Millenium : Espejo de unas vivencias y del arte*

*Álvaro Zamora

II. Una puerta brillante, las nubes, las sensaciones

Esta es la segunda de tres entregas. La primera se refiere al *Millenium Park*(Chicago), esta segunda *vuela* alrededor de la escultura *Cloud Gate* dispuesta en él. La tercera entrega se concentra en *Crown Fountain*, otra obra de arte situada en el lugar e incluye reflexiones finales sobre el parque y sobre nosotros.

This is the second of three installments. The first (*cfr*. circulodecartago.org) refers to *Millenium Park* (Chicago), this second flies around the *Cloud Gate* sculpture arranged there. The third installment focuses on *Crown Fountain*, another work of art located at the site, and includes final reflections on the park and us.

Cloud Gate parece *un imán para personas* porque, si el clima es propicio, muchos visitantes de Chicago emprendemos caminata para ir a mirarla, a tocarla, a restregarnos en ella, a fotografiarla, a degustar simultáneamente de su reflejo y de los edificios que, imponentes, parecen habitarla.

Atesoraremos por años esta vivencia: niños besando la escultura y hablándose a *sí mismos* frente al enorme espejo; hombres y mujeres extendiédole los brazos como quien pide afecto o comprensión.

No importa la sexualidad de cada cual, todos parecen erotizados por la brillantez especular y –bien lo diría un fenomenólogo o un existencialista– por el *sí mismo* de sus reflejos: ajeno, inaprensible, extraño aunque parezca suyo.

Más alla de *lo turístico* o del sentido estético que pueda hallarse en esa revelación *de nuestro tiempo*, habría que festejar *tanta tocadera*. Como esa, ¡toda escultura debería ser manoseada!

Una pintura solo reclama la mirada del otro y, generalmente *pide que le den distancia*[1]. Esa inmensa pieza de Kapoor, en cambio, atrapa al mundo y a cada cual; pide caricias, expande con su brillo manos y rostros, reinventa el sentido arquitectónico de lo circundante. Tal fenómeno nos ha obligado a transgredir la neutralidad analítica con que se debería dar cuenta de los aspectos objetivos y formales de la obra. No hemos podido evitar su invitación; o, si se prefiere, hemos sido compelidos, por ella, a meternos en su brillo para *vivirla*.

Cuando en 1954 Sartre vio lo que hacía Giacometti, advirtió de su escultura y de su pintura una dimensión extraña *que no estaba en las obras*: el vacío. Quizá, ciertamente, aquel escultor suizo sabía esculpir *la nada*[2]. Reflejado en *Cloud Gate* hemos visto lo contrario: Kapoor supo meter *el todo* en ese enorme *Bean*[3] de acero.

Ese acero bruñido fue tratocado por el artista en exigencia y en convocatoria multitudinaria. Más aún, *Cloud Gate* transgrede su materialidad para hacerse esencial en *lo imaginario*.

En otras palabras: el acero –soporte material de la obra– ha sido subsumido por la acción imaginaria de *El Arte*. Parafraseando a Sartre, diremos que esa pelota de metal –compacta e inerte– *se escenifica* frente a todos cual remolino que nos transporta de lo real hacia lo ficticio. Es puro reflejo y a la vez es el mundo, una revelación del cosmos.

Sin el acero, la obra no existiría; pero ella no es aquel sino algo inaprensible. Ya lo sabíamos, claro, porque los museos están llenos de lienzos embadurnados de pintura que se nos ofrecen como caras y cuerpos, frutas, utensilios, paisajes. Los maravillosos nenúfares de Monet son, *en realidad*, solo un empate de pigmentos. Asistimos, imaginariamente, a su esencia y así mojamos la conciencia en sus aguas y disfrutamos de su entorno. Con *Cloud Gate*, Kapoor da un paso más atrevido, porque su oferta de mundo carece de pigmentos; es pura luz, somos nosotros. ¿Quién podría afirmar hoy, sin más, que lo imaginario no es real?

Frente a *Cloud Gate*, la vivencia del turista se convierte en abigarrada fascinación para el filósofo del arte; también para quien intenta comprender las profundidades del alma humana.

Vivencias como aquellas, en el *Millenium Park*, desbordaron nuestra capacidad reflexiva. La experiencia fue tan rica, que una descripción emocional tampoco sería suficiente para definirlas. Seguramente un kantiano intentaría seducir nuestro entendimiento recurriendo a *lo sublime*; y los acólitos de Benjamin podrían esgrimir su noción de *aura*. Pero, aunque *Cloud Gate* nos dejó perplejos, nosotros negamos acierto –aquí y en otros escritos– a esas y otras nociones metafísicas[4].

Con su *exigencia* de ser magreada, y a diferencia de una pareja de indios a caballo (*El Arquero* y *El Lancero*[5]) que adornan una entrada del *Grand Park* chicaguino, *Cloud Gate* aporta juegos semánticos novedosos a la escultura de parques y de otros sitios públicos[6].

Aquellos indios no tienen el tamaño de *Cloud Gate* pero, dado que son

dos y están frente a frente, sus dimensiones, desde un punto de vista semiótic

o
e
in
cl
us
o
he
rm
en
éu
ti
co
,
de
be
rí
an
in
cl
ui
r
el
es
pa
ci
o
qu
e
lo
s
di
vi
de
.
So
n
di

námicos, evocadores, pero han sido dispuestos sobre pedestales altos; por eso es

tán alejados de todos; son intocables, como los monumentos que hay en nuestros pa

rques y enfamosos sitios europeos.

A diferencia de esas esculturas ecuestres, *Cloud Gate*, pese a *ser de las nubes*, está muy cerca de todos y ofrece, como algo esencial, la capacidad para *acercar el mundo y poseerlo*; y así, ostentando su *ambición cósmica*, interactúa con la gente y viceversa.

Mientras nos acercábamos al lugar, vimos la obra de lejos; entre los árboles del parque. Se ofrecía cual pelota brillante que llamaba al espectador impaciente. En nuestra imaginación gritaba: *¡Apresuren el paso!*

La voz ficticia llamaba desde el parque. Tal efecto es propio del arte; pero lo cierto es que esa y toda voz de su tipo *siempre es la nuestra*. No se trata de un truco inventado por el escultor de la obra; es una condición misteriosa del arte; un llamado que, aunque viene *desde allá* enfrente, nace en nosotros. Los fenomenólogos entendieron esa condición extraña y ontológica del objeto artístico[7]. Así que, desde cualquier ángulo del parque, resulta evidente que *Cloud Gate* es más que una pelota o un enorme frijol brillante.

La enorme pieza de acero inoxidable (10 x 20 x 13 m) pesa 98 toneladas. Fue concebida y realizada por Anish Kapoor, un ciudadano británico nacido en Bombay (1955); hombre educado según criterios tradicionales judío–indios. En la década del setenta, él se mudó a Londres y estudió arte ahí, en el *Hornsey College of Arts* y luego en la *Chelsea School of Art Design*.

Para quienes abordamos asuntos artísticos y estéticos tales datos son, en cierta forma, determinantes[8], pues entendemos que ese perfil cultural de Kapoor (como el de cualquier artista) refleja parte de la *Weltanschauung*[9] que fluye y se ofrece en su legado *escultórico–abstraccionista*. Para dar

realidad a sus proyectos, Kapoor utiliza materiales diversos y quizá poco convencionales, como el hormigón, el vidrio, el acero e incluso el fieltro.

El 1999, un grupo de coleccionistas, arquitectos y curadores de arte escogió *Cloud Gate* entre treinta propuestas escultóricas para ornar[10] el *Millenium Park*. La enorme pieza evocaría, entre otras vivencias, la fascinación ancestral por el mercurio.

La obra fue construida por la empresa Perfomances Structures Inc. con múltiples placas de acero inoxidable que, pulidas prolijamente, no muestran rastro alguno de costuras o pegas entre ellas. A nosotros nos pareció un espejo infinito del infinito y, en tal sentido, mejor logrado que aquel mapa misterioso descrito por Borges el breve infinito de un texto[11].

Con menos razón que estulticia, la prensa llegó a equiparar la parte inferior de la escultura con el vientre de una cucaracha. Mejor aventura conceptual y poética hubieran sugerido mediante la comparación de dicha escultura con el ónfalo mítico que los antiguos griegos atribuían al centro del mundo. Pausanias[12] lo entendía cual símbolo o representación del centro cósmico donde se comunican los dioses, los vivos y los muertos. No ha de obviarse la posibilidad de vincular la inspiración de Kapoor a un misticismo parecido, aunque moldeado con criterios y técnicas contemporáneas. Intentar una lectura de la obra por esa vía podría resultar inspirador.

Hay que considerar, desde luego, otras posibilidades interpretativas. Un turista acostumbrado a monumentos ecuestres y parques históricos podría pensar que la obra jamás podrá alcanzar la elevación estética del caballo que Da Vinci nunca pudo realizar, ni querrá reconocer en *Cloud Gate* la belleza del obelisco que visitó alguna vez en Europa, o el alcance simbólico de la famosa escultura que habita en una isla de Nueva York. Tras haber visto muchas esculturas en parques inmensos juzgará, posiblemente, que *Cloud Gate* fue engendrada cual ocurrencia mercantil o que se debe a una inspiración momentánea y oportunista, de esas con que algunos marchantes famosos han poblado salas y museos, o han seducido a inversionistas ignaros en cuestiones de arte. La verdad, según pensamos en presencia de la obra y ahora, desde la distancia que nos permite la memoria, es distinta.

Cloud Gate proviene de una veta conceptual y técnica que Kapoor ha desarrollado por años con perseverancia y sólidez. Entre muchos ejemplos de ello, están *Sky Mirror* (2001) *ubicado en* Nottingham Playhouse y *Vertigo*[13] (2008) *Tall Tree & The Eye* (2009) colocado en una isla dispuesta en el estanque exterior del Museo Guggenheim, en Bilbao. El primero pareciera invertir el orden del cosmos mediante una superficie especular cóncava (6 metros) de acero inoxidable pulido. El

segundo (4,4 x 13 x 4,4 m) es de acero inoxidable y carbono, compuesto por 73 esferas apoyadas en tres ejes y que reflejan el entorno de forma multiple, cual advertencia de que toda visión del mundo es efímera.

Más allá del gusto que supresencia gesta en

el
vi
si
ta
nt
e
de
l
Mi
ll
en
iu
m
Pa
rk
,
Cl
ou
d
Ga
te
p
ue
de
co
mp
ro
me
te
r
al
he
rm
en
eu
ta
co

mo
al
fe
no
me
nó
lo
go
e
in
cl
us
o
al
es
tr
uc
tu
ra
li
st
a,
al
po
si
ti
vi
st
a
ló
gi
co
,
al
me
ta
fí

sc
o;
y
ta
nt
o
co
mo
al
hi
st
or
ia
do
r
de
l
ar
te
co
mo
al
de
la
ci
en
ci
a
y
la
té
cn
ic
a[14];
ta

mb
ié
n
al
in
ge
ni
er
o
es
pe
ci
al
is
ta
en
ma
te
ri
al
es
.
Qu
iz
a
en
pr
es
en
ci
a
su
ya
,
un
ac
ól

it
o
de
l
ps
ic
oa
ná
li
si
s
pu
ed
a
ap
or
ta
r
lí
ne
as
pa
ra
qu
e
el
cr
ít
ic
o
de
ar
te
ju
eg
ue
co

n
su
in
ge
ni
o
te
xt
ua
li
za
do
r.
[15]

Nosotros[16] y quien nos lee podríamos *extender un reflejo propio en la obra* más allá de este texto. Hemos querido matizar al título con esa pretensión que, en cierta forma, también es un llamado a *la subjetividad del gusto*[17]; o, si se prefiere, una remisión a la vivencia provocada por escultura tan poco convencional[18].

De *Cloud Gate* han hecho millones de copias en miniatura para ser vendidas y usadas como llaveros o adornillos, de esos que el turista compra para acordarse del lugar o para llevarle a familiares y amistades. He ahí lo que, parafraseando lengua cinematográfica común podría entenderse como un *tema colateral*.

Menos cómica que interesante, dicha argucia reproductiva merece atención antropológica o sociológica, e incluso históricista. No podemos dedicar espacio aquí a tantos enfoques (o *lecturas*), pero invitamos al lector para que los considere, pues conforman propósitos que seguramente el artista nunca imaginó, pero que resultan tan esenciales como instructivos en relación con la obra, y tanto así con lo que somos y con la forma en que *construimos* nuestro mundo. Walter

Benjamin[19] (*cfr*.2023) intentó comprender una arista de tal *reproductividad*; pero evidentemente el fenómeno se abre en direcciones que desbordan su esfuerzo[20]; todas llevan hacia algún rincón de la humana condición: ideología, racionalidad y mito, comercio e incluso la política.

Distante conceptual y formalmente de *Cloud Gate*, encontramos en el *Millenium Park*[21] otra obra inmensa que nos ha dado materia para disfrutar y pensar: la *Crown Fountain*, sobre la cual discurrimos seguidamente.

---

[1] Prometo ese tema para el futuro de esta columna.

[2] "Irónico, desafiante, ceremonioso y tierno, Giacometti ve el vacío en todas partes" (*cfr*. Sartre –1977– *Literatura y arte* (trad. M. Scuderi). Buenos Aires: Losada, 270)

[3] Con ese apodo se refieren a la escultura muchos chicaguinos; el mimo Kapoor le da ese apelativo y con él da nombre a una lamentable copia (esa de 40 toneladas) que de *Cloud Gate* hizo para satisfacer lo que pareciera una envidia *neoyorquina* (se encuentra en el 56 de la Leonard St.). El tema es interesante; rebasa las inquietudes de Benjamin sobre la reproductividad del arte en su tiempo.

[4] Quien esto escribe enfrenta esas nociones y la problemática filosófica implicada en o por ellas en *¿Monna Lisa o la Nigüenta?* de próxima aparición.

[5] *El Arquero* y *El Lancero* son las dos esculturas ecuestres de indios; fueron colocadas en la entrada Congress Plaza (Wels Drive y Michigan Ave.) del Grand Park chicaguino en 1928. La hizo Ivan Meštrović (1883–1962), un avezado escultor que nació en Croacia-Eslavonia y falleció en Indiana, USA.

[6] Ahorro aquí al lector consideraciones sobre enfoques como los de Gadamer o Eco sobre estos tópicos. No omito, sin embargo, tres recomendaciones teóricas que coadyuvarían en cualquier descripción o crítica del arte: de Gadamer resulta sugestivo, "La estética y la hermenéutica" –*cfr*. Gadamer (2001) *Antología* (trad. G. Ruiz). Salamanca: Sígueme–; de Eco, además de ese libro indispensable *La estructura ausente* (trad. F. Serra) Barcelona: Lumen) he hallado inspiración para la comprender *Cloud Gate* en *De los espejos y otros ensayos* (2012, trad. C. Moyano; Barcelona: Debolsillo). *Lo monstruoso y lo bello*, de Rafael Ángel Herra (San José: EUCR), también puede ser metodológicamente muy original e instructivo.

[7] He dedicado atención al tema en *Todo arte es desleal* (EUNED, 1988) y en algunos pasajes de *La moral es infiel* (EUNED, 2022); en *Monna Lisa o La Nigüenta* (de próxima aparición) retomo el tema de manera más amplia.

[8] Sartre afirmó, en *¿Qué es la literatura?* que el autor no debe ser comentario de su obra. Probablemente, tal idea tiene un sesgo intencional *curioso* y, en contexto, justificable; pero en general y con amplia visión, tal afirmación encuentra oposición en la obra del mismo Sartre, cuando él escribe sobre pintores y sobre Baudelaire, Genet, Flaubert, etc.

[9] Palabra alemana que puede traducirse como *visión de mundo*; pero que en filosofía y ciencias sociales suele usarse para denotar o connotar alguna forma específica e integral de concebir el mundo. En español suele ser equiparada con la idea de *cosmovisión*; es decir, con cierta concepción que se tiene del mundo y a partir de la cual el individuo, la sociedad o una época comprende e interpreta la naturaleza, lo humano-histórico y,en general, todo lo que existe o se concibe; su alcance incluye el ámbito de las opiniones y de las creencias. El término *Weltanschuung* fue introducido con tal acento teórico por Whilhem Dilthey en su libro de

1914, *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (traducido al español como *Introducción a las Ciencias del espíritu*).

[10] Este es otro tópico interesante, que debemos abordar en columnas futuras. Se ha entendido mucha veces a lo largo de la historia del arte que lo creado para ornamentar ha de ser tomado como arte secundario. No pareciera que Kapoor quiso hacer una ilustración ni un adorno pero, en general, las esculturas contratadas por un comité, para transformar un espacio –para adornarlo– podrían ser consideradas, por su finalidad, como objetos determinados por su utilidad, más que por su *ser–arte–en–sí*.

[11] Del rigor en la ciencia, cfr. Borges, J-L. (

[12] Romano originario del Asia Menor, Pausanias (110 o 115 a C.-180 a C.) fue el autor de la *Descripción de Grecia* (o *Guía de Grecia*), un libro dedicado a las costumbres y aspectos diversos de la cosmovisión griega; también fue conocido en su época como geógrafo, viajero e historiador.

[13] Así, sin tilde, como sería en español.

[14] No me aparto de esta obra sin advertir, en relación con dicha historia, el placer que ha de sentir un historiador y un filósofo de la ciencia siguiendo los pasos del acero a través de las culturas y asumiendo que *Cloud Gate* sería imposible sin tal historia.

[15] Reconozco aquí mis limitaciones como crítico de arte, en el sentido de que una lectura sistemática de esta obra *desborda y supera* el espacio con que cuento porque, parafraseando a Sartre, *Cloud Gate* constituye un centro irrefrenable de sentidos.

[16] Insisto: soy el amanuense de un texto que nace y crece gracias a la compañía, comentarios y opiniones de mi familia:

Gaby, Ricardo, Daniela y, desde lejos pero aguda en comentarios, Andrea.

[17] En tal sentido resulta siempre instructivo el criterio kantiano, según el cual el juicio de gusto nunca podrá ser universal.

[18] He sostenido reiteradamente que la manifestación textual del crítico de arte es el producto de un trabajo difícil y sistemático que –como en el caso del filósofo– implica el análisis objetivo del objeto (materiales, técnicas etc.), pero, dado que la función de tal objeto trasciende lo que podríamos llamar su *función cual ornamento de un parque*, también está en el tintero del crítico (y, por tanto, bajo su responsabilidad) la elección de vías teóricas para *comprender* la obra en contexto. El crítico de arte ha de ser siempre un crítico de sí mismo: reconocer los alcances y los límites de la interpretación; y abonar su visión –casi cual pensador ecléctico– con aportes interpretativos diversos e incluso contradictorios entre sí. Quisiera seguir todos esos caminos y advierto que en este espacio será imposible. No olvido invitar, sin embargo, a convenir con el Umberto de La estructura ausente en que

[19] *Cfr*. Benjamin, W. (2023) *La obra de arte en la era de su reproducción* técnica (trad. S. Fehrman) s.l.: Alma.

[20] Un ejemplo de tal *desbordamiento conceptual* (entre otros) se halla en la posibilidad técnica o tecnológica de reproducir cualquier obra artística (o de otro tipo) en tamaños, calidades y materiales diversos, e incluso en intervenirla con propósitos espurios. En tal sentido –y al tenor de la tecnología o de la mercadotécnia del presente– la propuesta de Benjamin, pese a distinguir acertadamente la *reproducción manual* de la *reproducción técnica*, resulta carencial en varios sentidos (desde su lectura del marxismo, hasta las consideraciones en cuanto la función reproductora en aspectos

álgidos como la plusvalía o la eticidad involucrada en procesos de tal índole; inclñuyamos el abanico de temas que en este respecto abre la llamada *inteligencia artificial*). Abordo tema tan complejo en *Mona Lisa o La Nigúenta*, libro de ensayos sobre estética que será publicado próximamente.

[21] Lugar preciso en dicho parque: Plaza AT&T.