ARTES PLÁSTICAS

Jorge Yázpik

Las formas del espacio

¿Se le puede dar forma al vacío? Fernando Gálvez de Aguinaga encuentra una respuesta afirmativa en la escultura de Jorge Yázpik, quien, durante todo abril y gran parte de marzo, expondrá sus piezas en la galería Bodega Quetzalli, en Oaxaca.

Abriéndose paso entre la piedra, atajando su forma abrupta con cortes rectos, buscando su centro en una escalonada e imposible arquitectura que se interna en la entraña mineral, dando forma más al vacío que a la materia misma, así trabaja Jorge Yázpik, inventando terrazas y callejones, construcciones pétreas llenas de aire. Cualquiera que haya visitado el estudio donde este escultor aboceta y guarda sus piezas, podrá entender la esencia misma de su trabajo: el estudio es un caprichoso espacio con un tapanco, una habitación elevada, un amplio espacio central, un patio y otra recámara donde un piano y una cama parecen objetos surrealistas entre las decenas de rocas de diferentes tamaños que tienen invadidos todos los cuartos, las escalinatas, el patio. El granito, es decir, las piedras volcánicas, algunas descomunales, de dos metros de altura y dos de ancho, semejan meteoritos intervenidos por tajos que les inventan muros, por arquitecturas que tienden hacia sus profundidades. Hay algo que recuerda los teoremas literarios al modo de Borges, es decir, las rocas con habitaciones internas que se amontonan entre las habitaciones del escultor que diseña más habitaciones para alojar sus ideas dentro de las piedras. Pareciera que, antes de llegar a este estilo escultórico, el artista hubiese poblado todo el espacio con los monolitos de lava petrificada, para que de pronto un día, al despertar entre el piano y el pedregal, se decidiera a devastar las piedras para meterles el cuarto, el edificio mismo.

Por las inclinaciones monumentales que tiene el arte escultórico, así como por crear objetos que ocupan un lugar en el espacio, en ocasiones se nos olvida que la práctica de la escultura con piedra o madera es, en el mayor número de los casos, una labor que resta y disminuye la materia original hasta llegar a la forma deseada. Así, el trabajo de Jorge Yázpik lleva a un extremo las características de su oficio, ya que, no conforme con devastar la roca, se inclina por generarle huecos, utilizándola como una herramienta para darle forma al vacío. Para neutralizar el vértigo de la nada, el escultor ha decidido rodearla de materia, encapsularla en recovecos geométricos.

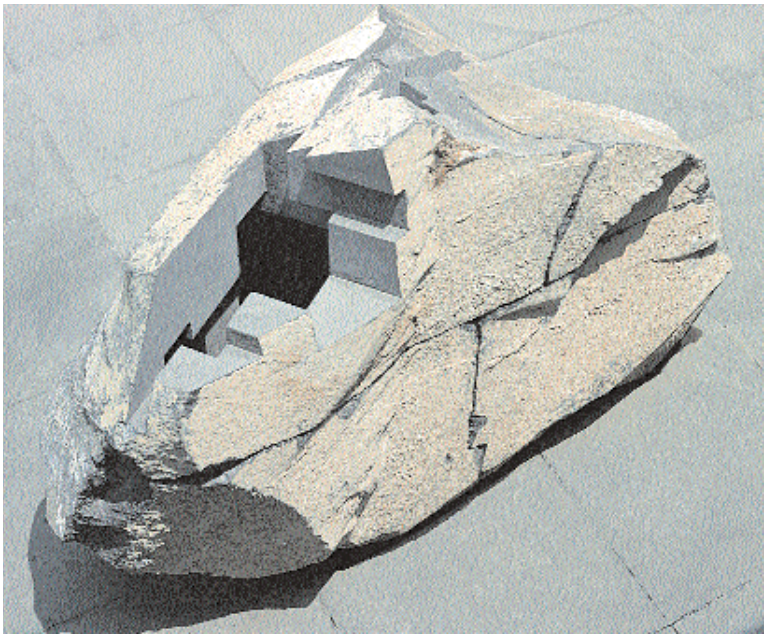
Los antepasados de este escultor y de este concepto están en el templo monolítico que los aztecas cavaron en los peñascos de Malinalco, o en las habitaciones petrificadas, con *muebles* y todo, que los etruscos esculpieron para dar forma a las necrópolis de Cerveteri y Tarquinia, o más lejos aún, en la también necrópolis de Nash-i-Rustem, en el antiguo Imperio Sasánida, donde los peñascos sufrieron la incisión de inmensas formas cruciformes, en el centro de las cuales se hallaba la entrada de las sepulturas. En los tres casos, como en las creaciones de Yázpik, se trabaja minuciosamente la roca, se le generan espacios interiores, pero las tallas y excavaciones realizadas por la mano del hombre se rodean por las formas originales de la roca, perpetuando un diálogo entre lo natural y

lo escultórico que los vuelve un todo indisoluble.

En esta ocasión, Yázpik expone un grupo de cinco esculturas en Oaxaca, apoderándose de la inmensa sala de exposiciones de la galería Bodega Quetzalli. Otra vez, y para ampliar el eco de lo que hemos venido desarrollando en este texto, el escultor ha hecho del espacio arquitectónico parte de su obra, rompiendo el piso de la galería y después escalonando el hoyo para prolongar dos de las esculturas hacia el subsuelo. Al pintar todo el lugar de un blanco inmaculado, incluyendo el piso, el resto de las obras adquieren una liviandad inusitada que genera la sensación de que estuvieran flotando. El montaje de la exposición hace que los objetos estrictamente escultóricos, al conjuntarse distribuidos en el mismo espacio, se acerquen a los terrenos de la instalación.

Después de su exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca hace cuatro años, Yázpik regresa para consolidar su presencia en esta ciudad, no únicamente con la muestra que hemos señalado, sino con la colocación definitiva de una de sus esculturas entre los senderos del Jardín Etnobotánico. –

– Fernando Gálvez de Aguinaga



CINE

Ya nadie respeta al imperio

La maquinaria de Hollywood, titubeante después de los acontecimientos del 11 de septiembre, comienza a dar rienda suelta a su adicción bélica bajo la luz que arroja un presidente igualmente adicto. Gustavo García hace el repaso de las películas que han resultado de esa veta tradicional.

Odio tener que decir algo bueno sobre ese nalgón engreído, pero sabe tomar el atajo para empezar una guerra.
– John Wayne en *El Álamo*

La maniobra ideológica perfecta: hacer que se entierren en todo el mundo los libros de marxismo para que sólo los puedan usar en el Departamento de Estado norteamericano y en su filial, Hollywood. "A la luz de los recientes acontecimientos..." (11 de septiembre y después) se volvió a poner en funcionamiento la inmensa máquina de la falsa conciencia leninista, la cortina de humo marxiana, el aparato ideológico althusseriano: las películas como réplica a la mayor crisis política desde Watergate. La máquina ya estaba empolvada y oxidada tras una década sin amenaza a la vista, buscando en auténticos fantasmas al nuevo enemigo que la mantuviera en forma; luego de treinta años de superagentes venciendo a los soviéticos, daba pena verla magnificando a los grupos terroristas refugiados en Libia (*Juego de patriotas*, 1992, Philip Noyce), al narco colombiano (*Peligro inminente*, 1994, Noyce) y a vivillos resentidos contra el imperio (*Avión presidencial*, 1997, Wolfang Petersen). Daba pena, porque ni la máquina se imaginaba lo cerca que estaba de la realidad.

La ofensiva cinematográfica desatada después del 11 de septiembre tiene sus raíces en la casualidad y la paranoia lanzada al vacío: la avalancha de patrioterismo bélico se filmó *antes* del ataque terrorista (*We were soldiers* de Randall Wallace, con Mel Gibson y ambientada en Vietnam, y *Hart's War* de Gregory Hoblit, con Bruce Willis, situada en la Segunda Guerra, estaban en producción en ese momento) y, de hecho, se frenaron sus estrenos por inoportunos luego de un trauma nacional tan grave. En diciembre, cuando ya era claro que la intervención en Afganistán era un éxito (entraron y expulsaron a los talibanes) y un fracaso (Al Qaeda y Bin Laden gozan de cabal salud), fue el turno del cine: *Juego de espías* (Tony Scott) y *Tras las líneas*

enemigas (John Moore) confirmaban el derecho de la milicia y la inteligencia estadounidenses a intervenir en el mundo, no necesariamente de manera legal o de acuerdo con las naciones infiltradas; *Daño colateral* (Andrew Davies) hace lo mismo, pero su armado es mucho más estremecedoramente premonitorio; filmada en mayo del 2001 en Veracruz, interpretando la zona de distensión de Colombia, todo parecía una codificación de los hechos y signos del 11 de septiembre: el vengador anónimo Gordy Brewer (Arnold Schwarzenegger) es un bombero que sufrió la torpeza de los servicios de inteligencia norteamericanos, el brutal atentado del terrorista Lobo (Cliff Curtis) y la consecuente pérdida de su familia. Justo lo que se necesitaba: reivindicar al nuevo héroe de la sociedad estadounidense, el bombero, y convertirlo en el nuevo individuo que, a la vista de la ineficacia institucional, puede infiltrarse en el corazón del Tercer Mundo y mirar a los ojos al terrorista. El sueño nunca cumplido de George Bush. En ese clima eufórico ante las continuas victorias sobre los nuevos enemigos, aunque sea en la pantalla, no extraña que *La caída del Halcón Negro* (Ridley Scott), al margen de sus excelencias estéticas, brille por su negro cuadro de la ineficacia militar y la insolencia racista ("No lleves agua, en una hora estamos de regreso; esto va a ser un día de campo") que lleva al fiasco a una incursión fuera de toda norma en Somalia. Curioso: es la única película de la temporada basada en hechos reales.

Gene Hackman, en Tras las líneas enemigas.

Como real es el hecho de que la avalancha cinematográfica (seis películas en tres meses, más lo que venga) corresponde a una guerra cuyos puntos más candentes se concentran entre octubre y noviembre del año pasado, una guerra en la que el mayor número de bajas se dio en los aviones de pasajeros y las torres gemelas el 11 de septiembre (la muerte de los seis ocupantes de un helicóptero derribado por talibanes a principios de marzo se calificó como la mayor pérdida del lado norteamericano hasta entonces). Pero es que la manipulación ideológica es, por naturaleza, alevosa: el cine de guerra durante la Segunda Guerra correspondía a esfuerzos de propaganda ante un enfrentamiento de magnitudes tales que hasta ahora no se lo termina de explorar y entender. Algo muy diferente ocurrió durante la Guerra de Vietnam; mientras ocurrió esa bestial intervención, Hollywood sólo hizo una película, a cargo nada menos que de John Wayne, *Las boinas verdes* (1968), quien dirigía y actuaba a un halcón que llevaba al periodista liberal David Janssen a la horrenda verdad de una guerra para liberar a un pueblo encarnado por una niña de ojos rasgados a quien el patriarca del *western* le espetaba: "Estamos aquí por ti." No era desinterés, sino franco temor, lo que inhibió a los estudios de Hollywood a entrarle a Vietnam hasta que terminó el conflicto, y vinieron entonces *El francotirador*, *Regreso a casa* y *Apocalipsis*. Mientras tanto, la máquina filmaba reiteradamente otra guerra: las inteligencias estadounidense y británica (James Bond, Harry Palmer, Matt Helm, Flint) lidiaban encarnizadamente contra China y la URSS (*Cortina rasgada*, *La semilla de tamarindo*), potencias inhumanas, gigantescas, alevosas e imperialistas, instaladas ya en el antiguo territorio natural de Estados Unidos: Cuba (*Topaz*, *Ché!*). Una guerra entre titanes, tan ajena a la que se librara en la realidad, tan atenida a los estereotipos más reiterados de la Guerra Fría que automáticamente generaba sus parodias.

Ahora Hollywood está en lo mismo: inventar triunfos sobre terroristas resentidos por la miseria local y la abundancia yanqui, reafirmar el derecho de Estados Unidos a imponer su orden mundial, recuperar al soldado como mártir épico de un sistema ideal, preparando el terreno a... ¿a qué? George Bush vio en la Casa Blanca, y al lado de Mel Gibson, *We were soldiers*, sobre las primeras fuerzas norteamericanas en Vietnam. Convertido en crítico de cine, afirmó: "Es excelente. La disfruté mucho y espero que refuerce el nacionalismo estadounidense." El viejo sueño americano se veía reflejado en la fábrica de sueños. –

– Gustavo García

PERFORMANCE

Sólo para tus ojos

El novelista, ensayista y filósofo Félix de Azúa sigue los pasos de la artista Tanja Ostojic, lienzo y consigna de sí misma que ha encontrado en el sexo una elocuencia y una articulación insospechadas.

En julio de 2001, Tanja Ostojic se depiló el triángulo púbico y le dio la forma de un cuadrado. La decisión de Tanja podría parecer un capricho privado, pero tuvo lugar en la Bienal de Venecia y fue una de las obras artísticas más valoradas por el comisario Harald Szeemann. Bien es verdad que sólo Szeemann pudo ejercer semejante juicio sobre la obra, ya que la depilación tuvo lugar en su presencia. Nadie más pudo contemplar la acción llamada *Black Square on White*. Quizás podría haberse titulado *Black Square on Pink*, pero nunca sabremos si el título se adecua a la pieza, del mismo modo que nadie sabrá nunca cómo pudo Szeemann tomar la decisión de incluir la obra en la Bienal, sin antes haberla visto.

Aunque para Ostojic su acción es una denuncia del *Cuadrado Negro* de Malevitch, algunos teóricos afirman que para llevar la obra a su perfección habría que haber utilizado otra parte de la anatomía, quizás la zona anal de un varón muy hirsuto. El valor simbólico trasgresor del culo es muy superior al del Monte de Venus, cuyo nombre ya lo dice todo.

No es la primera vez que Ostojic utiliza una materia artística tan efímera. En 1998 se la podía ver en el ascensor del Museo de Historia de Luxemburgo, rapada de arriba abajo. Los usuarios del ascensor subían y bajaban acompañados por la escultura humana "Ostojic". La obra, titulada *Personal Space*, se incluyó en la *Manifesta 2* de la ciudad, y tampoco en este caso hemos podido averiguar si el comisariato la juzgó aceptable tras haberla estudiado apreciativamente.

Con ser interesante, lo mejor de la producción de Ostojic no es el objeto artístico material (posiblemente mejorable), sino los comentarios que suscita entre los teóricos. En un artículo de Suzana Milevska (*The Nordic Art Review*) se relaciona *Personal Space* con una crítica al régimen de Milosevic, ya que el dictador impedía cualquier "espacio personal", incluso en los ascensores. También permitía una reflexión sobre la mirada, dado que los usuarios que miraban a la chica eran, a su vez, mirados por otros usuarios y por la chica, lo cual suele ocurrir en los ascensores pero más intensamente cuando los utiliza una chica desnuda. Además, usuarios y chica se convertían en "un grupo viviente" con el consiguiente "reexamen de las dicotomías establecidas".

Según la experta, en esta obra es evidente la influencia de Althusser, así como también en otra titulada *Looking for a Husband with a EU Passport* que consistía, una vez más, en el cuerpo rapado de la Ostojic, en esta ocasión navegando por Internet. Y, en efecto, recibió diversas propuestas de matrimonio a cambio de un pasaporte europeo, pero, dado el anonimato del medio, se sospecha que muchas de ellas podían provenir de mujeres, con lo que el efecto sobre los *gender troubles* quedaba menguado.

Dada la importancia de la artista, en la Bienal de Venecia antes mencionada, Ostojic presentó una segunda pieza titulada *I'll be your Angel*. Una vez afeitada (o no; eso sólo lo sabe Szeemann), le siguió como su sombra durante cuatro días allí a donde fuera, "poniendo en crisis la dicotomía comisario/artista". Aquello fue, afirma Milevska, una "deconstrucción de la política cultural y de género" que dejará huella indeleble, sobre todo en Szeemann, "un hombre de setenta y pico de años, simpático, casado y aún atractivo". El texto de Milevska reivindica con elegancia el intercambio sexual no alienado, entre ancianos y jovencitas, y denuncia "los rituales marido/mujer/amante" siempre reducidos al ámbito alienante del chisme.

No acaba ahí la intensidad crítica de la artista serbia. Subvencionada por Christian Lacroix, la muchacha iba primorosamente vestida (notable cambio estructural de su estilo) y sonreía sin descanso "como denuncia de la hipocresía de los famosos", y (aspecto sacrificial) "bajo el despiadado sol mediterráneo". Como conclusión, Milevska afirma que el pubis rapado de Ostojic es "el mejor instrumento para viviseccionar las complejas relaciones entre las esferas de lo privado y lo público, la jerarquía y la marginación, la subjetividad y la mercantilización". Nunca algo tan *minimal* ha conseguido un efecto tan *maximal*.

No obstante, un grupo de feministas radicales está preparando un proyecto para que en la próxima Bienal se repita el *performance*, pero esta vez realizado por una mujer de la misma edad que Szeemann. Quieren poner de manifiesto que no sólo los ancianos (atractivos) tienen derecho al arte y al sexo con jovencitas. Las ancianas se han sentido agraviadas. –

– Félix de Azúa