Ponce de León, Alejo, "Un paréntesis a la uniformidad: sobre Miguel Harte y su trabajo", *Miguel Harte*, Buenos Aires, Mansalva, 2018.

Como el más firme empalme entre pérdida de tiempo y aprendizaje que la civilización humana puede ofrecer, Internet pone al alcance del usuario paquetes de información cada vez más segmentados y específicos. Siempre va a haber alguien interesado, aunque sea de manera casual, en parafilias y efemérides curiosas; en atizar debates sobre la misteriosa inscripción de Shugborough o en compartir y comentar filmaciones de hora y media que registran recorridos nocturnos en auto por rutas interprovinciales. El conglomerado mediático trasnacional UBM, por ejemplo, fundó y financia *Radiopaedia*, un sitio idealmente destinado a estudiantes de radiología y medicina pero disponible para atender el fisgoneo improductivo de cualquier navegante. Entre la miríada de imágenes radiográficas y tomografías que conforman este archivo y vuelven visibles lesiones más o menos corregibles, más o menos mortales o grotescas, aparecen los estudios de un paciente infantil afectado de querubismo.

El querubismo es un desarreglo genético que implica un déficit óseo significativo, por lo general concentrado en el área de los maxilares. Para suplementar la falta de hueso, el cuerpo genera de manera compulsiva una gran cantidad de tejido fibroso sin terminaciones nerviosas, que crece rodeando al cráneo y hace que el rostro del enfermo se inflame, a veces moldeando la cara hasta volverla un poco más regordeta y a veces produciendo malformaciones notables que pueden ocasionarle problemas respiratorios, del habla o para tragar.

Un médico canadiense fue el primero en documentar el querubismo, con lo que además se garantizó el derecho nominalista sobre la enfermedad. Precisar si el nombramiento respondió al ingenio irónico del doctor o si pretendía que funcionara como un consuelo para los afectados es imposible; lo que sí se sabe es que hace referencia a los *putti*, esos bebés alados que surgieron durante la antigüedad clásica y encontraron su forma rechoncha restaurada durante el Renacimiento. Los *putti*, masas blandas voladoras, son mal llamados querubines.

Expuesto gracias a una tomografía, el cúmulo de tejido que rodea los maxilares del niño querúbico se ve como un panal destruido, es decir, como una estructura perfecta desprovista con violencia de su lógica constitutiva. Los orificios desperdigados sobre esta bola de materia orgánica tienen —según puede comprobarse rastreando la presencia de esta misma imagen en otros foros y sitios— la capacidad de avivar una repulsión vestigial en algunas personas. Investigaciones informales asocian la tripofobia con el temor presocial a las criaturas venenosas que anidaban en huecos dentro de los mismos espacios que habitaba el hombre primitivo, una idea que a toda velocidad nos hace saltar de la imagen de una araña replegada en su nido a la sospecha de actividad larvaria intrusiva desarrollándose dentro de nuestro propio cuerpo. Es perfectamente probable que este mismo efecto fóbico puedan producirlo los trabajos de Miguel Harte.

Varios de sus *sin título* o las diminutas estructuras erguidas que aparecen en *Como una piedra que sueña* se adecuan a las descripciones que dan los tripófobos de las visiones que activan su rechazo: superficies planas atravesadas por grietas, elementos pequeños agrupados para formar patrones irregulares y perforaciones que dejan ver un interior de materia anómala en relación con el cuerpo general que las contiene. Es difícil no vincular el pilar de huevos de codorniz que traspasa la fórmica en *Los gusanos de la piedra* con la imagen de una pandilla de parásitos

emergiendo desde el interior de un organismo mayor, insectos que se ayudan para salir a tomar aire después de haber fundado laboriosamente su finca en una herida fresca.

En un primer punto de contacto con lo corporal, entonces, la obra de Harte tiene el peculiar privilegio de poder entablar con sus testigos un diálogo por fuera del campo analítico; afecta al cuerpo y resuena en las vísceras gracias a su capacidad productora de asco. Permitámonos suponer que tanto para un tripófobo como para un porcentaje considerable del público consumidor de arte, la primera conclusión sobre el trabajo de Harte podría ser refleja y reactiva antes que crítica. Estaría mediada por una aversión previa a la conformación de un lenguaje para expresarla.

Apenas antes de su involucramiento con materiales no tradicionales y de la consolidación de sus formulaciones sobre la idea de cuerpo, Harte deambuló por una primera etapa como pintor que la mayoría de los registros que repasan su trayectoria consideran satírica. Si bien tímido, este periodo alcanzó para alumbrar un par de desvíos significativos en relación con el imaginario pictórico de la década de 1980, en particular el ñandú verde y pícaro de *Empanada Criolla,* que parece el resultado de una fantasía ucrónica en la cual Molina Campos se convierte en la mano derecha de Chuck Jones y produce algunos capítulos del Correcaminos.

Las excursiones al grotesco y a la sátira fueron definidas por el propio artista como una simple solución para salirse del expresionismo, pero si decidimos tener en cuenta su producción futura y su propio temperamento, antes que como una declaración de principios formalistas la sátira aparece como un recurso de protección personal frente a su incipiente ingreso en la escena del arte y a la exigencia de desarrollar y mantener un discurso público por fuera de la imagen pura. Por ejemplo: a cada integrante de la triada Harte-Pombo-Suárez le fue asignado un papel alegórico para la segunda muestra que hicieron juntos, en 1990: *El águila, La gallina y El huevo*. En este chiste interno que acabó convirtiéndose en una nomenclatura casi oficial, Harte obviamente era el huevo, y su cascarón, podríamos decir, era de sátira, de evasivas, de hermetismo. Sonaba fuerte desde adentro, sin querer hacer ruido.

Podemos convenir que bajo el revestimiento de esa reunión entre comedia y horror, el cuerpo grotesco que Harte proyectaba —y que ya comenzaba a inflamarse hacia lo volumétrico y a despegarse de la pintura— sí le servía como amuleto contra lo ideal, lo urgente y lo expresionista; pero por otro lado, y en línea con la respuesta visceral directa que sus esculturas pueden provocar, ese mismo cuerpo grotesco se establecía como alternativa discursiva frente a la construcción manifiesta en la obra de momentos políticos basados en la denuncia social mediante la representación de mundos reales, como en el caso de Pombo, Suárez o Marcia Schvartz .

En la sátira y el desorden del grotesco se suspenden momentáneamente las certidumbres, son cuestionados los modos voluntarios de existencia -en tanto decisiones conscientes de acción y comunicación con el resto del mundo-, que derivan del convencimiento ideológico; desde el hermetismo se pueden organizar momentos regenerativos para la imagen, retrocesos hasta un hipotético primer momento de la imagen que la encuentre desprovista de significados. En este sentido, se empieza a apuntalar un grupo de esculturas y pinturas que resultaría un exceso para la teoría, acorralada por la necesidad de formularse a partir de lecturas generalizadoras; las superficies brillosas hacen rebotar al pensamiento crítico y lo vuelven ineficaz si este no se atreve a vincular el trabajo de Harte con nociones como timidez, egoísmo, miedo y protección; la

intención crítica no sirve si no puede contemplar el esfuerzo que pone la obra en gestionar medidas, a veces más, a veces menos efectivas, para superar estas restricciones.

A pesar de haberlo acompañado durante prácticamente toda su vida —o quizá por eso mismo—, Pablo Suárez lo definió, en el catálogo de la retrospectiva de Harte que albergó el Museo Nacional de Bellas Artes, como un outsider *(1). Es difícil saber con exactitud a qué se refería si se tienen en cuenta ciertas puntualidades biográficas de Harte, como Vignes, la galería de su padre Ronnie; o como el proyecto de vida comunal en la sierras cordobesas (que según el propio Miguel tiene que ver con “ciertas condiciones de lo artístico”); o la residencia improvisada en Brasil, que surgió a partir de un viaje casual y se extendió durante casi una década, en paralelo al viaje que muchos otros artistas hacían durante los tempranos ochenta, chantajeados por el contexto general de represión.

¿Por qué, entonces, el suyo sería más outsider que el resto del arte crecido a la sombra de factores históricos comunes? ¿Por qué más marginal que el resto de los trabajos que vieron la luz en ese espacio “atorrante”, como dijo Miguel Briante que fue el Centro Cultural Rojas? Es evidente que algo en Harte le despertaba a Pablo Suárez la misma paranoia que a un tripófobo le producen las cuevas y las madrigueras; una señal fuera de rango, un elemento impredecible.

Consideremos por un momento al sistema del arte como un plano afectado por determinadas leyes de regularidad que, como en la naturaleza, provienen de lo inanimado (llevado al arte, lo inanimado sería el tendido comercial, las tendencias formales y de discurso, la construcción de una carrera, etc.: todo lo que está fuera de la puntualidad de la obra); Harte pudo haber sido un outsider en ese plano, sobre todo por su reticencia a adoptar el perfil productor de la época, centrado en ideas y ejecuciones que casi siempre partían de lo social y lo mundano. Si hablamos antes de estructuras desprovistas a la fuerza de sus lógicas internas, de parásitos y agentes invasivos, esta personificación de Harte como elemento foráneo dentro de un organismo de conducta fuertemente regulada tendría sentido.

*1 Suárez, Pablo. *Un Outsider en el Museo*. En: *Miguel Harte en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Buenos Aires, 2003.

No como saboteador, ni como un vampiro o un transgresor, pero sí como un excéntrico por silencioso, por amigable; por renunciar al conceptualismo, al expresionismo, a la denuncia compulsiva; por volver una y otra vez a la ingenuidad del formalismo pulp, por apelar a lo asqueroso, por producir sin agenda. La misma indisposición que pueden provocar sus texturas y perforaciones la provocaba Harte sobre Suárez, artista de proclamas, quien al momento de pensar en términos definitorios a su protegido se inclinó por definirlo como un no nativo.

Por supuesto, no podríamos lanzarnos a aseverar nada de esto sin proponer también un plan de respaldo material. La irrupción del elemento imprevisto en un orden fijo y de patrones regulares (que llegaría incluso a implicar la entrada de insectos y otros componentes biológicos en sus dioramas) es un recurso que caracteriza buena parte de la labor harteana. Es la “perfección” de lo no natural vuelta orgánica de repente lo que puede producir repugnancia; lo vivo es un paréntesis en la uniformidad. La pátina fantástica que recubre como piel a las criaturas de Harte sugiere una genética artificial que se deforma hasta volverse algo vivo. No es casualidad que el artista tome la materia inorgánica que más orgánica se antoja a la vista, como si se sintiera atraído por la

posibilidad de existencia de una conciencia mineral empecinada en componer un soneto intraducible con las volutas del mármol, o que le ordena a las cáscaras de huevo brotarse con pequeñas manchas para defenderse quién sabe de qué amenaza.

Hasta que no obtuvo el control total sobre el elemento orgánico mediante el modelado de cuerpos, se entretuvo agotando la vida útil formal de todos estos materiales capaces de ofrecer imitaciones prosaicas pero voluntariosas de lo irregular-vital. Parece estar conmovido por esta propiedad de las superficies (que es visual, incluso narrativa) y no por su potencial para promover una crítica social desde el kitsch y la materialidad doméstica corriente en los noventa, como se ha señalado en más de una ocasión. Le encantan estas superficies por su bondad contradictoria; son industriales y están muertas, sí, pero son aptas para recibir y resguardar al componente ajeno. Son esperanzadoras para un outsider porque generan armónicos con la deformidad de lo natural.

Pero si Harte es un intruso ¿de dónde vino y adónde está buscando volver? Un hipotético punto de origen podría encontrarse en la vida serrana de su temprana adolescencia, socialmente exploratoria y activada en materia sexual, antes de la aparición impetuosa de la política en forma de “milicos en Unimog” y antes del derrumbe de los sistemas promiscuos de relacionamiento a causa de la epidemia del VIH/sida. A la aflicción íntima de este fin de la adolescencia que significó la vuelta al colegio, la resocialización bajo los parámetros de la vida urbana y la necesidad de un trabajo, se le sumaron una dictadura militar y un estado de sitio sexual que, al igual que la adultez, parecían enfermedades tremendas, sin causa y sin cura.

Si la respuesta de H.P. Lovecraft a la experiencia de la modernidad en Nueva York se traduce en su literatura como metrópolis barrocas infestadas por criaturas que exceden en su forma las capacidades descriptivas del ser humano a su experiencia cordobesa Harte reacciona de manera similar: primero protegido por el atributo de incontestabilidad de la sátira y después esculpiendo figuras ominosas y cuerpos autopenetrantes —u orificios impenetrables—, que no precisan exponerse al riesgo del otro ni a sus trastornos biológicos.

Su cuerpo ideal es apolítico, asocial y perfectamente deforme; a veces aparece conservado en una burbuja al igual que Carita Dulce, uno de los personajes del cuento Los embriones del Violeta de Angélica Gorodischer, al que un planeta inteligente le concede el deseo de vivir para siempre en una cuna-útero donde es arrullado y mimado día y noche por un grupo de matronas intersexuales. *Rampa Mortal*, *Accidente Doméstico*, *La Intrusa*, *Perdiendo la Protección*, son títulos de obras que parecen surgir desde este sector de paranoia y fatalidad, como dando a entender que el contacto con el aire de lo comunal sin filtrar podría llegar a desintegrar un organismo. Si Suárez elegía en todos los casos reclinarse sobre el otro y Pombo recuerda con pasión a sus amigos del G.A.G *(2), Harte trabaja para salir de sí mismo a otro ritmo; el peso tremendo del vacío en obras como Oscuridad habla tanto de un ánimo preventivo contra la acción intrusiva violenta como de la lucha interna entre guardarse y las ganas de estar afuera.

Resulta curioso que si bien un aire de espesa referencialidad sexual está estancado sobre su imaginario, Harte casi nunca esculpe parejas: las acciones de grupo que presenta suelen ser multitudinarias y están teñidas por una narrativa escatológica generalizada à la El Bosco, de realidades últimas y catástrofe. A veces él mismo aparece retratado con la anatomía angélica de los *putti* pero con rostro de hombre adulto; en calma, solitario o dominando a los demás, con la situación siempre bajo control, con una erección garantizada dentro de su burbuja.

Podría decirse que la planetarización del sexo (la inscripción del evento sexual en un orden cósmico, por así decirlo) es su remedio para el dilema de la alteridad: el sexo planetario es sexo seguro, suspendido en el vacío, sin oxígeno que favorezca el desarrollo de microbiologías impredecibles. Muchas de sus esculturas anidan en el mismo registro visual impersonal y pulcro de la cultura pornográfica oficial, en la que el acto sexual tampoco encierra un riesgo verdadero más allá del desenlace fallido de alguna acrobacia. Aun así, y aunque Harte también acelere siempre hacia la zona del cuerpo como imagen clínica y esterilizada, lo sexual sanitarizado que predomina en la visualidad erótica/pornográfica contemporánea (y que aparece, por ejemplo, en Martín Di Girolamo) no es una zona de comodidad para él. De hecho es en la planetarización del sexo donde quizá su obra pueda comenzar a resonar como instrumento crítico y donde su pretensión de romper la barrera del retraimiento se hace más efectiva. Recrea las superficies estandarizadas del sexo mainstream, pero para denunciar su puesta en escena, su afinación perfecta, y traerlas de regreso a una zona más "natural" de ansiedades e imperfecciones.

.*(2) Grupo de Acción Gay, grupo de reflexión colectiva pionero en la Argentina, activo durante la década de 1980 y dedicado a la reivindicación de la vida civil homosexual a través de pequeñas acciones públicas y de la edición de publicaciones.

A la voluptuosidad erótica la agiganta y la vuelve pesada, pero no en el sentido en el que uno esperaría que se hinchen los órganos sexuales: su maximización deja a la vista sectores que se ven lubricados y flexibles pero que en realidad son duros y secos como un hueso, rugosos y hostiles al tacto. Mediante sus puntos de acceso ambiguo (un esfínter es un músculo circular, sin particularidades de género) y sus miembros retráctiles tentaculares, las criaturas de Harte frustran los intentos culturales por ejercer dominio sobre el cuerpo y revisan el punto de origen de la imagen del deseo, la fuente referencial sobre cómo debe verse el sexo, cómo tiene que experimentarse y cómo se muestra la gente mientras lo tiene. Como formas nostálgicas que se retuercen al presentir el final de una era, las esculturas de Harte, si bien enuncian un riesgo latente y tienden a la autosuficiencia, en última instancia proponen a la forma física del individuo como una imagen imposible de unificarse por sí misma, perforada o en busca de complementos naturales que se manifiestan únicamente a través de la experimentación.

Si se considera el suyo como un esfuerzo por ensanchar el canon gonádico, las distintas complexiones y curvaturas que reaparecen en su obra tienen mucho que ver con los valiosos intentos de actualización del imaginario sexual que llevan adelante empresas independientes como Bad Dragon, dedicadas a la creación de juguetes sexuales moldeados a partir de criaturas reales o mitológicas como hombres lobo, delfines, perras antropomorfas y grifos.

Si bien Harte no parece tener el brío especulativo de la ciencia-ficción más alucinada, ni buscar el rigor en la representación orgánica que obsesiona a autores gráficos como Wayne Douglas Barlowe, no se lo puede dejar de vincular a este género en tanto conjunto estetizado de inquietudes.

"Surface Tension", uno de los cuentos que integran The seedling stars —colección de relatos cortos escritos por James Blish y engarzados en ese cuerpo incandescente conocido como la Edad de Oro de la ciencia-ficción—, narra la aventura de un grupo de colonos humanos que descienden a la fuerza en un planeta compuesto enteramente por pequeños charcos. Sin recursos

naturales explotables que les garanticen la supervivencia, la desesperación lleva a los astronautas a darse cuenta de que cada charco es en sí mismo un ecosistema microscópico poblado por múltiples formas de vida. En un momento memorable de épica visionaria colonialista, deciden reajustar su código genético para que, a futuro, sus descendientes evolucionen en una raza capaz de adaptarse al biotopo extendido del planeta y puedan diseñar una nave que atraviese la tensión superficial de alguno de los charcos, con el fin de adentrarse a explorar y conquistar esos espacios hostiles contenidos en apenas un par de centímetros cuadrados.

Este cuento —que encontró su versión definitiva recién en 1952— fue publicado por primera vez en 1942, quince años antes del lanzamiento del Sputnik y once años antes de la revelación del trabajo investigativo de Francis Crick y James Watson en el que describían la estructura molecular del ADN. Blish efectuó una inversión sobre la forma tradicional de la idea de conquista del espacio, convirtiéndola en una exploración en escala subatómica (imaginen el tamaño de las células de cada minidescendiente humanoide de los colonos) teñida por la mística y el entusiasmo cósmico-imperialista: la infinitud del universo podía concentrarse en un charco de agua. Al mismo tiempo, se aventuraba a profetizar un futuro en el que la ingeniería genética fuese un recurso de acción para atacar de manera operativa contingencias puntuales.

Harte avanza en su carrera siguiendo un impulso de autonomización que podría tener que ver con la inversión del espacio interior/exterior que imaginaba Blish. En una de sus reseñas, el crítico Fabián Lebenglik se permite imaginar un movimiento similar a partir del comportamiento de las inclusiones que fueron de a poco brotando sobre la faz de las esculturas: “(...) a medida que pasa el tiempo, las crecientes inclusiones se autonomizan al punto de –literalmente– radicalizarse: es decir, de transformarse en plantas y raíces gigantescas que, como vegetación de otro planeta, crece hasta contener renovadas formaciones inclusivas” *(3). Al retomar la senda de esta idea se llega a la conclusión de que el impulso autonomista no solo se manifiesta en la sistematización del desprendimiento, que da lugar a nuevas formas y ensancha el repertorio escultórico de manera fractal, sino que también es un deseo de autonomismo de la obra sobre sí misma, sobre su sistema de exhibición y el contexto social de su producción.

Si se mira la Tierra desde el espacio, la distancia se trivializa y toda la materia se vuelve evidente en simultáneo. Es materia congelada en el tiempo y, vista desde un punto cenital, aparece dedicada exclusivamente a coexistir. Entonces, aunque se lo haya caracterizado como un huevo, como un outsider traumado y temeroso, su trabajo supone ensayos lentos de movimiento, como si cada pieza encartara el día a día de una migración hacia afuera cuyo destino final es alcanzar esa perspectiva estelar totalizadora en la que todo pueda estar integrado.

El alejamiento es esto que Harte ejerce de manera sistemática: agota la materia, esquiva el statement, se aleja de la pared, se saltea la obra-como-obra y fantasea con que su trabajo alcance la condición de nervadura, de elemento que acompañe estructuralmente al espacio en forma de moldura. No se mueve para confinarse en un cuadrante de soledad lejana, sino que el suyo es un avance hacia volverse constitutivo con relación al espacio mismo, en una coexistencia que descomponga el circuito del aislamiento.

Durante su última muestra al momento de escribir este texto, Harte rememoraba en una entrevista para algún medio gráfico a "la primera gota de sudor corriéndome [a Harte] por la frente antes de los tres años, los veranos en el río con primos, los picnics familiares entre los juncos, los amigos

de mi padre, (...) la mirada de mi madre, etc., [momentos] con los que se fue conformando una suerte de pelota muy sutil, hecha de todo". En la masa del recuerdo la totalización se vuelve efectiva; en la "pelota hecha de todo" las escenas viven acopladas y contagiándose unas a otras.

*(3) Lebenglik, Fabián. *El hombre de la burbuja*. Página/12, domingo 15 de junio de 2003.

Entonces, sumada a su dimensión más dramática, la experiencia en Harte decanta otra vez en formas nostálgicas: no encara la idea de utopía en un sentido propositivo sino que más bien se aplica a usar la galería como una sede informal de sus lóbulos temporales, asociados por lo general al esfuerzo de hacer memoria.

En sentido ascendente, su genealogía podría incluir al vértigo de atracción hacia las dimensiones interiores que formalizó Lucio Fontana; a los decretos visuales sobre acoplamiento e interconexión de Líbero Badíi; al espíritu de inocente ingeniería exploradora de Kosice; al colapso de los cuerpos como estructuras formales de Yves Tanguy; a las esculturas protozooicas de Otto Piene; a la conflación de géneros de Lynda Benglis; las extracciones carnosas de Alina Szapocznikow.

En sentido descendente, el asunto se hace más complejo. Aunque se entienda que la imagen pura a la que Harte aspira llegar es una imagen redimida de lo social, podría pensarse que quizás empieza en lo social y quiere darle la vuelta, regresar a ello en un recorrido circular.

Si fuera en efecto un artista incapaz de generar discurso (no olvidemos que tanto Renart como Suárez, sus dos astros guía, eran artistas de manifiestos para los que separar práctica y vida era imposible), convendría considerar que Harte produce educandos procesales.

Distintos proyectos escultóricos con mayor o menor repercusión en el ámbito de las galerías lo tienen como mentor: Dolores Furtado, Martín Osuna o Santiago Rey; el colectivo Oligatega Numeric fue el puente que pudo vincular la retórica pulp harteana con el carácter proyectual y multidisciplinario de lo estrictamente contemporáneo.

Su descendencia, entonces, pasa por enseñar una manera de hacer que puede aprenderse con las manos y que no debe ser leída o escuchada. Una lección que tiene más que ver con lo ajustado de un guante de que con estatutos y legislaciones sobre cómo vivir y cómo ser artista.

Aunque se hable de cuerpos y biologías, lo más orgánico que tienen las obras de Harte es el proceso que las trae al mundo: largo, gradual, que requiere la intervención de varias personas para concretarse. Como la gestación en los mamíferos, puede llegar a ser algo doloroso o incluso intoxicante. Lo que a Harte le falta de rigor a la hora de imaginar la mecanicidad de un cuerpo —o sea, el detalle del funcionamiento—, lo compensa con su entrega a este largo proceso de conformación, que es biológico y colectivo.

En el trabajo, en las horas de lijada, de respirar agentes tóxicos y de compartir el secreto de la materia, propone la resolución más convincente al problema de lo social como algo irrecuperable y al sentimiento claustrofóbico dentro de la propia piel. El trabajo, para él, es la búsqueda de métodos para realinearse con su contexto. Por eso es natural encontrar a sus amigos y asistentes en sus obras, en forma de homenaje en títulos y como presencias materiales; como alerones de tierra firme sobre los que Harte, el cósmico, consigue hacer pie y clavar los parantes de su carpa.

De noche bajo el brillo de la Vía Láctea —que no es más que el cielorraso de un antro infinito incrustado de arena ardiente—, Miguel Harte se anima, protegido por el espacio y por sus amigos, a distender su sistema de control de riesgos: sale a cazar bichos y deja que los bichos lo cacen.