Montequin, Ernesto, "El extraño mundo de Miguelito", *Página/12*, Suple. *Radar*, Buenos Aires, domingo 15 de noviembre de 1998.

Durante bastante tiempo, el mundo de Miguel Harte (que nació en Buenos Aires, en 1961) fue un lugar hermético y asfixiante formado por gélidos mares de protoplasma pictórico (que, en realidad, se trataba de Martilux, una pintura industrial usada para pintar cajas fuertes) de los que emergían burbujas transparentes habitadas por diminutos homúnculos de protuberancias priápicas y ojos desorbitados, Eran escenas ínfimas y enigmáticas que capturaban al ojo (esa "golosina caníbal", como lo definió Bataille en una tergiversación feliz de una frase de Stevenson) en su pesquisa compulsiva sin ofrecerle otra recompensa que el goce furtivo de su propio encarnizamiento indiscreto. Rodeado de su última producción, que se exhibe en la galería Ruth Benzacar hasta fines de noviembre, Harte admite que la sobreexposición metafórica de aspectos de propia vida en sus obras anteriores culminó en una suerte de claustrofobia autobiográfica. "Me di cuenta de que no había más desarrollo en esas obras. Eran como un callejón sin salida. Estaba más expectante, más ensimismado y temeroso de avanzar en otras direcciones. Salir de lo autobiográfico es un alivio", confiesa.

Por suerte el mundo de Harte, al igual que el nuestro, está sometido a mutaciones súbitas y caprichosas, y en este caso la metamorfosis dio lugar a un deseo de contar pequeñas historias protagonizadas por una fauna fantástica, al parecer escapada de las pesadillas de un naturalista decimonónico. "Por debajo de la obra que venía haciendo hasta ahora había un narrador. Es algo muy raro para mí, no sé si lo hago bien o mal, y no pensaba que iba a disfrutarlo. Pero está saliendo solo. Y me gusta. Antes construía pequeñas escenas que no se sabía muy bien qué significaban. Tal vez el cambio se debe a que tenía que pasar a otra cosa para que esas escenas asumieran el rol principal dentro de la obra."

Las relaciones peligrosas

Los primeros contactos de Harte con el arte contemporáneo anticipan los consabidos ritos iniciáticos de todo artista cachorro: a fines de los 60, en medio de la euforia ditelliana, su padre abrió junto a julio Llinás la galería Vignes, donde expusieron artistas como Bemi, Suárez, Roberto Jacoby, Oscar Bony y Emilio Renart. Ubicada en Florida casi Corrientes, la galería daba cabida a nuevas experiencias conceptuales que estaban gestando por aquel entonces, y logró sobrevivir dos o tres años sin vender un solo cuadro prácticamente. "Me acuerdo haber ido cuando tenía seis o siete años. Era un espacio enorme que no parecía una galería. Pablo Suárez expuso una obra puramente conceptual (creo que eran unos diez mil diarios apilados) pero supongo que por ese entonces yo no podía apreciarla como arte. La relación con Pablo comenzó en esa época. Después mi padre se hizo muy amigo de él y tuvieron otros proyectos juntos, y se instaló como una especie de tío o de segundo padre", dice Harte. Veinte años después de ese parentesco oblicuo y simbiótico, al que se sumó Marcelo Pombo, surgió una suerte de regla de tres simple que trastrocó irreversiblemente la opaca aritmética del arte argentino de comienzos de los noventa. Harte reconoce que la de Suárez es una influencia apenas contaminada por la angustia: "Al principio tal vez sí, porque sentía que lo había estado siguiendo mucho y me costó bastante desprenderme de él. Después me separé bastante de su imagen, y ahora me gusta encontrar cosas de Pablo (me refiero a determinadas resoluciones formales) o de otros artistas que quiero mucho, como Gordín o Pombo. Cuando aparecen las preservo, las asimilo... y las protejo", agrega.

Una épica en miniatura

En muchas de sus últimas obras, Harte utiliza escenas de batalla entre insectos y otros seres de anatomía monstruosa que podrían agruparse bajo el título de "Escenas de la lucha por la supervivencia". Receloso de toda intención definida y de todo sentido unívoco, Harte aclara que estas escenas de lucha no tienen ninguna connotación ni mensaje definido, sino simplemente funcionan como episodios de una narración cruel y ambigua que permite reconstruir la épica secreta de una prehistoria futura. Esa naturaleza en estado de fermentación (que Harte parece haber utilizado luego de comprobar que expiró su fecha de vencimiento) cautiva en coágulos poblados de pólipos, organismos indefinibles y minerales, desborda a

través de tajos y perforaciones infligidos en las pulcras superficies magulladas por las huellas de un combate interior. (Para lograr este efecto, Harte utiliza una pintura poliéster aplicada con soplete sobre un soporte de madera que debe lijar interminablemente hasta lograr imprimirles contusiones y abolladuras).

Arte y artificio

Hasta ahora, Harte no acostumbraba a poner título a sus obras. *El jardín filosófico* es una excepción laboriosa que le demandó cuatro meses de trabajo. Sobre una pequeña plataforma pedregosa pero de consistencia vagamente orgánica, emerge un árbol carnal, surcado por venas y cubierto de vaginas y penes diminutos. Su copa está formada por racimos de rostros microscópicos, sumidos en un éxtasis inescrutable. A los pies de este árbol se abre un lago lleno de un líquido viscoso y metalizado, en cuyo centro hay un remolino que atrae peligrosamente a un hombrecito asomado en la orilla con colorido caparazón de insecto. La filiación iconográfica de la escena no agota su enigma ni su inocencia enrarecida por sus alusiones, ya que se trata de una apropiación celebratoria de uno de los mitos de la alquimia tradicional: el legendario *Árbol de la Vida* en el que se unen lo masculino y lo femenino con todo su repertorio binario y simbólico (el sol y la luna, el oro y la plata, etc.) y que custodia entre sus raíces un lago de mercurio, sustancia mítica cuya posesión otorga el conocimiento de todos los misterios del universo y también la capacidad de transmutar los metales en oro puro. Si bien Harte afirma haber tomado la imagen alquímica como un disparador puramente visual para la obra, la elección delata su voluntad de someter a la naturaleza y sus leyes la arbitrariedad del artificio. Estos microcosmos poblados de vegetaciones carnales, minerales de aspecto visceral y seres hiperreales y fantásticos a la vez (Harte confiesa que suele utilizar insectos verdaderos, o partes de ellos, para crear la bizarra anatomía de sus personajes) exudan un misterio esquivo e indefinible. La poeta norteamericana Marianne Moore, con un oxímoron inobjetable, definió sin saberlo el efecto que producen las obras de Harte al declarar que la labor del poeta era crear jardines imaginarios habitados por sapos reales.