

Giovanni Anselmo: materia y monocromo

Hace ya casi tres décadas, Rosalind Krauss, que es profesora en la Universidad de Columbia y editora de la revista *October*, comenzó a montar un breve sistema de herramientas de análisis inspiradas, sobre todo, en los escritos de Lacan y los anteriores de Georges Bataille. Si uno quisiera enterarse de sus resultados, debería leer un libro de 1993 llamado *El inconsciente óptico*. En este libro, Krauss describe lo que le parece ser una contradicción en el arte moderno, representada por, digamos, los rotorelieves de Marcel Duchamp, ciertos momentos de Max Ernst y de Picasso y los *drip paintings* de Jackson Pollock. El signo de esta línea genealógica es que la gobierna una pasión por lo informe, lo que resiste la reducción a un perfil estable, de bordes que la mirada podría recobrar. Informes son las apariciones que los sujetos no pueden incorporar enteramente a sus mundos sin que por eso residan en algún otro. Informes son, por ejemplo, las cosas cuando son afectadas por la entropía: las cosas que se disgregan o disuelven, que se aproximan a lo inerte, como los trabajos de, entre otros, el artista italiano Giovanni Anselmo. 'Torsione', por ejemplo, donde una barra de metal es sostenida (apresada, uno diría) por una tela torsionada adherida a la pared, o "Senza titolo (Struttura che mangia)", donde una planta de lechuga se comprime entre volúmenes de piedra.

"Desde su posición en el Turín de los sesenta, Giovanni Anselmo adoptó la entropía como su estrategia estética (...). "Torsione" (1968) vuelve visible la entropía, ya que el tenso resorte del trabajo alude a su integri-

dad formal como un hilo continuo, integridad que es pura ilusión en la medida en que el sacacorchos de tela que sirve de soporte a la barra de metal de la escultura ha sido consignado a una pérdida entrópica de distinción que transforma el trabajo en algo inerte. "Senza titolo (Struttura che mangia)" presenta la entropía de otro modo. A medida que la lechuga que separa dos pedestales de piedra se seca gradualmente, su masa encogida, a causa de la fuerza de gravedad, no resiste el peso de la piedra y permite que la estructura compositiva del trabajo colapse".

Krauss asocia estos trabajos de Anselmo con "las esculturas Prop de Richard Serra, hechas de planchas de plomo, a veces inclinadas unas sobre otras, a veces sostenidas por el peso de una barra inclinada que presiona hacia abajo", y en las cuales "la presión de la gravedad sobre el material maleable del plomo resulta en el colapso entrópico de las esculturas y en su pérdida de forma geométrica".

La estrategia del Arte povera que los trabajos de Anselmo, piensa Krauss, ejemplifican (el texto apareció en un dossier sobre el Arte povera) es resistirse a agregar "cualquier nuevo objeto a un ecosistema estético ya repleto, declarando que ya se han alcanzado los límites tanto de la producción como del consumo". Pero si uno, en tanto artista, no quiere agregar ningún objeto nuevo al mundo, ¿qué hace?

"Si no puede agregarse nada, entonces algo debe ser destruido. Esta es la lección de la economía general enseñada por Georges

Bataille en *La Part maudite* (La parte maldita, 1949), en donde Bataille consideraba, más allá de la ética del ahorro del capitalismo, los impulsos económicos casi impensables de aquellas civilizaciones antiguas construidas sobre la necesidad de derrochar (dépense). La economía del derroche era 'la parte maldita': la válvula de seguridad necesaria para un universo económicamente recalentado. Bataille había pensado en las economías del derroche a través de dos ejemplos etnográficos: uno era el derroche de sacrificios humanos tal como lo practicaban los antiguos aztecas; el otro, la costumbre de 'intercambio de regalos' y el ritual del potlach entre las tribus indias americanas del noroeste (como los Tlingit, los Haida y los Kwakiutl), que Bataille había conocido gracias a las clases que Marcel Mauss daba en la École des Hautes Études en París. El potlach era entendido como la batalla social violenta que mantenían dos jefes rivales y cuyo botín era la ganancia que se obtenía cuando alguno de ellos superaba el derroche del competidor. En el enorme fuego que el anfitrión había construido se arrojaban tinajas de aceite, pilas de frazadas y, en el último caso, las posesiones más valiosas de todas: los escudos de cobre esculpidos con el nombre propio. Ante cada acto de destrucción, el huésped estaba obligado a ofrecer una contradestrucción de bienes equivalentes o incluso más valiosos. En 1969 Anselmo recurrió a la estrategia de gastar energía. En "Respiro", dos barras de hierro atadas al piso que se expanden con cada aumento de la temperatura aprietan con fuerza una esponja para exprimir el aire que contiene y contraerla. Cuando las barras se aflojan, la esponja reabsorbe el aire de la atmósfera, se expande y rezuma más allá del espacio entre las barras. Es una alternancia como de pulmones que no sólo imita la 'respiración' de la esponja, sino que produce la

imagen de un gasto de energía: la reacción de la vida a las presiones del crecimiento."

No la parálisis, sino un movimiento impersonal, infinitesimal y constante es lo que observamos en trabajos como estos.

Bataille habla de 'condiciones geológicas' y de 'geofísica' para referirse al registro o índice de la masa compacta de organismos que hormigueaban en los orígenes de la vida. Anselmo reconoce su propia fascinación con estas 'condiciones' a través de la frecuente elección del granito para su trabajo. Los restos fosilizados de la vida primaria suspendidos en los bloques de granito o de antracita que emplea fueron, dice, 'previamente, vegetales o reptiles o también algo orgánico y animado, antes de la transformación de la corteza terrestre enterrada por aspectos de la vida que la ocultaban de la luz'. La oscuridad de la cantera de la cual los bloques deben ser excavados 'obliterra el tiempo que ha pasado entre nosotros y aquello que, precisamente, este material era entonces'.

Fue precisamente en 'La pietra solleva il canovaccio' ('La piedra eleva la tela'), la serie de bloques de granito que Anselmo realizó en 1990 y presentó como un grupo sorprendentemente irónico de versiones de las pinturas monocromas modernistas exhibidas por Lucio Fontana y Piero Manzoni en los sesenta, que este 'tiempo obliterado' podría ser restaurado al ser empujado dentro de la verticalidad del campo visual."

¿Por qué un artista podría querer hacer esta clase de cosas? Para ensayar, por un lado, maneras de proceder que la tradición dominante había desfavorecido. Y para reaccionar a las circunstancias del entorno en que se realizan, como Krauss muy rápidamente, en el cierre de su breve artículo, lo sugiere.

1> Citado en Daniel Soutif, "The Act of Power or Suspended Time" (1985), in

Christow-Bakargiev, *Arte Povera*, p. 235.

“El capítulo final de La parte maldita estaba dedicado al Plan Marshall de Estados Unidos en la postguerra –que Bataille quiso explicar de acuerdo con su modelo de una dispersión solar sin precedentes². Ningún italiano podía vivir en Turín, adonde Anselmo se mudó en los sesenta, sin experimentar el Miracolo italiano, una reestructuración económica e industrial financiada por los 13 billones de dólares en préstamos del Plan Marshall, que financió la reconstrucción de las fábricas de Fiat y Olivetti, entre otras. El beneficio que obtenían los norteamericanos a través del Plan Marshall estaba claro para todos. Las reconstruidas democracias europeas estaban destinadas a ser un bastión contra la difusión del socialismo. Aún más, el poder de consumo de los nuevos trabajadores iba a asegurar un balance de comercio positivo para los Estados Unidos. El plan, entonces, era una colonización de Europa a la que el Arte Povera reaccionó del modo más hostil posible.

En este contexto, lo pobre no es ni lo ‘puro’ ni lo ‘entrópico’. Es una forma truculenta de desafío (como en la guerra de guerrilla de Celant, que se propone resistir cualquier incremento de los objetos de consumo o producción), en la que lo pobre es el punto débil subversivo del ‘derroche’ (la resistencia guerrillera podría ser concebida como ‘modernismo del Plan Marshall’). Al introducir el concepto de derroche, Bataille mostró que se aplicaba a animales y plantas tanto como a fenómenos culturales de sacrificio y potlach. ‘Un organismo vivo’, escribió, ‘recibe normalmente más energía de la que necesita para mantenerse con vida. Si el exceso no puede ser absorbido completamente en su crecimiento, debe ser gastado, se quiera o no, gloriosa o catastróficamente’”.

Fragmentos tomados de: KRAUSS, Rosalind. “Giovanni Anselmo: matter and monochrome”, *October* 104 (Primavera de 2008)

2- Agradezco a Jaleh Mansoor, cuya disertación me llamó la atención por primera vez sobre la relación entre el

Plan Marshall y la monocromía: *Marshall Plan Modernism: The Monochrome as the Matrix of Fifties Abstraction*

(Columbia University, 2006)