



Encanto Luis Roldán

Septiembre 17 de 2019 a Enero 17 de 2020



Encanto (detalle)
Cerámica | 2019

[SN]
maCarena

.....
SN maCarena
Calle 26B no.3-47
La Macarena - Bogotá D.C.
Tels. 3417150 - 3203388928
snmacarena.com | snmacarenabogota@gmail.com

.....
SN Macarena es una sala de proyectos que promueve artistas regionales, nacionales e internacionales que se destaquen por el rigor en el oficio y la excelencia en el manejo de la técnica.

Trabajamos en alianza con universidades, instituciones culturales y galerías e invitamos a los artistas a investigar, experimentar, desafiar e incluso a transgredir los límites convencionales del oficio.

En **SN Macarena** buscamos crear espacios no solo de exhibición sino también de producción e intercambio de conocimiento entorno a la producción artística, el arte y la cultura.

.....
**CASAS
RIEGNER** HENRIQUE FARIA FINE ART

Agradecimientos: **The Pottery**

El castillete de Armando Reverón y la arquitectura moderna.

Luis Pérez Oramas

Fragmento del ensayo: Armando Reverón: la gruta de los objetos y la escena satírica, in: Armando Reverón, el lugar de los objetos, Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001

Como “desafío objetivo”, como proyecto escindido de subjetividad -y de subjetividad colectiva- la aspiración a lo moderno en Venezuela sólo supo prescindir de las modestas coordenadas del presente. Donde quiera que se encuentren los testimonios de su obstinada promesa de emancipación se encontrará también un atajo para salir del presente, para trascender nuestra precaria localización espacio-temporal, percibida casi sin excepción por los actores de nuestra modernidad como un síntoma de atavismo. No habiendo traducido colectivamente a la modernidad como una posible elaboración subjetiva, no habiéndola hecho cosa colectivamente apropiada a nuestra subjetividad, no recibimos de ella más que aspiraciones de lugar (utopías) o nostalgias

de lugar (atopías). La modernidad, impuesta, pues, como objetividad categóricamente imperativa para salir de nosotros mismos -esa ideología alienante- no habrá hecho más que ponernos a soñar con lugares ideales, cuando no a lamentar los lugares perdidos -no menos ficticios-. Nuestro proyecto moderno, estructuralmente desproporcionado, desasido del lugar presente y escindido de la subjetividad colectiva, habrá ignorado así el tiempo presente, el espacio presente.

No podía menos que ignorar también el lugar reveroniano, cuando no sublimarlo o despreciarlo. Porque el lugar reveroniano es la más contundente encarnación de tiempo y espacio presente, con su modesta mansedumbre de materias precarias, que haya producido subjetividad alguna en la historia de nuestras formas simbólicas. Lugar antimoderno -una vez más, cavernario- en donde tuvo lugar nuestra modernidad primera. Entonces -por cavernario- ese lugar, hoy perdido plenamente, podía oponerle a la nostalgia -que es obstinadamente reactiva- el resplandor de la memoria viva. Quiero decir que el lugar reveroniano no respondió a ninguna forma de lamentación o de nostalgia; tampoco encarnó ninguna forma de utopía: era el sitio presente para hacer posible, en el aquí, un álgido combate con las manifestaciones de la presencia. Y era, por lo tanto, un sitio capaz de condensar, en

sus formas presentes, los objetos, las formas, las estrategias de una memoria fundamental.

No era, pues, como aquella casa Sommerfeld imaginada por Walter Gropius (“Bauhaus anterior, no regenerada, artesanal, de trabajos hechos a mano”) (Rykwert, 1974, 26), una manifestación de la nostalgia moderna del primitivismo. Pero era, desde esos mismos años 20, la ocasión renovada, en tierra inédita, para producir una casa “primitiva” en un país que no creía necesitarla. Memoria involuntaria de la casa primordial, era, en suma, la casa desenmascarada en un país que respondía -y aún responde- al célebre juicio lapidario de Martí: “vasta morada de enmascarados”.

Así había descrito el prócer cubano, de paso por la Caracas guzmancista, todos los afeites con los que los venezolanos aprendimos a disfrazar la modestia de nuestros edificios presentes: para inventarnos una ficticia monumentalidad, un simulacro de grandeza que escondiera nuestra amargura por la desproporción irreparable entre la soñada idea y la realidad del país. En ese sentido habría que juzgar la casa reveroniana como un “desenmascaramiento”, como una brutal sinceración, oponiéndola como antejemplo al descubrimiento nacional de la monumentalidad constructiva, entre 1924 y 1954, es decir durante el tiempo de aquella impostura arquitectónica y modernista en Venezuela. En otras palabras: no sería nada la arquitectura venezolana como “forma simbólica” de nuestra voluntad moderna (Pérez Oramas, 2000, 303) sin la potencia de sinceración que posee desde su situación marginal el rancho de Macuto, sin esta “isla lúcida” que fué la casa primitiva de Armando Reverón.



Lugar excluido de la conciencia de nuestra historia de la arquitectura (o que sólo ha sido, para la arquitectura, objeto de implantaciones utilitarias) el rancho de

Reverón fue también el lugar de una doble anamnesis: allí tuvo, sin que nos percatáramos a tiempo, la arquitectura venezolana la memoria antinostálgica de las formas primeras; y allí tuvo lugar la primera pintura moderna de Venezuela como “estrategia de lugar”, es decir, una pintura capaz de recordarnos que su situación primitiva -surgir como imagen encarnada e indisoluble de la materia del soporte, surgir como imagen-cosa- es estructuralmente insuperable. Que por mucho que la pintura se sueñe independiente de su origen sombrío nunca dejará de ser similar a la primera de las pinturas en las sombras de la cueva.

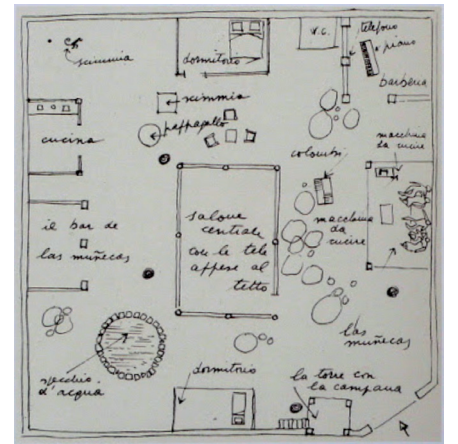
¿Qué forma de desatención explicaría entonces que no se haya llevado a cabo la inclusión rigurosa del Castillete, como arquitectura primitiva concebida por el más grande de nuestros pintores modernos, en la serie histórica de nuestra arquitectura? ¿Porqué no hemos visto la sorprendente “lucidez regresiva” de esta casa reveroniana? Casa adánica y rancho de todos, morada primordial y habitación ordinaria, el Castillete nos convocaría a considerarlo, más que como una arquitectura concluida, como un acto “intemporal e intermitente en el tiempo” en cuyas coordenadas existenciales e históricas se produce el “surgimiento de un lugar” (Nys, 1999, 65). En ese sentido la plena inclusión del Castillete como objeto crítico en la serie histórica que sería aquella de la modernidad venezolana, entre 1924 y 1954, supone su doble consideración como “momento”, esto es, como “kairós del lugar” (Nys, 1999, 71): momento oportuno que dura en el tiempo, momento favorable por medio del cual el oficio de la construcción se hace equivalente a “una transformación del sitio en lugar” (Nys, 1999, 80): invención, pues, entre nosotros, del lugar.

Y ese lugar que ha emergido como una “mancha”, que no cesaría de oponerle a la claridad de la arquitectura moderna su envergadura de primitiva “mancha” se inscribe sin embargo -en cuanto signo- como una ruina en la memoria ya tardía de nuestra modernidad: no sólo porque no dejó nunca de ser una casa-ruina y tampoco porque sea hoy una ruina más entre las ruinas. “Perrault - escribe Louis Marin- anota a Vitrubio para dar la explicación etimológica del término “icnografía”.

Del griego ‘icnos’, huella. El plano en el suelo a ras de superficie no es más que el rastro que dejaría el edificio destruido por el tiempo, las violencias de los meteoritos o de los hombres: el plano, dibujo primitivo del proyecto de construcción, es su ruina; equivalencia estructural perfecta en la cual el pasado y el porvenir se confunden, el origen y el fin se anulan, a condición sin embargo que el tiempo, la naturaleza o los hombres extiendan su furor hasta el colmo de no dejar asomar el menor muro, la

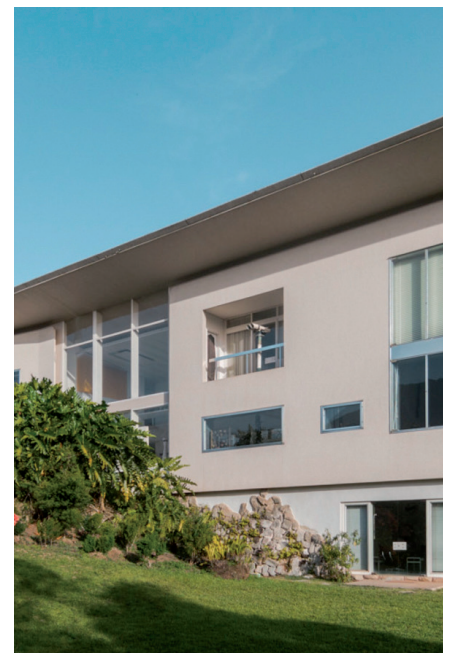
menor columna, la más mínima piedra sobre piedra. Colmo no negativo sino neutro: el rastro del muro, la huella de la columna, la marca de la piedra como una escritura. El plano, la “icnografía” es propiamente una ruina, lo propio de la ruina en donde se revela al ojo arqueológico el diseño razonado, la estructura ordenada, el ritmo del proyecto. El tiempo en esta estructura de presencia (o de representación) vacila entre dos orientaciones: flujo o reflujo, hacia el origen o hacia el fin.” (Marin, 1995, 153)

En 1951, cuando la montaña de aguas que terminó por englutir el Castillete entre sus fauces de lodo empezaba a vomitar su lava oscura sobre el litoral, produciendo improbables desafueros, y acaso hiriendo ya de muerte la lenta morada de Reverón, el arquitecto moderno Gio Ponti le rindió visita y produjo, como resultado de su desplazamiento, a mano alzada, un emotivo plano de la casa primitiva de Armando Reverón.



Plano-ruina, ruina de un plano, plano de una ruina, este es pues el único signo arquitectónico de la casa reveroniana; su representación por un arquitecto emblemático de la modernidad, autor de una de las casas modernas más notables del continente sudamericano y, por azar maravilloso, visitante de Reverón en su casa “adánica”.

Se unían allí, como en la etimología de la ruina vitrubiana según Perrault, según Marin, el origen y el final de la arquitectura; la huella primitiva y el signo moderno; la forma primordial y la mano diestra del futuro; el pasado redivido -como memoria- y el porvenir utópico, anulándose mutuamente.



El hábito con el que habito

La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.

Casa y universo - Gaston Bachelard

A escasos metros de este espacio en el que se presentan los trabajos de Luis Roldán se encuentra su estudio y —no muchos lo saben— su hogar infrecuente. Este hecho, que parece irrelevante, habla de los ires y venires de un artista que desde hace ya años no habita el país en el que vive. Y las temporadas en las que viene a ver a su familia y amigos, a arreglarse una muela, o a concentrarse en su producción creativa, son el momento para sentir por unos meses lo que es estar acá.

Roldán llegó al barrio La Macarena hace 28 años. Los árboles que sembró en su cuadra son testigos del cariño que le puso a su entorno y de cómo —lentamente— convirtió esa casucha sin piso en un espacio confortable de alojamiento y creación para los lapsos que está en la ciudad. Roldán tiene un interés impaciente por renovar los espacios que habita (no hace falta recordar su formación inicial de arquitecto). De hecho, su residencia en Harlem (Nueva York) desde el 1998 guarda ciertas similitudes con el espacio de La Macarena.

Con la mirada de quien no se asusta por el decaimiento, Luis, y su pareja María Clara, se hicieron a un apartamento ruinoso que él renovó por su cuenta. Cuando llegaron, el vecindario no era lo que es ahora. Las rentas se han incrementado desde entonces, y ese cambio ha propiciado otra transformación. Se fue una buena parte de los residentes originarios y llegó otra gente con nuevas necesidades, aspiraciones y condiciones sociales, a habitar (construir) un nuevo barrio.

En su análisis etimológico de la palabra “construir” (bauen en alemán), Martin Heidegger encuentra que el término se relaciona con las ideas de morar (de ser en el mundo), de permanecer en un lugar y de cuidar, preservar y proteger (como se hace con un cultivo), lo cual no implica necesariamente edificar algo. Son tres valencias de una locución con las que Heidegger nos lleva a pensar que no habitamos un lugar porque lo hayamos construido, sino que construimos en tanto hemos morado, es decir, relacionándonos de modo singular con los lugares donde permanecemos, e incluso porque logramos estar en paz, sin afectar a las personas con quienes cohabitamos.

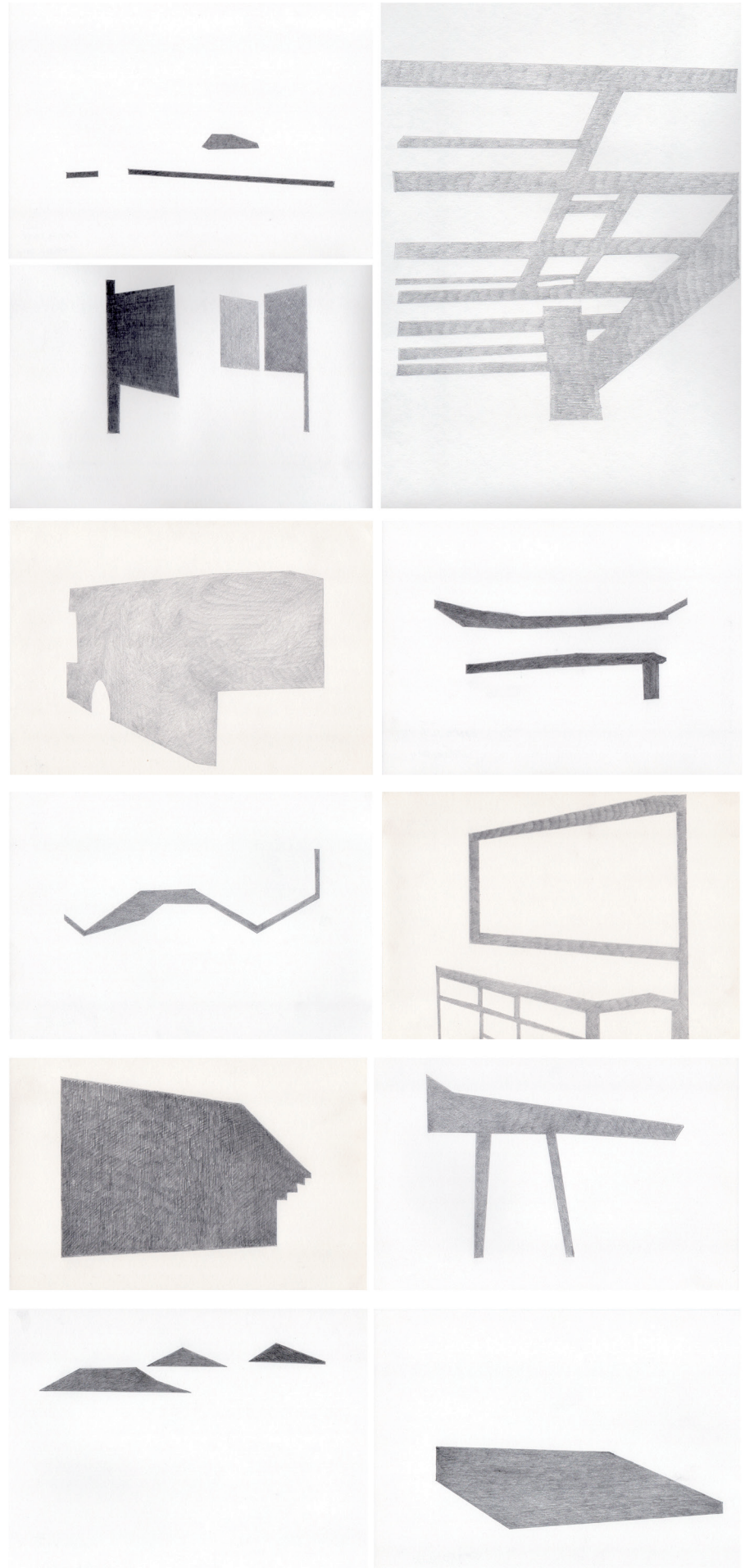
Según lo plantea Heidegger, un lugar no se hace por sí mismo, sino que es la consecuencia de la marcación que deja una cosa (un puente, un pórtico, un obelisco). Y es esta marcación en el lugar,

lo que para él genera un espacio: un área demarcada por unos límites (correspondencias entre cercanía y lejanía) que hacen que un área cualquiera devenga en lugar. La relación que tenemos con el lugar está determinada por las relaciones simbólicas y afectivas que establecemos en su espacio, y las construcciones que pueden o no servir para morar (aunque sí para habitar) son el resultado del tipo de uso que le damos a un lugar.

Hay tres grupos de obras que componen esta exposición. Y todas se relacionan con el acto de construir y habitar. Lo singular de cada una de estas obras está en la relación que establece Roldán con ellas. This Week es una serie de intervenciones sobre imágenes publicadas en una sección de finca raíz del New York Times. Roldán las coleccionó desde el 2004 por algo más de diez años: casas de dos o tres plantas ubicadas en todo el territorio estadounidense. Cubrió cada imagen con plumón negro reservando con cuidado las áreas que le atraían de las casas: techos, paredes, un portón, una inquietante relación de elementos flotantes en el espacio que recuerdan, conceptualmente, aquella acuarela de Paul Klee, de 1929, titulada *Objetos sin componer en el espacio*: una “composición” en la que un conjunto de figuras paralelepípedas parecen ser absorbidas por un rectángulo negro ubicado en la parte central superior —quizás una referencia al espacio euclidiano y las reglas de la perspectiva lineal que terminan por tragarse todo en un efecto centripeto que impide formas alternas de interpretar el espacio. Klee apostó por otros modos de representación—.

En conjunto, *This Week* forma una suerte de juego de arquitectura para armar. Según Roldán, empezó a producir estos relenos como una forma de sublimar su deseo por adquirir una vivienda en Estados Unidos. A medida que sumaba la cantidad de imágenes intervenidas, decidió conectarlas con un hilo que sugiere un recorrido geográfico imaginario de las casas que nunca podría comprar. Resulta inquietante que estos hilos no estén tensados, como sucede con un diagrama, sino que, más bien sueltos, forman parábolas aleatorias.

También hay un grupo de dibujos a lápiz, *Canto* (2019), que comenzó a partir de *This Week*, y es más abstracto aún. Los dibujos recogen lo que ya había configurado con sus máscaras de tinta negra, pero al revés: lo que antes se revelaba como perfiles de tono claro, ahora son figuras oscuras que sugieren los espacios vacíos de una archi-

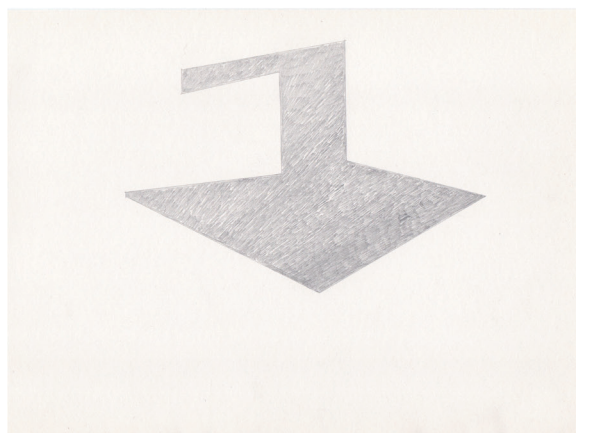
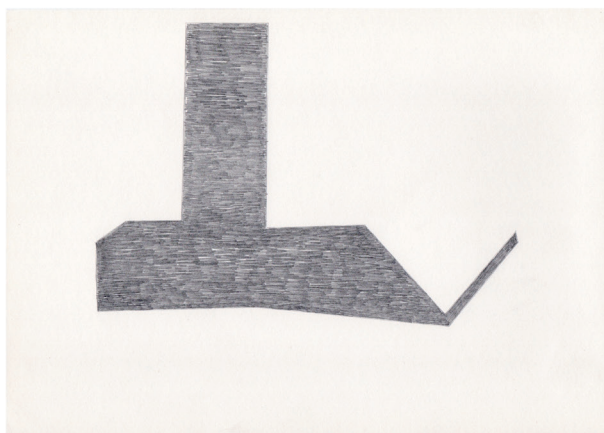
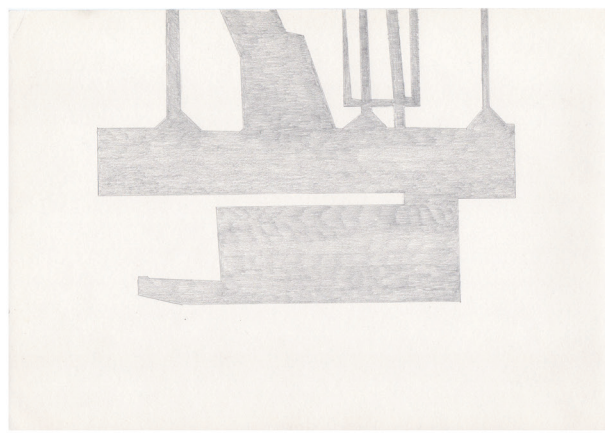
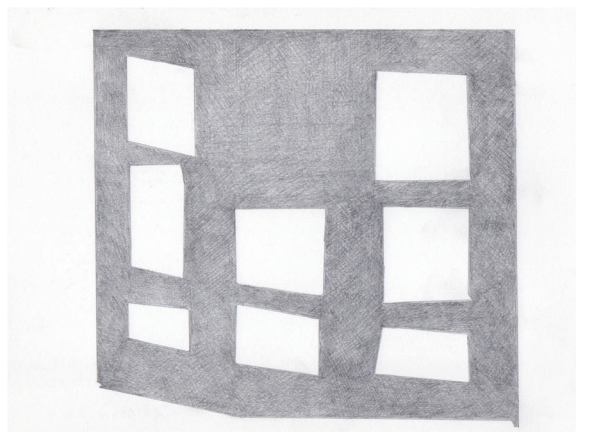
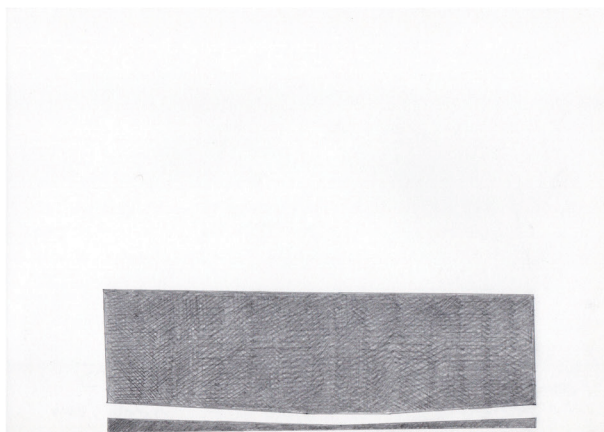
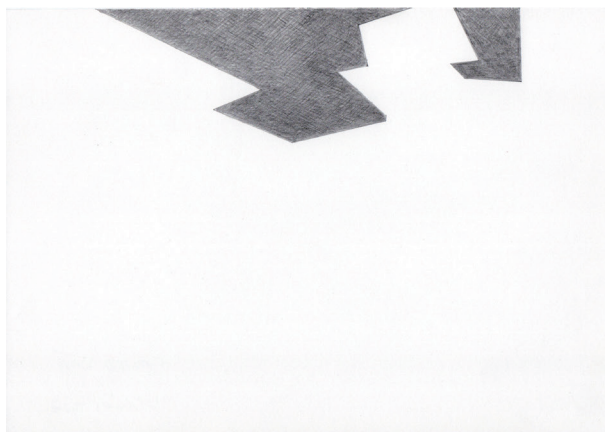
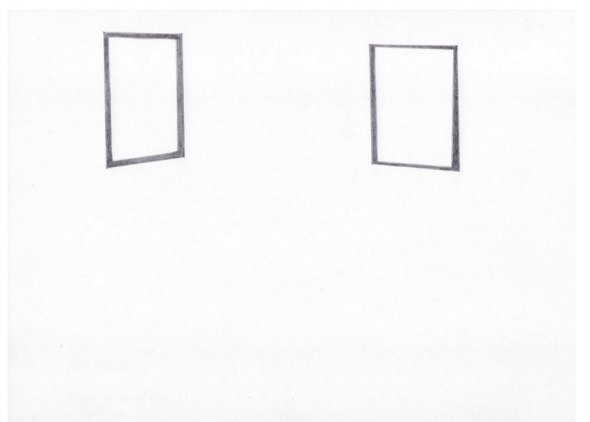
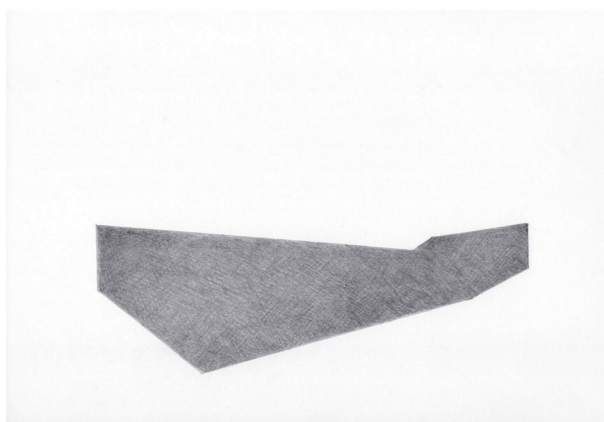
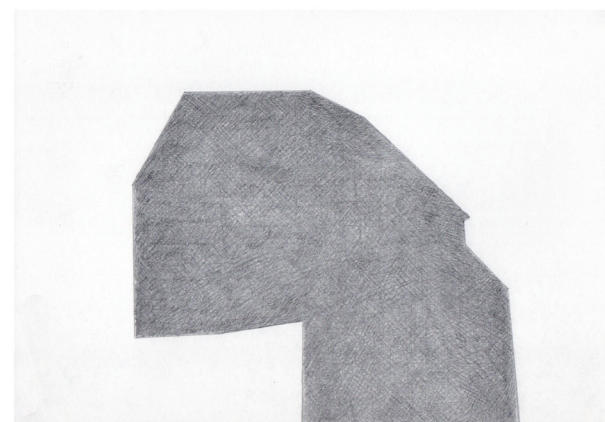
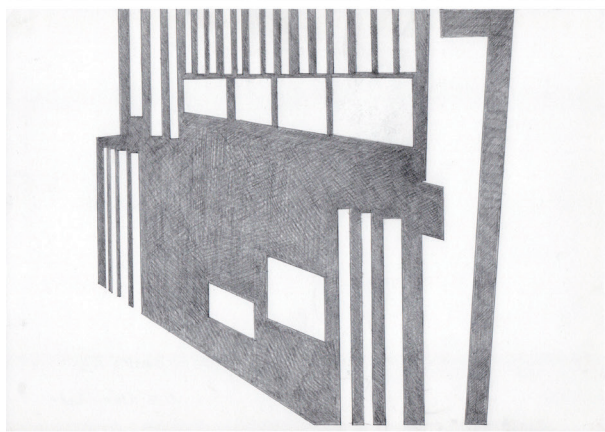
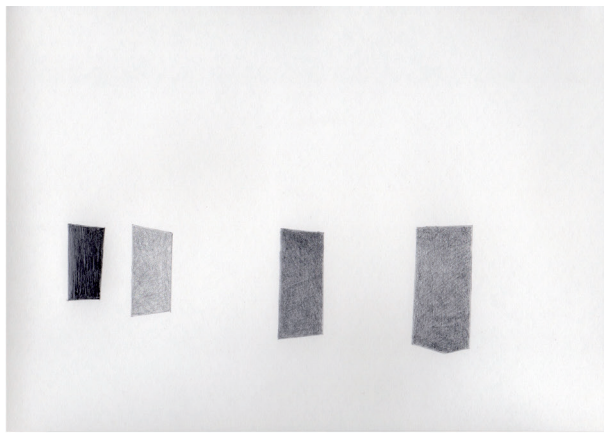
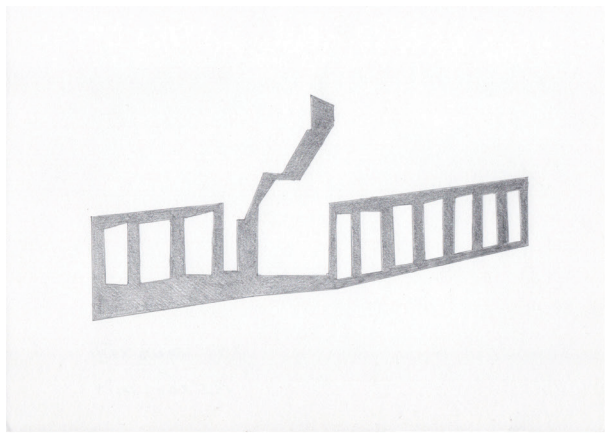


tectura que no se distingue. Los sutiles índices espaciales que surgen por los contornos de estas figuras son como las siluetas que ayudan a organizar las herramientas en un tablero, pero con la diferencia de que aquí no hay herramientas ni tablero. Son formas arbitrarias que nos inducen a pensar espacialmente sobre dónde encajan.

Por último, hay una pieza de suelo hecha en barro sin cocer, *Encanto* (2019), que parte de un croquis de El Castillete —donde se instaló Armando Reverón en Macuto—, hecho por el arquitecto y diseñador italiano Gio Ponti, y publicado en un artículo sobre el pintor venezolano, para la revista *Domus* de julio de 1954, acompañado de fotos de Graziano Gasparini. Esta pieza recoge los intereses de Roldán

por el acto de habitar, delimitar y construir. Actos que no obedecen a lógicas estrictas de la disciplina arquitectónica, sino más bien a pulsiones que lo llevan a sembrar árboles en una cuadra, a construir su estudio en distintas etapas y según las necesidades de cada momento, a recortar imágenes de casas para luego rellenarlas, o a reproducir el plano de un lugar que no conoce. El encanto está en esa arquitectura de papel que abstrae bidimensionalmente una realidad mitificada que ya no existe.

Nicolás Consuegra
Septiembre de 2019

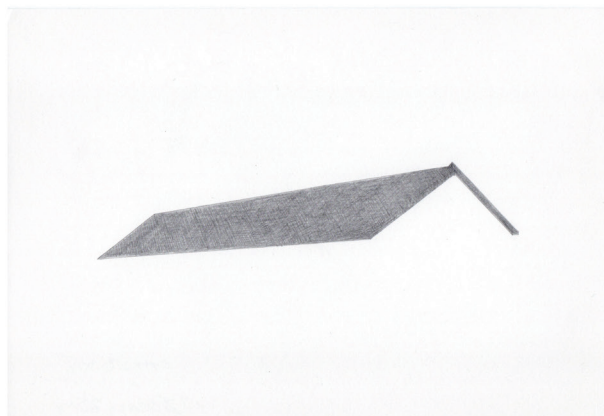


Barrios Periféricos

Lewis Mumford

“ Quizá en los barrios periféricos uno alcanza vivir y morir sin desgarrar esa imagen de un mundo inocente, salvo que alguna sombra siniestra cae sobre las columnas del periódico. Así que los barrios periféricos funcionaban como una guarida para mantener ilusiones. Allí la domesticidad lograba medrar, ajeno a la reglamentación ubicuo que se da por fuera. No fuese meramente un entorno centrado en la niñez, sino que se formaba a partir de una cosmovisión infantil en que la realidad se sacrifica al principio del placer.”

Traducción Camilo Roldán



Cantos
Gráfito sobre papel
21 x 29,7 cm. c/u.
2019

