

# MÁQUINAS DE UN FUTURO SUSPENDIDO

El arte y la literatura suelen hacer su propia lectura del futuro y no pocas veces han acertado con sus diagnósticos y metáforas. Así lo demuestran las visiones fantásticas de artistas como Xul Solar, Gyula Kosice o Raquel Forner, que han imaginado futuros fragmentarios, una sumatoria de elementos que remiten a formas de la esperanza.

## Diego Erlan

Nació en San Miguel de Tucumán, en 1979. Desde los años noventa vive en Buenos Aires, ciudad en la que estudió Periodismo e Historia del Arte. Ha sido profesor universitario, guionista y crítico cultural en diversos medios. En 2012 Tusquets Editores publicó su primera novela, *El amor nos destrozará*, y en 2016, su segundo libro titulado *La disolución*.

**E**n diciembre de 2001, en el significativo número 19/20 de la revista de artes visuales *Ramona*, Ricardo Piglia publica un texto titulado “Pequeño proyecto de una ciudad futura” donde describe, en una suerte de relato con excesivos aires borgeanos, el trabajo de un hombre en su laboratorio de la calle Bacacay. El hombre dice llamarse Russell y se trata de un fotógrafo que construye el diagrama de una ciudad futura: una maqueta de madera y yeso “en una escala tan reducida que podemos verla de una sola vez próxima y múltiple”. No es un mapa sino, como dice Piglia, “una máquina sinóptica”. Luego cita a Lévi-Strauss, quien piensa a la obra de arte como un modelo reducido, es decir el arte como una forma sintética del universo. No está mal recordar que, desde la antropología, Lévi-Strauss plantea que el arte esclarece la realidad, ya que constituye en cada obra una información sobre el mundo. En este sentido es que sostiene que el papel del arte es producir objetos de conocimientos que operen por medio de signos. Al descubrir ese diagrama de una ciudad futura, Piglia traza un linaje donde se insertan tanto Xul Solar como Joaquín Torres García.







Xul Solar, *Vuel Villa*, 1936.

**En un mundo superpoblado, Xul Solar propuso, en su pintura *Vuel Villa* (1936), una ciudad con plena libertad para movilizarse por los cielos gracias a globos aerostáticos, ruedas y hélices; una arquitectura majestuosa, lúdica y funcional.**

Y esa ciudad futura del relato como sus referencias de ciudades imaginadas por los artistas funcionan como signos para entender de qué manera el artista imagina otra vida posible.

En un mundo superpoblado, Xul Solar propuso, en su pintura *Vuel Villa* (1936), una ciudad con plena libertad para movilizarse por los cielos gracias a globos aerostáticos, ruedas y hélices; una arquitectura majestuosa, lúdica y funcional. Lejos de aparecer como una propuesta utópica, Xul concedía a su ciudad la posibilidad de obtener por sí misma sus propios recursos y ser autosuficiente. Su imaginación se profundiza en *Mestizos de avión y gente* (1936), una acuarela que retrata a seres alados, con hélices, ruedas, escaleras, chimeneas y caños de escape, la síntesis más acabada de la simbiosis entre los humanos y los nuevos medios de transporte.

Beatriz Sarlo advirtió el sistema iconográfico del trabajo de Xul Solar en general, que combina banderas, efigies precolombinas, signos astrológicos y cabalísticos, construcciones fantásticas, personajes híbridos antrozoomorfos, panlengua, neocriollo y “modernas quimeras”: hombres con cabeza de ave, ruedas en los pies, chimeneas, escaleras y anclas desprendidas desde el centro del cuerpo y hélices en el cuello que les permiten sobrevolar un paisaje esquemático y descontextualizado.



Marcelo Pombo, *Escombros flotantes*, 2006 (detalle).

La coexistencia de elementos heterogéneos es leída por Sarlo como un “rompecabezas de Buenos Aires”, cuya mezcla asimismo resonó en la esfera cultural.

Los imaginarios de modernización argentinos fueron modulados por una doble tendencia que de forma simultánea “intersectó modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador, criollismo y vanguardia”.

Según Xul, era a los neocriollos a quienes les correspondía la misión de concretar el arte del porvenir. Estaban capacitados para superar el dominio europeo sobre América y también eran capaces, asimismo, de retomar aquello proveniente de las antiguas civilizaciones americanas –“no muertas sino muy vivas en otras ropas”– al sumar la experiencia del artista contemporáneo y el acercamiento a culturas heterogéneas.

Entre los años veinte y treinta, en Buenos Aires no solo se mezclaban idiomas, como efecto del proceso migratorio iniciado hacia fines del siglo XIX, sino que también se fusionaban paisajes diversos, donde convivían cables de alumbrado eléctrico, medios de comunicación novedosos como la radio y la ramificación del tranvía, con

terrenos baldíos que aún no habían sido incorporados al nuevo diseño urbano. Los vestigios de la ciudad del pasado empezaban a solaparse con los primeros signos de la capital moderna, configurando una “cultura de mezcla” que resultaba de la coexistencia de “elementos defensivos y residuales junto con los programas renovadores”. Esas referencias a las ciudades de Xul aparecen en algunas obras de Marcelo Pombo: en piezas como *Escombros flotantes* (2006), por ejemplo, encontramos elementos (escombros, ranchos, manifestaciones) que desplazan la mirada hacia nuevos territorios de conflictividad. Estos conflictos no se relacionan solo con las realidades a las que supuestamente las imágenes refieren. Hay, ante todo, una tensión plástica que se agudiza en la incomodidad de su belleza. Si el optimismo utópico modernista aspiraba a la disolución de los conflictos o a su integración ideal en un mundo de belleza y bienestar, Pombo nos enfrenta al momento en el que la belleza no es el resultado de la resolución del conflicto sino de su estetización espectacular. Eso puede verse en el torbellino de colores y materiales de *El conjuro inconcluso* (2008). Tanto en la ciudad de Xul como las estructuras flotantes de Pombo hay una persistencia: la conquista del espacio, la civilización suspendida, en una suerte de fuga, en un torbellino.

Como habilita la mezcla de tiempo en la obra de Xul Solar, podría pensarse el tiempo no de una manera lineal sino articulada en planos simultáneos en los que el pasado y el presente conjugan posibilidades de futuro. Cabe plantearse, entonces, la hipótesis de las sustancias para entender que la sustancia del pasado es la memoria, la del presente es la experiencia y la sustancia del futuro es la imaginación.

Si esta hipótesis no sucumbe a la obviedad, entonces deberíamos entender que el territorio del arte podría ser el futuro. Sabemos que para Borges, la eternidad era un tembloroso y exigente problema. Quizás para el arte ese problema exigente y tembloroso no sea otro más que el futuro. ¿Qué es acaso el futuro sino la posibilidad de imaginar algo que no existe? Es el desafío de las vanguardias históricas, que más que representar ese futuro querían fundirse en él o, al menos, pensar el futuro desde el procedimiento o desde su autonomía. Tomás Maldonado, uno de los referentes del arte abstracto en la Argentina, auguraba sobre el futuro del arte, que la pintura “evoluciona hacia lo concreto, superación dialéctica de lo abstracto”, que en esa época se divorciaba de todo idealismo, tendiendo “a una estética objetiva, esto es, una estética basada en la INVENCION”. Son las bases del manifiesto sobre el arte concreto-invención en el que considera que el arte figurativo se limita a copiar el mundo, mientras que el arte concreto inventa “nuevas realidades estéticas” que afirman “el poder humano sobre el mundo”.



Raquel Forner, *Gestación del hombre nuevo*, 1980.

Al margen de sus respectivas diferencias, tanto la línea científicista de los artistas concretos como la vertiente utópica que caracterizó al grupo Madi defendieron la noción de invención; el interés del invencionismo por impulsar un lenguaje artístico abstracto, universal, racional y objetivo, redundó en una marcada fascinación hacia la ciencia y la tecnología, cuyos desarrollos permitirían transformar a la humanidad. Las obras de Gyula Kosice fueron claves en este sentido y se conecta con la *Vuel Villa de Xul*. El diseño de un proyecto como *La ciudad hidroespacial* (1960) indica que las primeras incursiones latinoamericanas en los cruces entre el arte, la ciencia y la tecnología, no solo estuvieron signadas por la búsqueda inventiva sino también caladas por el programa utópico vanguardista. Con un carácter visionario, *La ciudad hidroespacial* propone una urbe del futuro suspendida a más de mil metros sobre el nivel del mar, compuesta por hábitats que serían acoplados en función de las necesidades de sus habitantes. “Probablemente aparecerán otros condicionamientos, pero en la ciudad hidroespacial nos proponemos destruir la angustia y las enfermedades, revalorizar el amor, los recreos de la inteligencia, el

humor, el esparcimiento lúdico, los deportes, los júbilos indefinidos, las posibilidades mentales hasta ahora no exploradas, la abolición de los límites geográficos y del pensamiento. ¿Idealismo utópico? En absoluto. Los que no creen en su factibilidad es porque siguen aferrados a la caverna, a las guerras y diluvios.

Por lo tanto disolver el arte en la vivienda y en la vida misma es preanunciar síntesis e integración”, escribió Kosice en el manifiesto “Arquitectura y Urbanismo Hidroespacial” de 1972. Es sabido que la NASA consideró que la ciudad hidroespacial podía ser factible, pero los costos serían extremadamente elevados. El proyecto no se proponía simplemente como una prolongación de la vida terrestre en un entorno elevado, sino que su creación suponía un cambio radical de la humanidad y de las normas que rigen su existencia y comportamiento. “Hasta ahora sólo utilizamos una mínima proporción de nuestras facultades mentales adaptadas a módulos que, de alguna manera, derivan de la arquitectura llamada moderna o «funcional». Es decir, el departamento o la «celdilla» para habitar, que una sociedad de clases nos impone con su economía y su explotación compulsiva [...]

**Con un carácter visionario, La ciudad hidroespacial de Gyula Kosice propone una urbe del futuro suspendida a más de mil metros sobre el nivel del mar, compuesta por hábitats que serían acoplados en función de las necesidades de sus habitantes.**

Debemos reemplazar a las habitaciones que se han convertido en ritual arquitectónico y periférico: living, comedor, dormitorio, baño, cocina, muebles, por serenas o intensas, pero en todo diferenciadas, propuestas de lugares para vivir”. En este sentido, en la ciudad hidroespacial encontramos una “antitorre girable para captar los límites imprecisos de la distancia”, un “lugar para establecer coordenadas sentimentales, corporales, copulativas, sexuales y eróticas en levitación sublimada”, o un sitio para “explosiones de júbilo contenido” y otro “para constatar el derrumbe de la experiencia”. En una descripción poética y rigurosa, María Gainza refirió al proyecto como una ciencia-ficción plástica que une las ideas de Kosice con las maravillas imaginadas por Luciano Samosata en el siglo II, o por Ludovico Ariosto, catorce siglos más tarde.

Como plantean los curadores Javier Villa y Marcos Krämer en algunos de los textos de la exposición *A 18 minutos del sol*, inaugurada en MAMBA en 2023, “poco a poco, las utopías espaciales del siglo XX fueron transformándose en distopías sobre la destrucción del planeta. La ambición devastadora de las civilizaciones humanas transformó las utopías de la exploración estelar en una distopía de escape del agónico planeta”. La carrera espacial, justamente, inaugura un capítulo singular en la obra de Raquel Forner. Su pintura trágica asociada con los conflictos bélicos y la incertidumbre del destino social, da paso a una figuración radiante, plena de color, en la que se abren nuevos rumbos para la humanidad. A partir de sus *Lunas*, de 1957, sus cuadros se pueblan de planetas y satélites, terráneos y astroseres, descubrimientos y travesías intergalácticas.

El punto central es el encuentro, la posibilidad de realizar en el espacio el proyecto fallido de una sociedad que se debate en la confrontación y el antagonismo.



Gyula Kosice, *Agua comunicante y LEDs*, 2010.

En una pieza paradigmática como *Gestión del hombre nuevo* (1980), Forner plasma el pasaje de la angustia al nuevo estado de esperanza a través de una transformación cromática (de los grises al color pleno) y una metáfora: la posibilidad de un renacimiento.

Graciela Speranza entiende que “el arte es un reloj que adelanta, capaz de dar entidad material y visible a las metáforas, y abrirse infinitamente a las lecturas sin forzarlas”. En su libro *Lo que vemos en el arte* señala una pequeña obra de Eduardo Basualdo titulada *El pacto (donde las aguas se juntan)* (2013) a la que le basta una cuerda negra de doscientos sesenta centímetros, tendida con dos tensores entre paredes blancas para cifrar la inminencia de un desastre. “Cuesta imaginar a qué remiten «el pacto» y «las aguas» del título porque la cuerda está a punto de romperse en el centro de la línea que dibuja en el aire, y por lo tanto la línea y la obra penden literalmente de un hilo, y ofrecen una metáfora sutilmente gráfica del mundo contemporáneo. No sabemos cuándo ni por qué ecuaciones precisas de la física la cuerda podría romperse, pero late la expectativa de una pequeña catástrofe, un modelo a escala reducida, si se quiere y sin proponérselo, de otros finales previsible. También el futuro de la humanidad pende de un hilo”. ■