en aquella ilustración de un mapa oceánico de *La caza del Snark* de Lewis Carroll con un marco atrapando un rectángulo en blanco, “lugar para una obra de sentimiento moderno”, un territorio latente, a la espera de ser activado por alguna obra. Encontramos una mayor capacidad de flexibilidad, y sugerencia, en la definición del propio Le Corbusier de *la boîte à miracles*, inicialmente en una conferencia sobre arquitectura y teatro en 1958: “una caja mágica que encierre todo lo que podáis desear”, “un cubo donde se dan todas las cosas necesarias para la fabricación de los milagros”, y tres años más tarde, en el noveno CIAM, como la ilustración que nos ha llegado como imagen de esta propuesta. El modelo teórico del cubo blanco de O’Doherty era más bien una abstracción reduccionista que admitía ciertos matices, hoy asumimos la deseable conexión, del tipo que sea, entre obras y lugares, o al menos, comprendemos, que pronto el blanco de cualquier pared dejará de serlo para convertirse en el registro de ciertas relaciones espaciales y vivenciales.



Luis Barragán. Plaza y fuente del Bebedero. 1959. Fraccionamiento Las Arboledas, Estado de México

A veces uno quisiera pensar que nuestra tarea tal vez consista en rastrear las huellas humanas en algunos edificios, en sintonía con aquella lectura de Victor Hugo de la arquitectura como el gran libro de la humanidad. Eso supone desde luego un esforzado funambulismo, en la búsqueda de un equilibrio entre lo prosaico y lo lírico, alternando capítulos concretos con ámbitos más trascendentes, a pesar del

riesgo de desprendimiento. De igual manera también podría pensarse que nos compete investigar sobre la impenetrable conexión, en ambos sentidos del vector, entre lugares y proyectos: se trata de un vínculo inasible pero real, conceptual y concreto, como en aquella habitación neoyorquina. Ello ocurre en cualquier proyecto en que se pretenda explicitar la relación entre continente y contenido, y a uno se le ocurren varias tipologías sino casi todas, cuando el arquitecto secretamente aspira a una conexión de esta misma índole entre su obra y lo que acoge, cauces recíprocos, intercambios de ida y vuelta. Suele decirse, y es verdad, que toda arquitectura se mueve entre dos tipologías, la casa y el templo: la rutina cotidiana y la ocasión trascendente, pasadizos entre la tierra y el cielo. Es igualmente válida esta otra hipótesis: toda arquitectura es en esencia museográfica, sobre ella se despliegan marcas de nuestro habitar en el mundo, y entre sus paredes, se contienen metáforas de metáforas.

Todo proyecto remite a la lógica de una caja que intenta atrapar el tiempo y el espacio. Al final, cuadro a cuadro, obra a obra, en las caras interiores de estos recipientes se van acumulando capas de sonidos, polifonía de voces, algunas reverberantes y otras disonantes, pero como en la indagación de Lucier es estimable la teoría de que cada sala acabe contando la verdad de su propio espacio, de la propia arquitectura aglutinante. En otra analogía desencadenada no es excesivamente sesgado explicar que en un museo –y por la extrapolación apuntada, en cualquier arquitectura– se establecen diálogos cruzados entre realidades que nunca existieron en el mismo tiempo, pero que el espacio, recipiente de la memoria, logra fundir. El ensayo de Anastasi es adyacente a este relato, aunque quizás no pretendiera este parangón científico, o literario.

Podríamos evocar finalmente dos experiencias concretas en un espacio universal, la gran sala por antonomasia del arte contemporáneo, donde acontecen también estos duelos de conversaciones entre tiempos, en el vientre de una notable arquitectura museográfica instalada en un edificio de otro tiempo, la Tate Modern de Londres en una antigua central eléctrica recuperada por el proyecto de costura en el tiempo de los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron.

En 2009 Ai Weiwei cubría el suelo de su Sala de Turbinas con cien millones de pipas de girasol de porcelana. La historia es de sobra conocida: habían sido construidas manualmente por más de un millar de artesanos, una a una, mediante un arduo proceso de fases que encadenaba hasta treinta operaciones distintas. La obra, *Sunflowers Seeds*, con cierta aura de epopeya, funcionaba como una narración de un tiempo y un espacio, un país en la frontera entre lo ancestral y lo moderno. El mensaje crítico del artista, también activista y arquitecto, aferrado a la tradición y la resistencia –conceptos que en Sevilla sirvieron para titular su muestra hace unos años en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo– se lanzaba entonces al mundo en la forma de aquella sugerente alfombra de semillas para ser pisadas: épica, lírica y política, acerca de la tradición o la individualidad en la era de la reproducción mecánica, que se ramificaba además en resonancias biológicas o físicas, y pretendía un alcance simbólico. El polvo disgregado de la porcelana tal vez impregnara la huella de los visitantes y les acompañara en su retorno, en microscópica y coherente diseminación, material y energética, de la obra, ya de por sí fragmentada. Otro caso

de ósmosis, si bien distante de aquel de la galería Dwan: el de Ai Weiwei era más físico, aunque microscópico, el de Anastasi, más conceptual que matérico. Pronto en realidad, apenas unos días después de la inauguración, la alfombra fue acordonada, impidiendo al público pisar las pipas, y apropiarse de ellas, con la excusa de la toxicidad del polvo microscópico de la porcelana. Triste traición, en fin, del espíritu vírico al que debe aspirar todo museo. Luego la instalación temporal del artista chino en Londres fue desmantelada; mientras su fama, o cotización, siguieron floreciendo, en buena medida por la contradictoria intercesión de su gobierno, la millonaria reserva de pipas fue posteriormente dividida, loteada entre diversos postores, un enroque duchampiano que remite de nuevo a la reflexión sobre originales y copias. El trabajo formado por millones de fragmentos se expande mientras reduce el número de piezas de cada porción. Una de aquellas partidas fue dispuesta en 2013 en La Cartuja: en la capilla lateral de la antigua iglesia un paquete de solo tres millones de aquellas pipas se contemplaba tras un murete de vidrio además de una marca de advertencia en el suelo y de una señal sonora, sin que cupiese posibilidad alguna de volver a pisar la obra, que solo se ofrece a la mirada cercana del visitante en una urna en la pared que encierra un puñado de ellas a la altura de la vista: flagrante expediente de resignificación, y de vaciamiento, desde la pieza participativa al aura de la obra intocable.

Dos años antes Doris Salcedo, con su obra *Shibboleth*, había transformado la misma sala catedralicia e industrial, tallando en su losa una gran grieta –casi un cataclismo– que la partía en dos. Era también una obra de lectura política, un mensaje semiótico en un mundo dividido; pero para nosotros encierra un vibrante registro espacial, como algunas de los lazos entre elementos distantes que hemos seguido. La austera intervención apenas afectaba el aire de la sala, no llegaba nunca a emerger hacia el hemisferio visitable, y en cambio florecía hacia el subsuelo, como una profunda raíz en negativo, aquel surco vacío transformaba por completo el lugar. La construcción encerraba además una gran dosis de misterio. Al observarla era lógico pensar que la losa de la antigua central habría sido fracturada por alguna acción mecánica y en parte imprevisible, craquelando el hormigón hasta desgajarlo en formas insospechadas. Parece sin embargo que el proceso fue todavía más sugerente: con la ayuda de colaboradores la artista talló primero la fisura artesanalmente en Colombia, como una verdadera escultura, después la transportó al museo británico en bloques, que se fundieron con disimulo hiperrealista hasta asemejar la continuidad con la losa añadiendo así un matiz conceptual que introduce si cabe más amplificación. Pasado el tiempo convenido, la instalación fue cerrada, esto es, la grieta fue cosida. Sin embargo todavía puede reconocerse la cicatriz de la herida, y allí seguía, por ejemplo, bajo aquel falso manto de semillas de girasol. Todos los sonidos continúan en expansión infinita en virtud de la mecánica de ondas. Algún día el eco de las obras acontecidas dentro de esta sala, y sus huellas diversas, habrán colmatado un escenario poblado por la densidad de haces secretos entre sus paredes, entonces, como en la habitación de Lucier –o en la inolvidable Ersilia, la ciudad invisible de Calvino– quedará dibujada en claridad la misma sala, la arquitectura que auspició este tapiz etéreo. La obra de Salcedo, en parte ya tiznada por el insano polvo diminuto de la porcelana, ha impregnado como la pared de la Dwan al resto de obras que por allí han ido desfilando. Entre ellas y las nuevas piezas visitantes sucesivas han surgido encuentros clandestinos –el marco temporal de meses reservado en

exclusiva a la obra elegida en *The Unilever Series* impide la coexistencia–, de un modo silente la obra de Salcedo todavía permanece allí como un ocupante nunca desalojado del todo, entrelazándose para siempre en el tiempo y el espacio con otras obras, como las arquitecturas museográficas y las obras expuestas, aunque no estén ya en contacto material. Esa podría ser también la insondable tentativa de algunos artistas, y la de algunos escritores, dejar en alguna parte una marca de nuestro paso por el mundo, impregnar la obra del lugar que alguna vez la acogió o como en algunos otros casos –Salcedo o Anastasi–, dejarlo marcado para siempre, alentando obras abiertas, a merced de nuevos enlaces, creando a cada nueva ocupación extrañas y resonantes parejas desaparejas, como aquel cuarteto de fotones, y aquellas lagartijas o pájaros de Kafka.

Bibliografía

FLUSSER, Vilém. Filosofía del diseño.

O'DOHERTY, Brian. Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo. Cendeac. Murcia, 2011.