

ERIKA HARRSCH: EL SUEÑO DEL GRAN ÁRBOL Y LOS OBJETOS IMPROBABLES

por Paco Barragán | Jul 4, 2018 | ARTÍCULOS |



Hubo un tiempo en que el artista latinoamericano emigraba a París en busca de un contacto directo con las vanguardias y el arte más experimental. Como bien señala Jens Streckert en *Die Hauptstadt Lateinamerikas* (La capital de América Latina), fue aquí donde se incubó la idea de América Latina como identidad cultural propia encaminada a contrarrestar las ansias expansionistas de Estados Unidos.[1] Después, con el advenimiento de la ocupación nazi de Francia y la posterior conflagración mundial, Nueva York, afirma Serge Guilbaut, “robaría la idea del arte moderno” de París y se convertiría de facto en el destino preferido de artistas de todo el mundo y también de muchos latinoamericanos.[2] También la artista mexicana Erika Harrsch (1970) se inserta en esta tradición artística mudándose en 2001 a Nueva York, convirtiéndola en una ciudadana “trasterrada”, rasgo que articula su práctica artística, tanto desde una perspectiva conceptual como formal.



LA ESCULTURA EN EL CAMPO EXPANDIDO

Durante estos años Erika Harrsch ha realizado una práctica artística de carácter interdisciplinario que ha creado un amplio y fructífero corpus artístico. Desde la pintura y el dibujo, pasando por la fotografía y el video, hasta la escultura y la instalación, todos estos medios conforman un ecosistema muy personal que funciona —me atrevo a afirmar— de manera holística. De tal suerte, Harrsch va retomando elementos del pasado para desplazarlos hacia otros formatos y disciplinas que, unidos a nuevas contingencias, otorgan circularidad y profundidad a sus premisas conceptuales.

En este sentido, la destacada presencia de la práctica escultórica en la exposición Erika Harrsch: el sueño del gran árbol y los objetos improbables en la GE Galería de Ciudad de México puede resultar a ojos de algunos espectadores como extraña o, cuando menos, infrecuente. Mas este comentario es más bien propio de aquellos que no han seguido su trayectoria artística de cerca, dado que el aspecto escultórico forma parte de su ADN artístico. Y si hacemos un breve repaso a su obra, somos capaces de codificar este rasgo en series en proceso como *Imago* (2004), *Currency Butterflies* (2011) o *Inverted Sky* (2014).

Las obras actuales no son más que una lógica continuación y progresión de ese interés por lo “escultórico” que lleva a Erika Harrsch a experimentar de manera incesante y en un punto “lacaniana” con materiales, formatos y disciplinas. Bien podríamos rememorar aquí entonces el militante dictum modernista del arquitecto Louis H. Sullivan cuando afirma tempranamente en el año 1896 “that form ever follows function”. Pero citemos la frase al completo, no sólo por su indudable interés sino también, y en particular, porque casi parece que Sullivan tenía a Harrsch en mente cuando manifestó semejantes palabras:

Es la extendida ley de todo lo orgánico y lo inorgánico, de todo lo físico y lo metafísico, de todo lo humano y lo supra-humano, de todas las manifestaciones de la cabeza, del corazón, del alma que la vida reconoce en su expresión, que la forma siempre sigue a la función. Esa es la ley.[3]

Y es que para Harsch la forma sigue al concepto, id est, su interés por la experimentación surge del enfoque interdisciplinario que, en cada momento, la lleva sin complejos a buscar el medio de expresión más idóneo dependiendo de aquello que desea comunicar.

Esta práctica artística que se bifurca hacia otros medios nos lleva irremediamente al clásico concepto de Rosalind Krauss y su idea de la “escultura en el campo expandido”. Desaparecida la “lógica del monumento” y “adentrada en su condición negativa”, esto es, “la pérdida de lugar”, la escultura según Krauss se mueve en “una tierra de nadie”, definiéndose por “una combinación de exclusiones” ejemplificadas en el binomio “no paisaje, no arquitectura”, que genera ese “campo expandido” entre los cuales se halla “suspendida la categoría moderna de la escultura”. [4] Dicho de otro modo: la escultura bien puede ser hoy un estado de ánimo y estar más bien relacionada con la historia de los medios que con la propia historia de la escultura. Como bien demuestra Harsch, este concepto expandido o mutante de la escultura —que en su caso adopta manifestaciones multiformes desde la escultura-escultura hasta la escultura-instalación o la escultura-pintura— no reside ya en su auto-referencialidad, sino más bien en la cultura de la imagen y las prácticas de creación, circulación y recepción de las mismas. Por eso no ha de extrañarnos que tan pronto algunas de sus creaciones o criaturas enigmáticas se mantengan extrañamente erguidas en el suelo (Extrayendo la piedra de la locura y El bosque de la memoria), otras se escapen afanosamente por las paredes (El mar durmiendo detrás de un árbol) o simplemente amenacen con salir volando (Los músculos del cielo).

Otra referencia que nos es de gran utilidad teórica a la hora de abordar las recientes obras de Harsch es el elemento “performativo” de las mismas. Al fin y al cabo, las obras de Harsch exigen del espectador una participación activa y un determinado estado de correspondencia psicológica que le empujan a un abandono temporal de su “zona de confort” y a un dejar volar la imaginación hacia los enigmáticos y procelosos campos del profundo inconsciente. Aquí me estoy refiriendo en particular al seminal ensayo de Michael Fried *Art and Objecthood* que, *mutatis mutandis*, enlisto para mi causa con el fin de desentrañar esa “performatividad” o “teatralidad” que impregna las obras de Harsch. Fried, refiriéndose al minimalismo —lo que constituyó el definitivo “extrañamiento” de la escultura de su propia referencialidad y del tan ansiado pedestal—, argumentaba un punto irritado que el arte degeneraba cada vez que se solapaba con el teatro, dado que “lo teatral”, a decir suyo, era aquello que se ubicaba entre las artes, entre la pintura y la escultura. [5] El tiempo pone a cada teórico e historiador de arte irremediamente en su lugar, pero ¿qué sería hoy del arte contemporáneo sin ese reflejo teatral o performativo?

Las sorprendentes y provocadoras obras de Harsch se sitúan precisamente entre las artes, las disciplinas y las formas llevando el concepto de Krauss de la escultura en el campo expandido al límite y haciendo gala de una performatividad que plantea un sutil e irónico diálogo entre lo bidimensional y lo tridimensional, entre la forma y el fondo, entre el concepto y la ejecución material.



LA HISTORIA DEL ARTE A GOLPE SURREALISTA

Codificadas la centralidad de lo “escultórico” y la performatividad de las obras de Harrsch, ha llegado el momento de adentrarnos en el análisis de algunas de las obras aquí presentadas y, en particular, en cómo la artista se nutre de esa gran tradición histórico-artística en la que tan pronto recurre de manera meticulosa y selectiva a El Bosco y Bernini como a Courbet, Duchamp o Margritte.

La pintura *Extrayendo la piedra de la locura* (2016) constituye el punto de arranque de la exposición Erika Harrsch: el sueño del gran árbol y los objetos improbables. Esta composición se enmarca dentro de un grupo de pinturas más amplio que incluyen, entre otras, *Origen* (Autorretrato-Homenaje a Gustave Courbet). Del shock y la crudeza que supuso El origen del mundo de Courbet en el año 1866 al cosificar los genitales de la mujer, Harrsch ironiza acerca de la mirada masculina desplegando una mirada erótica y sensual a través de mariposas-ojo que acentúa el voyerismo y reclama para la mujer el dominio de su propio cuerpo y sexualidad.[6]

Pero también en otra de las pinturas que se ubican nada más entrar en la galería, titulada *Pinnaculo* (After Bernini), la artista realiza su particular homenaje en clave surrealista al grandioso genio del barroco italiano. Las dramáticas y teatrales composiciones berninianas repletas de ninfas, faunos y santa teresas dan paso a un monumental pináculo-falo, rematado en la parte superior por lo que podrían ser dos piercings, que se levanta en medio de un fascinante e idílico paisaje de plantas, nubes, mariposas y rocas y unos personajes inmersos en plena tormenta de amor. Su particular e irónica reinterpretación de las esencias de Bernini me sugieren el rapto de Proserpina, mas a la inversa. El contraste entre los amarillos, verdes y rosas y el gris del lápiz dotan a la composición de un inusitado dinamismo y plasman sutilmente esa metáfora de circularidad que constituyen nuestras vidas y a lo que, en el fondo, apela el mito.

La pintura y la escultura tituladas *Extrayendo la piedra de la locura*, que constituyen piezas angulares de la exposición, nos llevan irremediabilmente a ese fascinante e inclasificable pintor que fue Jheronimus van Aken, más conocido por el sobrenombre de El Bosco. La obra *La extracción de la piedra de la locura* (1501-1505), que pertenece al Museo del Prado, nos facilita algunas referencias tanto formales como conceptuales que nos permiten acercarnos al planteamiento artístico de Harsch. Recordemos entonces brevemente algunos detalles de la escena del cuadro de El Bosco. En medio de un paisaje de campo encontramos un paciente atado a un sillón y a un falso cirujano o charlatán que va a extraer la piedra de la locura que, según nos recuerda Pilar Silva, estaba alojada en el cerebro.[7] Al final, lo que extrae es un tulipán de lago, una especie de nenúfar. La figura en el paisaje está invertida, es decir, bocabajo y guarda para mí cierta similitud con el embudo invertido que lleva el cirujano en la cabeza, además de, evidentemente, los múltiples personajes en posición invertida representando la apoteosis de la sexualidad pecaminosa que pueblan *El jardín de las delicias*. De entre las piernas de la figura sobresalen unas flores silvestres. En el caso del tulipán de El Bosco, lo que sugiere la escena es que en vez de curar la locura se estaría castrando al paciente y erradicando su lujuria y deseo sexual. ¿Es eso acaso lo que sutilmente sugiere Harsch, o está más bien “hackeando” esta interpretación y llevando al espectador a la liberación de su yo y el goce del placer? La referencia con *El jardín de las delicias* se hace una vez más obligada dado que la artista también ubica la escena al aire libre en medio de la llanura con un mismo paisaje verde-azulado rocoso al fondo. Si bien la composición formal viene prestada de *El Bosco*, Harsch —a quien le gusta fotografiar montañas y composiciones rocosas— la impregna de un tono socio-político innegable: se trata de las formaciones rocosas de Bisti Badlands y Tent Rocks al norte de Nuevo México, famosas por ser un vertedero nuclear cuya radiación está infiltrando las tierras del pueblo navajo. En ambos casos, la tierra-paraiso parece adquirir un tono infernal o, cuando menos, engañoso. En *Extrayendo la piedra de la locura* la escultura traslada la bidimensionalidad de la pintura al espacio, complementándose mutuamente. A ambas obras les subyace, sugiero, una fuerte reflexión acerca de la doble moral, pues están aseteadas por un mismo sentimiento erótico. Aunque también es posible la hipótesis de que la posición invertida de la figura refleje quizás algún momento auto-biográfico reciente...



Otras dos obras destacadas son *The Grand Tree and the Eternal Bride* y *The Grand Tree and the Three Lovers*, que nos arrastran irremediabilmente a las puertas de Marcel Duchamp y sus *Los novios desnudando a la novia* o *Etant donnés*, y cuyos orígenes podemos ubicar en la pintura de Harsch *Being Given (Self-portrait observing Duchamp with a Group of Surrealists)*, de 2017. Es en esta pareja de novios y amantes donde la propuesta escultórica de Harsch adquiere su máxima expresión. El juego formal y visual es provocador al tiempo que transgresor. Las formas son atípicas y los materiales se conjugan de manera sorprendente —desde una roca marina, un plástico y un vinilo hasta el acero, la madera o una cámara de vigilancia— rematados con un acabado y ensamblaje exquisitos. Todo el conjunto acaba encajando a la perfección sin que se aprecien las “costuras”: ni juntas ni tornillos ni otros elementos foráneos. Aquí se nota la experiencia de Harsch como ebanista.

En este diálogo de objetos y cuerpos fragmentados vislumbramos una vez más a la novia-figura invertida perseguida por los amantes mientras juegan con objetos improbables bajo la atenta mirada de Marcel convertido en cámara de vigilancia. Harsch fuerza al espectador a participar en un juego de binomios sorprendentes que apelan a una belleza lacaniana-surrealista: lo bello se torna horrendo, lo extraño asume rasgos de cotidianidad, lo agresivo pasa a convertirse en íntimo y lo seductor asume un aspecto penetrante.

Al igual que en la famosa obra de Duchamp, también aquí la primera vista suscita estupor y una sensación de incapacidad a la hora de clasificarla. El “encuentro sexual” entre la novia y sus amantes se basa en un uso original y sorprendente de materiales, formas y colores que se apoya a su vez en un juego especular donde lo orgánico especula con lo inorgánico, lo duro con lo blando, lo fluido con lo sólido y lo masculino con lo femenino, para fundirse en un imparable maelstrom de sensaciones y sentimientos.

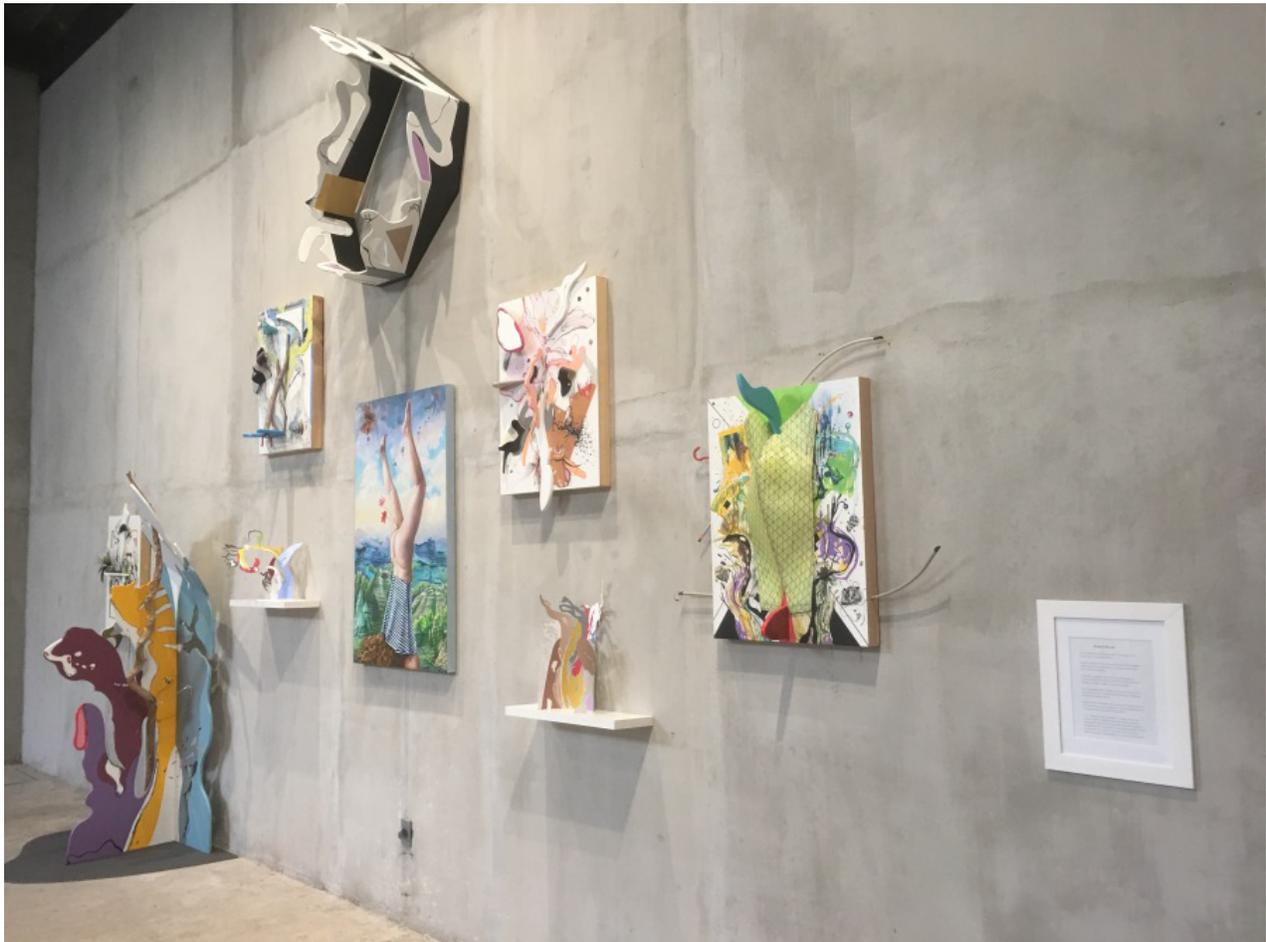
En 1937, Jacques Lacan explicaba precisamente en su tesis sobre el espejo y la necesidad de la unidad del cuerpo lo siguiente: “¿Por qué esta unidad debe afirmarse? Precisamente porque el hombre siente del modo más penoso la amenaza de su fragmentación” [8] ¡Lo que es menos sabido es que para confirmar su tesis Lacan estaría dispuesto unos años más tarde a fragmentar de manera literal a la mismísima Dora Maar![9]

Harsch consigue mezclar de manera osada y selectiva experiencias personales con el acervo histórico-artístico para abordar conceptos complejos a la vez que contestados como la identidad, la sexualidad o el género.

En *The Grand Tree and Eternal Bride* como en *The Grand Tree and the Three Lovers*, la artista crea una composición de elementos extraños y aparentemente inconexos que le permite elaborar de manera visualmente enigmática la incesante tensión que siente el sujeto contemporáneo entre la necesidad de tener un lugar y la permanente sensación de sentirse fuera de lugar que es tan propia de la precarizada sociedad neo-liberal. De ahí esa metáfora de los cuerpos fragmentados y cortados que, entiendo, apelan de manera sutil a esa condición nómada, inestable y ambigua que constituye la globalización y que nos impone demandas físicas y psicológicas duras de sobrellevar.

En estas obras, al igual que en *Los músculos del cielo*, hay un punto de aquello que Heidegger llamaba *unheimlich*, de algo cercano al extrañamiento y al estar fuera del tiempo o suspendido en el tiempo, y esa sensación es algo que Erika Harsch, en tanto que artista de la diáspora, conoce de primera mano.[10] Y, cómo no, el mago surrealista de Lessines, René François Ghislain Magritte, hace indirectamente acto de presencia a través una directa alusión a la obra que Magritte pintara en el año 1927. En *The Muscles of the Sky*, Magritte dota al cielo de dos extrañas patas y un rabo que literalmente le posan sobre el pavimento, es decir, lo arraigan misteriosamente sobre la tierra generando inestabilidad espacial en el plano pictórico. Es lo que Magritte denominaba, según Silvano Levy, “the legs of the sky.”[11] Harsch no se contenta como Magritte en apoderarse del cielo en sentido pictórico, sino que desea poseer ese trozo de cielo física-

mente y colgarlo en la galería. En papalote-glider se da, desde un punto de vista formal, un aire al cielo magrittiano. Si Magritte aquí plantea las paradojas y lo absurdo de la representación apelando a elementos disfuncionales, para el cielo como elemento y metáfora no solo es disfuncional sino que asume, entiendo, un carácter infinitamente político asociados a temas como emigración, exclusión o racismo. Realizada en colaboración con la cantante Magos Herrera, la instalación multi-media Under the Same Sky...We Dream (2017) no deja lugar a dudas sobre el “sentido moral” del cielo y cómo el cielo en según qué parte del mundo te toque vivir tiene otro color. Poco se iba a imaginar Magritte que el cielo vendría tan disfuncional... o tal vez sí...



Siguiendo esta línea de pensamiento debemos, finalmente, ocuparnos de la escultura más grande que es El bosque de la memoria (2018), obra recién terminada en una acera de Monterrey. Aquí en vez de referenciar una obra de la historia del arte que ha sido importante en su pensamiento artístico, la artista se “hackea” a sí misma. El origen de esta escultura hay que buscarlo en la pintura Edge (2010): una bailarina de ballet sentada en cuclillas rodeada por una serie de atrevidas bailarinas de cabaret-mariposa que revolotean en torno a la protagonista. Harrsch revisa su propio corpus desplazando la bailarina de la pintura a la composición escultórica ubicándola bocabajo y estirándola hasta convertirla en un animado y cuasi-abstracto bosque de piernas, un bosque que nos habla de manera sugerente y original de la moralidad y el recato, la hipocresía y la represión. En resumen: de los delgados límites de lo que la sociedad permite y prohíbe. El bosque de la memoria es una obra atípica en tanto en cuanto se trata, en primer lugar, de un material más bien “masculino”, id est, el acero lo manejan por regla general artistas-hombres (pensemos en Richard Serra, Donald Judd o Jeff Koons) y, en segundo lugar, por el voluminoso tamaño de la obra que alcanza casi los tres metros. Mas cuando hacemos

un close reading de la escultura y nos movemos alrededor suyo, nos damos perfecta cuenta de que Harrsch supera admirablemente el reto de transformar la superficie del metal con un sofisticado oficio que mezcla fantasía, meticulosidad y precisión a partes iguales. Una vez más, la artista torna un enfoque habitualmente masculino y rígido en una propuesta atrevida y provocadoramente femenina para cuestionar actitudes, formas y medios.

Como breve apunte acerca del montaje de la exposición, señalar que la pared-triángulo ineludible juega con la idea del “ojo que todo lo ve”, pero evidentemente también alude al “ojo surrealista”, ese “ojo que existe en estado salvaje”, como diría André Breton, y que personifica una mirada libre de censura y represión. Desde un punto de vista histórico-artístico, se trata de una revisión histórica en clave femenina de la estructura piramidal tan propia de las grandes obras de la pintura de historia, como Guernica de Pablo Picasso. Y ya en el plano puramente museológico, este montaje constituye una relectura y homenaje a Wilhelm von Bode (1845- 1929), el director del berlinés Kaiser Friedrich Museum (ahora Bode Museum) y el padre de la museología moderna. Su fascinación por los montajes piramidales en los que mezclaba pintura con escultura y objetos de decoración o mobiliario llegando a tal grado de sofisticación que se convertirían en las Period Rooms.

Con la exposición Erika Harrsch: el gran árbol y el sueño de los objetos improbables, la artista da un paso más en su ascendente práctica artística conjugando de manera desafiante conceptos contingentes con formas experimentales. El bosque de Erika Harrsch está poblado de árboles y objetos imposibles que, a través de su aspecto fragmentado y descorporeizado, al tiempo que seductor y voyerista, captan con inteligencia, belleza, espíritu crítico y seductora provocación la vulnerabilidad que nos aqueja como sujeto contemporáneo en nuestro afán por dar sentido al mundo que nos rodea y, por ende, a nosotros mismos.

[1] Jens Streckert, *Die Hauptstadt des Lateinamerikas: Eine Geschichte der Lateinamerikaner im Paris der Dritten Republik (1870-1994)*, Böhlau Köln, Colonia, 2013, p. 201.

[2] Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983.

[3] Louis H. Sullivan, “The Tall Office Building Artistically Considered”, *Lippincott’s Magazine*, marzo de 1896, pp. 403-409 (la cursiva es mía).

[4] Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, Vol. 8 (primavera 1979), pp. 30-44.

[5] Michael Fried, “Art and Objecthood”, *Artforum*, Volumen 5, No. 10 (verano 1967), p. 21.

[6] Como curioso detalle recordar que el cuadro de Courbet fue comprado por el antiguo embajador otomano en París Khalil Bey para su colección de obras eróticas y que colgaría la pintura detrás de unas cortinas tal como era la costumbre. Después de estar desaparecida por más de 100 años acabó ‘resucitada’ en la casa del psicoanalista Jacques Lacan, quien a su vez encargaría a André Masson pintar una cubierta-cortina para el cuadro repitiendo el ‘dispositivo’ voyerista del primer propietario.

[7] Pilar Silva, *El Bosco. La exposición del V Centenario*, catálogo Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 356-363.

[8] Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan: esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Anagrama, Barcelona, 1995 citada en Alicia Dujovne Ortiz, *Dora Maar. Prisionera de la mirada*, Vaso Roto, 2013, Madrid, p. 253.

[9] Un ejemplo más de cómo grandes genios derivan en grandes déspotas en aras de su genialidad. El caso es que Picasso quería deshacerse de Dora Maar porque a causa de sus celos motivados por sus otras amantes ésta había explotado y le había montado una escena en pleno restaurante Le Catalan. Picasso la manda internar con su amigo Lacan el 15 de mayo de 1945 en el hospital psiquiátrico Sainte-Anne donde éste le aplica electrochoques. Los franceses acababan de desarrollar su propia máquina (antes se usaban siempre instrumentos de fabricación alemana) y Lacan estaba entusiasmado por usarla y una de las primeras personas a la que literalmente le ‘trepanó los sesos’ fue Dora Maar. Paul Éluard se lo echaría en cara a Picasso e incluso Françoise Gilot confirmaría en una entrevista que “Dora Maar no fue destruida por sus conflictos internos, sino por los electrochoques que le aplicó Lacan”. Ver para creer. Véase Dujovne Ortiz, pp. 249-252.

[10] Katherine Withy, *Heidegger On Being Uncanny*, Harvard University Press, Harvard, 2015, pp. 1-11.

[11] Silvano Levy, *Decoding Margritte*, Samson, Bristol, 2016.