Pérez Barreiro, Gabriel, "Quid rides", *Miguel Harte*, Buenos Aires, Mansalva, 2018.

Conocí el trabajo de Miguel Harte por primera vez a comienzos de la década de 1990, mientras trabajaba en la exhibición Art from Argentina, curada por David Elliott para el Museo de Arte Moderno de Oxford. Como suele pasar, muchos de los artistas contemporáneos con los que tuve la oportunidad de hablar en ese momento estaban indignados por no haber sido elegidos para este exclusivo honor: participar en una exhibición internacional importante. Esto fue hace muchos años, y hoy las cosas han cambiado: la "bienalización" del mundo del arte contemporáneo ha hecho que formar parte de una muestra de esas características ya no sea tan gran cosa. Pero en aquel momento el impacto de una muestra así era claramente palpable. Dejando de lado los celos profesionales y las teorías conspirativas que son esperables en estos casos —y especialmente en el mundo del arte porteño hipersensible—, hay que decir que Harte fue realmente una elección extraña. Sus superficies *martilux*, relucientes y kitsch, pobladas por extraños insectos y personajes deformes, eran una cachetada a cualquier noción de buen gusto. Encontrar paralelos en el arte de cualquier otro lugar en ese momento, se hacía además, muy difícil. Obviamente, Elliott, que entonces era uno de los curadores de arte contemporáneo más importantes, se sintió atraído por la diferencia que vio en la obra, cansado (como les pasaba y les sigue pasando a muchos), de ver distintas versiones del mismo arte producidas alrededor del mundo. Elliott contextualizó el trabajo de Harte a través de lo que percibió como una tendencia en el arte argentino que favorecía lo bizarro, lo grotesco o lo abyecto. En esa narrativa, a Pablo Suárez se le otorgó, con justicia, la posición de maestro. Dentro de los vientos cambiantes y caprichosos que son una parte intrínseca del sistema del arte, pocos curadores e historiadores internacionales conocen hoy la obra de Suárez. Su fama ha sido eclipsada hasta cierto punto por la estética y la política más fácilmente digeribles de León Ferrari, cuya producción, en apariencia ilimitada, inundó el mercado del arte durante muchos años y oscureció, quizás involuntariamente, la obra notable de artistas como Suárez, Luis Benedit, Alberto Heredia, Norberto Gómez, Víctor Grippo y otros de esa generación. Dentro de esta herencia, la obra de Harte sigue siendo extraña aunque quizá menos aislada.

Entonces, a pesar de que pueden establecerse muchos linajes para el trabajo de Harte dentro de las ricas y oscuras tradiciones del arte argentino, podemos decir que su obra es bastante singular. Una de las formas en que el trabajo de Harte declara su individualidad es a través del uso recurrente del autorretrato. Harte está bendecido, o maldecido, con un conjunto de rasgos físicos muy distintivos, coronados por un par de ojos saltones. Esos ojos aparecen con frecuencia en su obra, desde sus primeras pinturas hasta sus esculturas más recientes de enanos, y sirven para indicar no sólo la presencia del artista sino también del mismísimo desafío de mirar. Si el acto de mirar las obras de Harte, constituye de por sí una experiencia intensa, esta intensidad se multiplica cuando esos ojos le devuelven a uno la mirada, muchas veces con una expresión retadora y suplicante a la vez, como si te pidieran ayuda y al mismo tiempo te hicieran dudar sobre si

ayudarlos o no. Los autorretratos tienen muchas veces esa clase de ambigüedad, y crean una tensión moral en nuestra respuesta que fluctúa entre la atracción y la repulsión, el horror y la empatía. Muchas de sus obras poseen una estructura que nos coloca en la posición de un observador omnipotente que mira dentro de una esfera, se inclina sobre una mesa, o espía por una mirilla para ver la escena que se desarrolla en un mundo desconocido. En un plano, esto podría leerse como una crítica de la mirada científica occidental; la idea de que nuestra visión analítica desinteresada es la herramienta primaria para comprender el mundo, ya sea nuestro mundo o el del "otro". Pero la mirada está mediada por el deseo, por un cierto tipo de interés perverso en lo que sucede en un contexto para nosotros inaccesible salvo a través del acto de mirar. No es casualidad que muchos de los trabajos de Harte hagan uso de instrumentos cuasi científicos como esferas, plataformas o reflectores. Aunque el efecto suele ser el de un experimento distópico que salió mal, una mutación que corre el riesgo de contaminar nuestro mundo, del que apenas está separado por una delgada membrana. En la cultura popular, el miedo al contagio y las epidemias ha crecido enormemente en el último tiempo. La otra cara de la economía global es el hecho de que las manos sucias de un turista pueden generar una catástrofe biológica entre las poblaciones sin protección para un determinado virus. En el panteón de los miedos modernos, las epidemias conviven con los alimentos genéticamente modificados, las armas biológicas y el cambio climático, como las semillas de un nuevo Armagedón que destruirá el planeta. Mientras planeamos y construimos las grandes cosas de la vida, los mayores riesgos parecen provenir de culturas (en ambos sentidos de la palabra) pequeñas, casi invisibles.

Muchas de las obras de Harte juegan con la escala para crear generar una impresión de distancia y extrañeza dentro del mundo creado por él. Los meticulosos detalles y texturas crean producen una meseta congruente y convincente donde la lógica reinante es palpable pero ajena. Como en la pintura de Bosch, los detalles nos ayudan a creer en una totalidad increíble. Es un efecto similar al de muchas películas de ciencia-ficción en que las paredes de elaborados paneles con luces intermitentes y medidores nos ayudan a creer que existe un sistema tecnológico completo que mantiene a la nave espacial funcionando. En casi todas estas películas, hay un momento en que la nave es atacada y esos mismos paneles empiezan a explotar y lanzar chispas cuando los cables se sueltan. Sin embargo, la nave sigue volando, y uno piensa que quizá no fueran tan necesarios después de todo. Necesitamos establecer la ficción para luego ignorarla. Algo similar sucede en las construcciones de Harte: observamos la meticulosa atención que se le ha prestado a ciertos detalles en apariencia superfluos como la extrema destreza con la que un líquido viscoso se extiende por una rama. Pero sólo se trata de un ardid para hacernos creer durante un lapso de tiempo; finalmente, creemos porque queremos pensar que esos otros mundos existen, al menos para poder seguir mirándolos un ratito más.

Me gustaría afirmar que la obra de Harte es particularmente ocular. En numerosas

ocasiones, su trabajo hace referencia no solamente a los ojos, sino también al acto de mirar, que es el comienzo, el medio y el final de la experiencia de su obra. Mientras que gran parte del arte contemporáneo —y el arte conceptual en el que se basan muchas obras contemporáneas— está preocupado con la comunicación de un mensaje o una postura, la obra de Harte parece evitar activamente este tipo de resultados predeterminados. Es difícil saber con exactitud qué está sucediendo en sus trabajos, o qué es lo que se espera que pensemos de ellos. Nuestra mirada es seducida, nos involucramos con lo que vemos, y nos retiramos con la extraña sensación de que algo raro acaba de pasar en un mundo inmediatamente adyacente al nuestro; un mundo que es a la vez familiar y ajeno. Las cosas que vemos concretamente en sus obras son cotidianas: insectos, ramas, cáscaras de huevo, plantas; pero nunca las hemos visto como aquí, en contextos extraños y, a la vez, completamente coherentes dentro de su universo. La experiencia de romper con lo esperable y con un flujo narrativo regular es central en su trabajo. Pero las disrupciones parecen estar generadas desde el interior de la obra misma en lugar de provenir de una reorganización consciente de algún plan artístico o estético predeterminado.

Muchos pensadores, como Carl Jung o Joseph Campbell, para citar algunos, han llamado la atención sobre la importancia del mito y la narración en la estructuración y el fortalecimiento de las funciones centrales de la psiquis humana. Las historias de hadas, las sagas, los mitos de creación, las tradiciones orales, etc., tienen la función de establecer las historias los relatos fundamentales que estructuran nuestras expectativas más profundas tanto a nivel en el plano personal como en el social. A través de los cuentos de hadas de los hermanos Grimm, por ejemplo, generaciones de niños aprendieron a lidiar con el miedo, lo desconocido, el camino hacia la seguridad y muchas otras emociones necesarias para hacer frente a la vida cotidiana. La obra de Harte tiene una atmósfera de cuento de hadas similar: la creación de un mundo poblado por personajes que son diferentes pero cuya función podemos comprender. Vemos batallas, paisajes edénicos, pequeños pueblos junto a un río. Todos parecen escenarios montados para el transcurso de escenas que nos transportarán a un mundo paralelo que nos permitirá sacar conclusiones y tener experiencias aleccionadoras sobre nuestra vida y la sociedad. Pero en la mayoría de los casos nos quedamos con las ganas, la certeza moral del cuento de hadas ha desaparecido, no sabemos qué pasó antes o después de nuestra llegada, reina una extraña sensación de abandono, como si precisamente esta historia no funcionara como se esperaba.

Muchas de las escenas de Harte comparten cierta afinidad con la versión cinematográfica que hizo Andréi Tarkovsky de Solaris, la novela de Stanislav Lem. Solaris narra la historia de una misión hacia una estación espacial abandonada, enviada para estudiar una región misteriosa donde los sueños de la gente parecían construir y destruir la realidad constantemente. Los únicos vislumbres que obtenemos de ese mundo son extrañas formaciones de magma y nubes que, casualmente, poseen un parecido visual

con algunas de las superficies líquidas y reflectantes de Harte. Los científicos que han permanecido en la estación espacial son poseídos por la habilidad de coexistir con sus más profundos deseos y memorias en una realidad paralela. Abandonan por completo su trabajo de científicos y, por extensión, su papel como observadores desinteresados. La historia de Solaris postula un mundo detrás del método científico en el que los sueños y las fantasías se vuelven más reales que la materia. Un mundo en el que la relación esperable entre estos dos órdenes se invierte por completo. Aunque ninguno de los científicos de la historia comprende lo que está sucediendo, todos permanecen en ese entorno y resisten cualquier intento de regresar, a la vez que dejan de enviar informes. Mientras tanto, las autoridades en la Tierra consideran que el misterio de Solaris es una amenaza existencial para su idea del universo, y debaten si hacerlo explotar con radiación. En una escala menor, hay algo de la atmósfera de Solaris en muchas de las obras de Harte, un espacio donde la materia no formada o en formación refleja algunos de nuestros miedos y deseos más profundos, pero cuya lógica, sin embargo, no dominamos completamente.

El problema de la observación y la distancia es central en la obra de Harte. Resulta revelador el hecho de que las fotografías de sus trabajos tiendan a oscilar entre visiones generales distantes y primeros planos muy cerrados. En muchos casos, la distancia de observación tradicional para una escultura o pintura —unos dos metros desde la superficie— es la perspectiva menos satisfactoria para las obras de Harte. Da la impresión que su trabajo necesitara una distancia mayor para lograr ver cómo ocupa el espacio, o bien una proximidad muy estrecha para apreciar los complejos detalles. Esta imposibilidad de una perspectiva general que proporcione toda la información es coherente con un corpus de obras que requiere un tipo muy especial de atención. Muchas veces, la posición ideal para observar estas obras es presionando incómodamente su superficie, o inclinándose hacia adelante mientras se sienten nervios por la posibilidad de dañar el objeto. La contemplación, en estos casos, conlleva una cierta cantidad de riesgo e inquietud; la incomodidad visual y la física van en paralelo.

La obra de Miguel Harte se inserta en un extenso linaje del grotesco. A lo largo de la historia, los artistas y los escritores han elegido conscientemente lo feo y abyecto como una plataforma desde donde construir verdades sobre nuestra existencia. Es como si se pensara que la belleza convencional fuera un velo que oscureciera significados más profundos. En el grotesco, somos reducidos a nuestra realidad más básica: el cuerpo desnudo, físico e imperfecto. Un cuerpo que, a pesar de rechazar nuestras nociones de buen gusto, nos conecta profundamente al comprender instintivamente su lugar, sus sentimientos y funciones. La tradición grotesca sirve como el antídoto natural contra las tradiciones del idealismo que niegan lo particular, lo específico y lo básico a favor de la idea construida y elevada de la perfección. Esta tradición grotesca tiene sus héroes en Bosch, Francisco de Quevedo, Rabelais, Shakespeare, Durero, Francis Bacon. Dentro de las tradiciones del arte latinoamericano, José Luis Cuevas lideró una rebelión contra el

idealismo del Muralismo mexicano a través de una resurrección del grotesco, que encontró eco en generaciones posteriores que respondían muchas veces a condiciones políticas adversas. En la Argentina de las décadas de 1970 y 1980, Suárez, Heredia, Gómez y Emilio Renart, más arribas mencionados, representaron una rebelión contra el conceptualismo "frío" que también se usó para protestar contra la opresión, pero desde una perspectiva más ideológica y lingüística. Este abrazo del grotesco, que implicaba una desconfianza a todos los discursos y posiciones construidos, resultó importante para la generación siguiente de artistas que, como Harte, encontraron inspiración en este regreso a las exploraciones más oscuras y complejas de la naturaleza humana. Harte, junto con sus compañeros generacionales como Sebastián Gordín, Marcelo Pombo o Feliciano Centurión, exploraron lo popular, lo kitsch, lo sexual, casi como una forma de evitar las generalizaciones ideológicas que caracterizan gran parte del arte "político".

El grotesco es un género que suele aparecer en momentos de crisis política o existencial, y actúa como una suerte de "vuelta a los orígenes", un recordatorio de que todos los discursos y soluciones esconden una realidad más compleja de lo que significa ser humano. Como tal, a pesar de su aparente fealdad o repulsión, es un lenguaje que intenta recuperar un sentido de vulnerabilidad y compasión para el arte. La inclusión que hace Harte en sus obras de su propio cuerpo desnudo de edad mediana puede también ser leída como una acto de vulnerabilidad intencional. El artista, cuyo trabajo es, después de todo, el de exponerse a sí mismo, lo hace de un modo literalmente sincero y conmovedor. En una obra temprana, *Autorretrato desnudito*, el artista, suspendido dentro de una bola de vidrio, sostiene su pene representado de un tamaño descomunal, con una sonrisa infantil y feliz. Tiene los ojos cerrados y está perdido en una sensación de placer completamente personal, suspendido en su propio mundo sin la necesidad de actuar, solo con su masculinidad dominante. Como en muchos de los trabajos de Harte, la sociedad está ausente y el aislamiento recuerda aquí al útero, pero un útero con todo el conocimiento de la vida adulta y, por eso, doblemente placentero.

Quizás el grotesco sea también, inesperadamente, un llamado a lo universal. En la Argentina, como en otros países de América del Sur, la abstracción geométrica posee una tradición grande y rica. La abstracción es, obviamente, la lengua de lo universal par excellence, que reduce todas las especificidades a formas y colores absolutos. Sin embargo, lo que nos dice el grotesco es igual de cautivador: además de una capacidad para la abstracción y la generalización, todos compartimos una experiencia de lo particular, lo físico, los ciclos de la vida, el dolor, la alegría, etc. Puede decirse que estas experiencias son independientes de cualquier historia o construcción cultural y nos unen en mayor medida que los arquetipos racionales. El grotesco, por lo tanto, aparece en esos momentos de la historia en que corremos el riesgo de tomarnos a nosotros mismos con demasiada seriedad. Dentro de las artes visuales, llega para cuestionar nuestro sentido de lo apropiado, como un humilde recordatorio de que todo conocimiento está finalmente atado al cuerpo, y el cuerpo es transitorio e imperfecto.

El poeta romano Horacio dijo en sus sátiras: “Quid rides? Mulato nomine, de te fabula narratur”, que se traduce como: “¿De qué te ríes? Cambia los nombres y la historia es sobre ti”. Esta cita habla de la universalidad de muchos chistes y parodias. Aunque pensemos que el chiste está en el otro, la mayoría de las veces nos incluye también a nosotros en la misma medida. Al observar las esculturas de Miguel Harte se crea un efecto similar: primero pensamos que estamos mirando un mundo separado y distinto del nuestro, pero pronto vemos que las historias allí narradas pueden tener una aplicación universal. Los artefactos que Harte utiliza para separar las escenas del espectador terminan teniendo el efecto opuesto. Lo que involucra nuestra mirada y nuestra curiosidad no es lo extraño, sino, más bien, un incómodo reconocimiento de nuestros propios miedos, deseos y perversiones.