

LOCUS SUSPECTUS: SOBRE LO SINIESTRO EN LA ARQUITECTURA DE ALFREDO JAAR^{1,2}

LOCUS SUSPECTUS: THE UNCANNY IN THE ARCHITECTURE OF ALFREDO JAAR

Hernán Alberto Barría Chateau³, Universidad del Bío Bío, Concepción, Chile

Resumen

Una de las definiciones de “lo siniestro” (*das unheimliche*) que aporta Freud es *locus suspectus*: un lugar “extraño” y “familiar” a la vez, para estar o habitar. En adición, Trías plantea que lo siniestro es “condición y límite” de lo bello, pero que precisamente por serlo se nos presenta con rostro familiar. A partir de este término, este artículo revisa una serie de ensayos sobre los alcances de lo siniestro en el arte y la arquitectura para enmarcar el trabajo en las intervenciones públicas del arquitecto Alfredo Jaar. Trabajo que a través de la libertad que otorga el arte a la arquitectura, alcanza un estado intermedio de connotaciones poéticas, políticas; éticas y estéticas. Específicamente, se analiza e interpreta *The Skoghall Konsthall* (2000), un pabellón de madera y papel realizado en una pequeña comunidad en Suecia, cuyo propósito fue evidenciar el vacío de nuestra existencia si no hubiera arte en nuestras vidas. Con esto, y si bien Jaar distingue el carácter propio de ambas artes, podríamos señalar que a través de lo siniestro, sus intervenciones públicas alcanzan una antipoética arquitectónica; una práctica que en tiempos de pluralismo teórico-formal y de crisis ideológica de la disciplina, logra dislocar el orden establecido a fin de plantear nuevas maneras de ver y pensar el mundo.

Palabras clave

Alfredo Jaar; arquitectura; arte; lo siniestro

Abstract

One of the definitions of “the uncanny” (*das unheimliche*) provided by Freud is *locus suspectus*: a “strange” and “familiar” place at the same time, to be or to inhabit. In addition, Trías argued that *the uncanny* is the “condition and limit” of beauty, but precisely because it is presented to us with a familiar face. From this term, this article reviews a series of essays on the scope of the uncanny in art and architecture, to frame the work within public interventions of the architect Alfredo Jaar. A work that through the freedom that grants art to architecture, it reaches an intermediate state of poetic, political, and ethical and aesthetic connotations. Specifically, this work analyses and interprets *The Skoghall Konsthall* (2000), a pavilion of wood and paper built in a small community in Sweden, whose purpose was to expose the emptiness of our existence, if there were no art in our lives. With this, and while Jaar distinguishes the character of both arts, we could point out that, through the uncanny, his public interventions reach an architectural antipoetry: a practice that in times of theoretical-formal pluralism and ideological crisis of the discipline, achieves a dislocation of the established order to propose new ways of seeing and thinking about the world.

Keywords

Alfredo Jaar; architecture; art; the uncanny

Pretextos

Escribir acerca de la obra del arquitecto Alfredo Jaar es entrar en un universo donde aparentemente todo está dicho, o donde la arquitectura no tiene nada que decir. Un arquitecto que traspasa los límites de esta, cruzando al arte hacia lo incierto y difuso, cuya obra se basa en la reflexión radical sobre el estado de las cosas, que incluso puede llegar a refutar la arquitectura como disciplina fundamental.

En particular, sus intervenciones públicas conforman un constructo que este trabajo pretende vincular al latinismo *locus suspectus*, una de las definiciones de lo siniestro que aporta Freud. Esta categoría estética revela algo que es familiar, doméstico, íntimo y, al mismo tiempo, refiere a lo secreto, lo oculto, lo fantasmal. Es ampliamente discutida por diversos autores en literatura, filosofía, arte, arquitectura, como veremos a través del presente artículo. Por otra parte, se esbozará la idea de que, a través de lo siniestro, las instalaciones públicas de Jaar alcanzan una antipoética arquitectónica.

Para ilustrar lo anterior, se elaborará un estudio de caso, basado en el análisis de la *Galería de papel de Skoghall* (*The Skoghall Konsthall*, Skoghall, 2000), una obra dantesca, cuya performance involucró e impactó a toda la comunidad, que se reinterpretará a partir de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. Las fuentes de este trabajo son principalmente bibliográficas, las que incluyen tanto textos como entrevistas a Jaar, así como también ensayos sobre lo siniestro y la teoría de la arquitectura. Cabe considerar que al tratarse de una instalación pública que ya no existe, las fuentes documentales fueron facilitadas por el mismo arquitecto.

Alcances de lo siniestro en el arte y la arquitectura

“Se denomina *unheimlich* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado”.
(Schelling en Freud, 2004. p. 56).

Lo siniestro como categoría estética ha generado interés en el arte y la arquitectura a partir del ensayo *Das unheimlich* (*Lo siniestro*) en el que Sigmund Freud (1919) prestó interés en un dominio estético a trasmano de la literatura clásica que en general se ocupa de “lo bello, lo grandioso y lo atrayente” (Freud, 2004, p. 49).

En términos etimológicos, el vocablo alemán *unheimlich* sería el antónimo de *heimlich*, lo propio de la casa, lo familiar, lo íntimo, incluso los cohabitantes de la casa. Por otra parte, *heimlich* es también lo secreto, lo clandestino, lo oculto. Para Freud, *heimlich* sería un término ambivalente y coincide en una de sus acepciones con sus antítesis, ya que *unheimlich* sería antónimo del primero de estos significados y sinónimo del segundo. Concluyendo: *unheimlich* o lo

siniestro “sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 2004, p. 50), coincidiendo en general con lo espeluznante, lo repulsivo, la angustia. No obstante, debemos considerar que el término lo siniestro es una traducción insuficiente de *unheimlich*, por lo que, para una mayor comprensión de este artículo, lo siniestro será entendido como lo “familiar” y “extraño” a la vez⁴.

La influencia de las teorías de Freud en el arte y la arquitectura, en particular la categoría de lo siniestro, irá originando en las vanguardias históricas una licencia poética para la exploración de nuevos territorios, entrecruzando distintas categorías estéticas (lo bello, lo sublime; lo feo, etc.); adentrándose en un mundo poético donde “muchas emociones, en sí penosas, pueden convertirse en una fuente de placer para oyentes y espectadores del poeta” (Freud, 1956, p. 9). Cabe considerar que entre las primeras declaraciones artísticas que bogaban por esta confluencia está el *Manifiesto futurista* de Marinetti (1909), un “ideal de desorden de los sentidos” que celebraba la explosión de una granada o la guerra como fuente de belleza, proponiendo realizar “valientemente lo feo”⁵. Asimismo, el expresionismo alemán preconizaba la denuncia social; los cubistas la deconstrucción de las formas; y el dadaísmo lo grotesco. En este contexto, Duchamp realiza *Fontaine* (*Fuente*, 1917), un urinario de porcelana que cimienta la poética del *ready made*, expandiendo la frontera del arte y la arquitectura (Eco, 2011).

Sin embargo, serán los surrealistas quienes a partir de las teorías de Freud —aunque del padre del psicoanálisis nunca prestó mayor interés a estos asuntos— desafiarán el modelo hegemónico, intentando reorganizar la estética vigente desde el renacimiento. Breton, Dalí, Ernst, Magritte y Matta, entre otros, plantearon romper con los ideales de belleza clásicos a través de la exacerbación de una nueva realidad y la exaltación de lo onírico, la sublimación de los deseos, de lo reprimido, representando situaciones perturbadoras, realidades dislocadas e imágenes monstruosas. Para ilustrar, mencionar *Matemática sensible*, *Arquitectura del tiempo* (*Mathématique sensible*, *Architecture du temps*, 1938) de Roberto Matta, publicado en el número 11 de la revista *Minotaure*, en el que plantea un espacio útero, blando y húmedo, en clara oposición a la idea de la *Matemática racional* (*Mathématique raisonnable*) de Le Corbusier.

Cabe destacar que, la investigación más significativa sobre los alcances del término freudiano y su relación con la arquitectura es *Lo siniestro arquitectónico: ensayos sobre la modernidad inhóspita* (*The architectural uncanny: Essays in the modern unhomey*, 1992), de Anthony Vidler. Para este autor, lo siniestro es la esencia del miedo en la emergente burguesía del siglo XIX, que a partir del romanticismo, se

reinterpretará a través de los principales intelectuales del siglo XX: Freud, Benjamin, Heidegger y Bachelard, entre otros, reinterpretándose como lo inhóspito (lo que es poco acogedor para estar o habitar) y lo nostálgico (la melancolía por una situación pasada) (Figura 1).

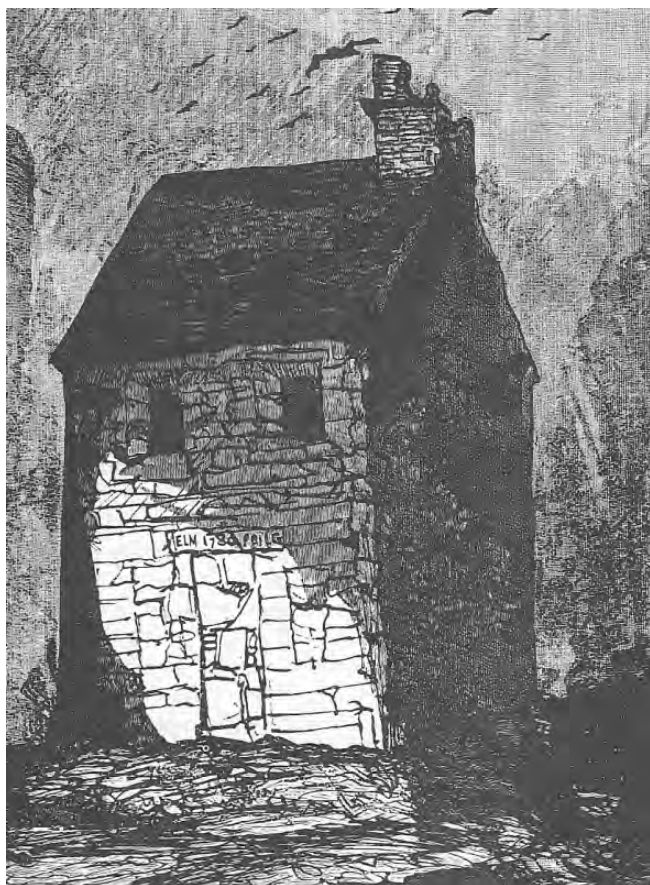


Figura 1. *Los trabajadores del mar* (Víctor Hugo, 1866). Casa en la cima del acantilado de Plainmont en la isla de Guernsey. Esta es la imagen de la casa embrujada que Vidler utiliza para sintetizar la idea de lo siniestro en la burguesía del siglo XIX, idea que perdura hasta el día de hoy. Fuente: Vidler, 1992. p. 16.

Para Vidler, lo siniestro, se convertirá en la condición esencial de la angustia moderna, encontrando un lugar en los temas fundamentales de la existencia humana y del habitar en las grandes ciudades, condición caracterizada por la sensación de desamparo y vulnerabilidad del individuo. Se transforma, entonces, en el principal argumento —tanto desde el psicoanálisis como desde la estética— para comprender el horror real de la modernidad y el progreso: un mundo turbulento que se percibe como un “no hogar”, resultado de dos guerras mundiales y genocidios de gran escala, así como también por la posterior distribución desigual de la riqueza y la segregación social. La tesis de Vidler revisa la práctica y discursos de fin de siglo XX —Eisenman,

Tschumi o Coop Himmelblau, entre otros—, para plantear una estética arquitectónica despojada de la promesa de redención social, donde la metáfora de lo siniestro sería, por un lado, una crítica a las narrativas arquitectónicas del siglo XX y, por otro, una práctica relacionada con la fragmentación, la geometría no euclidiana e influida por el pensamiento filosófico de Derrida (Vidler, 1992).

Más allá de los autores mencionados, lo siniestro, como categoría estética, ha sido obviado durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX, y solo en las postrimerías del milenio se decanta el interés en un tema, en general, en las sombras del arte y la arquitectura. En la actualidad, es un término ampliamente aceptado y transversal en todos los campos del conocimiento: literatura y arte; filosofía y sociología; cine y arquitectura; política y religión; robótica e inteligencia artificial; así como en el discurso teórico de varios autores recientes (Arnzen, 1997; Foster, 2008; Masschelein, 2011; Royle, 2003; Vidler, 2009; Welchmann en Brea, 2005 entre otros). Amplio espectro cultural que, durante cien años y desde el texto fundacional de Freud, ha transformado lo siniestro en un término que se mueve a “diestra y siniestra” en todos los campos del conocimiento. Ambivalencia que lo transforma en un tema culturalmente perturbador y a la vez fascinante para la contemporaneidad.

Locus suspectus

“Un lugar siniestro: *locus suspectus*;
a una hora de la noche: *intempesta nocte*”.
(Georges, K.E., en Freud, 2004. p. 51).

Desde la antigüedad clásica hasta nuestros días predomina la idea de que la belleza implica armonía y justa proporción. Búsqueda de ideales platónicos y aristotélicos de perfección o abstracción, que muy bien explicitó el discurso de la arquitectura moderna. Campo Baeza en *Poetica architectonica* dice que el saber arquitectónico es fruto del entendimiento y de la razón, aseverando que el fin de la arquitectura es la belleza: un “arte con razón de necesidad” para que los hombres puedan ser más felices (Campo Baeza, 2015, p. 19). Poética o saber arquitectónico que explica la experiencia estética de la belleza (*Venustas*) a través del cumplimiento de la *Utilitas* y la *Firmitas* *vitruvianas*. Los alcances del planteamiento de Campo Baeza perfectamente pueden sintetizar en mayor o menor medida la esencia histórica y fundamental de la arquitectura.

Por lo anterior, indagar acerca de lo siniestro en la arquitectura —como categoría estética opuesta a la belleza— parecería ser un despropósito, un absurdo. No obstante, una de las definiciones —al margen— que aporta Freud y que resulta de interés arquitectónico es la definición de *locus suspectus*, un lugar siniestro. Un lugar de mal agüero, oculto, inquietante, sospechoso, subversivo; lugar o

situación incómoda para estar o habitar, pero que es también familiar. Latinismo que sugiere la antítesis del hecho arquitectónico, así también, una antipoética o antiestética de la arquitectura. Por otra parte, Eugenio Trías formula que “la belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos”, concluyendo que lo siniestro sería “condición y límite” de lo bello en la obra de arte (Trías, 2006, p. 54). Hipótesis que define algo que está latente; que se teme emergerá en forma siniestra o “extrañamente familiar”, pero que debe mostrarse sin que invada totalmente la representación de la obra de arte. Ahora bien, tanto la definición de Freud y la premisa de Trías, ¿podrían ser un territorio de exploración para la arquitectura?, si la respuesta es afirmativa, ¿cuál podría ser este lugar?

Desde hace ya un tiempo que artistas y arquitectos, a través de intervenciones públicas en edificios, la ciudad o el paisaje, traspasan los límites disciplinares entre arte y arquitectura, descolocando o interpelando a ambas artes, como también a la institucionalidad museística y su audiencia⁶. En este contexto, algunos críticos han abordado este entrecruzamiento, insinuando en estos trabajos un lugar común, un espacio intermedio o un “entre” el arte y la arquitectura: lugar difuso, inquietante y fascinante, que podríamos declarar como un *locus suspectus*.

En *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura* (1990), Javier Maderuelo, expone la idea de un “lugar” de obstrucciones, de intromisión —aparentemente— indebida entre la arquitectura y la escultura: un lugar donde se desbordan los límites, una “tierra de nadie entre dos fronteras”. Hipótesis que plantea un entrecruzamiento disciplinar de naturaleza ambivalente, por lo que la idea de espacio raptado borra los límites entre arquitectura y arte, consecuencia de la apropiación, en especial de la escultura, de técnicas y operaciones propias de la arquitectura y que han influenciado formal y conceptualmente el trabajo de algunos arquitectos.

En la misma línea, un texto reciente de David Moriente, *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo* (2010), apunta a que la arquitectura es “materia prima” o “fuente iconográfica” para varios artistas visuales. Una tendencia arquitectónica —ni homogénea ni heterogénea— de distintos artistas procedentes de los más variados campos de la plástica contemporánea, que asumen distintas ideas y proyecciones de y desde la arquitectura, para posicionarse críticamente con respecto a la ideología imperante, trasgrediendo o denunciando la “razón del deterioro de la arquitectura; en definitiva, demostrar por qué la arquitectura no tiene el funcionamiento ni la función que debería tener y que (quizá) no haya tenido nunca” (Moriente, 2010, p. 16).

Por su parte, Beatriz Colomina, en *Doble exposición: Arquitectura a través del arte* (2006), aporta un viaje desde la arquitectura a un lugar extranjero, un espacio de dislocación: “mirando desde mi casa —la disciplina de la arquitectura— hacia afuera —el arte—, veo el interior reflejado en el cristal como primera vez” (Colomina, 2006, p. 6). Doble exposición que —en el sentido fotográfico del término— especifica dos imágenes superpuestas o dos fotografías en un mismo negativo, lo que podría entenderse como un lugar de simbiosis entre el arte y la arquitectura. Para esta autora, un caso ejemplar es *Alteración de una casa suburbana* (*Alteration to a Suburban House*, 1978) de Dan Graham, intervención que transforma la arquitectura en una máquina para ver. Así también, para Graham, una obra como crítica a la arquitectura moderna

en el sentido de mostrar lo que no se ve, de abrir la cotidianeidad de la obra de arquitectura a un trabajo de exploración formal que la reconstituye de otra manera impensada, pero a la vez familiar con la obra en sí (Graham en Crispiani, 2009, p. 38).

Así también, Hal Foster, en *El complejo arte-arquitectura* (2013), argumenta que “la fusión del arte y la arquitectura es una característica definitoria de la cultura contemporánea” esgrimiendo que actualmente “este encuentro —o conexión— es un escenario primordial para la creación de imágenes y del diseño de espacios en nuestra economía cultural” (Foster, 2013, p. 9). A veces un encuentro colaborativo, otras un lugar para la confrontación, de gran interés para instituciones museísticas, como hecho político y económico. Definiéndolo como un “semisiniestro” complejo arte-arquitectura que, aunque no suene tan amenazador como un complejo militar-industrial, también merece nuestra vigilancia (Foster, 2013, p. 15).

En adición, para la filósofa Chantal Mouffe, el arte crítico puede alcanzar una “estética de la resistencia”, es decir, el orden dominante o hegemónico podría ser desafiado por la práctica artística (Mouffe, 2017, p. 20). Por lo que, el trabajo de Alfredo Jaar, “un arquitecto que hace arte”, adquiere relevancia e interés actual como una práctica de resistencia que cuestiona y disuelve los límites de lo disciplinar, colocando en el mismo plano, como en la mesa de disecciones de Lautréamont, un poema o un edificio. Un encuentro aparentemente casual o fortuito, pero de alto impacto en la comunidad y que puede despertar el deseo o la motivación, el descontento o frustración, respecto de la realidad.

Sobre la antipoética de Alfredo Jaar

"No se extrañen
si me ven simultáneamente
en dos ciudades distintas".
(Parra, 2015, p. 169).

Para Adriana Valdés, el arte público de Jaar tiene "el denominador común de traer a presencia problemas que no se ven a simple vista. Son cuestionamientos acerca de lo que no somos capaces de percibir o sentir" (Valdés, 2009, p. 12). En primer lugar, la observación de Valdés es muy sugerente y fácilmente la podemos vincular con la reflexión de Schelling antes mencionada sobre que lo siniestro sería todo lo que debiendo permanecer secreto, no obstante, se ha manifestado. En segundo lugar, la obra de Jaar se sitúa en ese limbo o "tierra de nadie" (Maderuelo, 1990) entre el arte y la arquitectura: en el locus suspectus, en un lugar incómodo para estar o habitar, pero que es también familiar.

Desde su primera intervención pública, *Estudios sobre la felicidad* (Santiago, 1979–1981), Jaar abordó preguntas incómodas. Obra que, a través de una performance —aparentemente ingenua— en el contexto de la dictadura militar de Pinochet, interpelaba a transeúntes desprevenidos en un acto de opinión pública arriesgado y suspicaz. De acuerdo con Valdés, Jaar quería "atraer la calle, el espacio público cruzado entonces por el temor; era hacer aparecer en pantalla (una novedad en ese tiempo) el rostro del espectador, y hacerlo hablar, sacarlo de su tradicional mudez contemplativa" (Valdés, 2009, p. 50). Tiempo después, Jaar dirá que "el proyecto tanteó los límites de lo que era posible en Chile en ese momento; el riesgo era encarcelamiento o peor" (Princenthal en Ligniti, 2005, p. 1). Obra seminal e intuitiva, que de cierta manera iluminará el futuro trabajo de este "arquitecto que hace arte" como se define en todas sus entrevistas y conferencias (Figura 2).

Posteriormente, Jaar deja Chile radicándose en Nueva York como "acto de resistencia en las antípodas del poder económico y político" (Jaar en Grant, 2016). Actitud que lo llevará a traer "el mundo aquel —marginado y rezagado— al mundo" (Cárdenas, 2010, p. 22); cruzando realidades distintas y distantes. Impronta que desde sus primeras intervenciones públicas en la capital del arte mundial, *Serra pelada* (1986) y *A Logo for America* (1987), aludirán a un mundo de inequidades que evidencia el abismo cultural entre países desarrollados y subdesarrollados económicamente, como también a la invisibilización cultural del continente africano. Alcanza con *The Rwanda Project* (1994) un estado de conciencia que confronta la ética y estética del arte contemporáneo. Después vendrán otras intervenciones como *Lights in the city* (Montreal, 1999); *The*



Figura 2. *Estudios sobre la felicidad*. Alfredo Jaar, Santiago, 1979–1981.

Fuente: Ligniti, 2005, pp. 30–31.



Figura 3. *Lights in the city*. Alfredo Jaar, Montreal, 1999.
Fuente: Ligniti, 2005, pp. 91–93.

Skoghall Konsthall (Skoghall, 2000); *Geometría de la conciencia* (Santiago, 2009); *Music (Everything I know I learned the day my son was born)* (Dallas, 2013), entre otras intervenciones públicas que desde sus primeros trabajos en Chile hasta sus actuales proyectos, siempre han tratado de responder la misma pregunta ¿Es usted feliz? (Jaar en Curadores. Arte y Diseño, 2019).

En términos arquitectónicos-urbanos, mencionar la intervención *Lights in the city* (1999), realizada en Montreal, Canadá, en la que Jaar transforma la cúpula palladiana del Mercado Bonsecours, uno de los símbolos de Montreal y antigua Asamblea Legislativa de Canadá, en un faro destellante de color rojo, cuya luminosidad se apreciaba desde distintos puntos de la ciudad. Proyecto que a través de interruptores de luz conectados a tres refugios para indigentes localizados en las cercanías del edificio, quiso revelar la realidad de miles de indigentes en la capital cultural del país. Una realidad para Jaar inaceptable. Así, cada vez que una persona sin hogar ingresaba a alguno de estos refugios, libremente podía presionar el interruptor que enciende inmediatamente la luz roja en Bonsecours (Figura 3).

“Una rara belleza, de un suspenso inquietante” (Valdés, 2008, p. 14) que evidenciaba el abandono social de estas personas sin hogar, pero a la vez resguardaba sus identidades. Tal fue el escándalo de esta intervención que finalmente el alcalde solicitó su cierre anticipado. Esta instalación ejemplifica una vez más cómo Jaar trabaja con hechos o preguntas incómodas, pero siempre salvaguardando la dignidad del

ser humano. Otra lectura a la que se refiere Jaar en esta instalación es que la luz roja rememora los sucesivos incendios que a lo largo de su historia destruyeron la cúpula y el edificio. El fuego como signo de repetidas tragedias en el corazón de la cultura social y política de Montreal, pero que, en esta oportunidad, utiliza simbólicamente el destello parpadeante de la luz para exponer la fragilidad de una de las sociedades más ricas del mundo.

Si bien, Jaar distingue el carácter propio de ambas artes, podríamos señalar que a través de lo siniestro, sus instalaciones públicas alcanzan una antipoética arquitectónica: una práctica que en tiempos de pluralismo teórico-formal y de crisis ideológica de la disciplina. A veces de forma literal o figurativa, otras a través de pura abstracción, mediante el “potencial subversivo de la belleza” (Mouffe, 2017, p. 34) logra dislocar el orden establecido a fin de plantear nuevas maneras de ver y pensar el mundo.

Inferno en Skoghall

*We should not be afraid sometimes to
confront beauty and horror.*

(Jaar en Art21, 2007)

Skoghall es una pequeña ciudad-dormitorio de poco más de 13.000 habitantes en la isla de Hammarö, también considerado un suburbio de Karlstad, capital de la región de Värmland, en el oeste de Suecia, donde la mayoría de sus habitantes trabaja para la empresa sueco-finesa Stora Enso, una de las papeleras más importantes del mundo dedicada a la producción de pulpa de celulosa y papel. Empresa que ha construido gran parte del pueblo, desde las viviendas, edificios comerciales y la iglesia.

En 2000, Jaar es invitado por el alcalde de la ciudad a realizar una intervención pública. Al aceptar la invitación descubre que en los 30 años de existencia de Skoghall no se había construido ningún espacio cultural o de exhibición, hecho que sorprendió a Jaar, ya que le resultaba difícil creer que las personas pudieran vivir sin el estímulo intelectual y crítico del arte contemporáneo.

En este contexto, Jaar construye una pequeña galería de arte, un pabellón de madera y papel de 6 x 8 x 20 metros y financiado en su totalidad por Stora Enso, para que Skoghall “se presente ante Suecia y el mundo con una nueva imagen: una imagen contemporánea de progreso y cultura, que vaya más allá de ser una ciudad dormitorio de la papelería. Una imagen de creatividad y actualidad” (Jaar, 2007). No obstante, una galería de arte proyectada para ser destruida 24 horas después de su inauguración.

Para aproximarnos a lo siniestro en *The Skoghall Konsthall* (*Galería de papel*) se intentará interpretar alegóricamente esta obra a través del recorrido que hace el poeta en la *Divina Comedia*, pero en sentido contrario. Cabe considerar el poema de Dante Alighieri como un viaje existencial que en términos generales, se estructura en tres cantos: el primero es *El Infierno* (del latín *infernum*; lugar inferior, subterráneo) donde los pecadores reciben castigo eterno en proporción a sus faltas, y donde Dante comienza su peregrinación existencial. El segundo, *El Purgatorio* (del latín *purgatorius*, lugar que limpia o purifica), terreno donde las almas se purifican con penitencias también proporcionadas a sus culpas, esperando ascender al cielo. Tanto en el Infierno como el Purgatorio, el peregrino es guiado por el espíritu de Virgilio, el espíritu de la razón. Y finalmente *El Paraíso* (del latín *paradisus*; jardín), lugar en el que los justos reciben el premio infinito, el estado de gracia, y asimismo proporcionado a sus méritos, lugar donde Dante también encuentra a Beatriz, la benefactora, que redime al peregrino del viaje existencial.

De acuerdo con lo anterior e invirtiendo los sentidos de la *Divina Comedia*, el primer canto en la *Galería de papel*, sería el *Paraíso* o sobre una comunidad feliz (Figura 4). Como veíamos en párrafos anteriores, la localidad industrial de Skoghall lo tenía todo: vivienda, espacios comerciales y una iglesia, pero paradójicamente carecía de espacios públicos y de encuentro para el arte y la cultura. El pueblo, construido casi en su totalidad por Stora Enso, el gran benefactor, al igual que Beatriz ampara a toda una comunidad, pero sin la inspiración reveladora y liberadora de la benefactora de Dante.

Segundo canto, el *Purgatorio* o sobre la revelación de algo desconocido (Figura 5). La *Galería de papel*, inaugurada solemnemente por el alcalde y en presencia de los

habitantes del pueblo, contempló una exposición de 15 artistas emergentes de toda Suecia, los que realizaron obras en papel sobre Skoghall y sus habitantes. La apertura de un espacio para el encuentro de la comunidad, para el encuentro con el arte, significó un lugar nuevo, un espacio umbral en el que los habitantes de esta comunidad se descubren también como seres creativos y críticos. El espacio de la galería sería equivalente al jardín del Edén, la última cornisa del *Purgatorio*, el lugar de encuentro entre Dante y Beatriz, el momento de expiación y redención de la culpa.

Tercer canto, el *Infierno* o sobre la ausencia inevitable (Figura 6). Un día después de la inauguración, la *Galería de Papel* arde y se desvanece a causa de un voraz incendio ante una comunidad desorientada y pasmada. Acto premeditado y planificado con antelación para arrasar este pequeño edificio a fuego vivo, simbolizando fuente de cambio, la ofrenda o el propio sacrificio para cambiar el mundo. Es relevante mencionar que, cuando Jaar informa de tal desenlace, la comunidad no se conforma y trata de evitar que este pequeño edificio desaparezca. Jaar les explica que es un edificio frágil, pensado en madera y papel, que no resistiría el próximo invierno, para finalmente convencerlos y comprometerse a realizar el proyecto de un museo definitivo.

En la *Galería de Papel*, Jaar como Alighieri en la *Divina Comedia*, nos describe un viaje existencial, la historia de Skoghall (nuestros héroes), una comunidad sosegada y laboriosa, como tantas otras ciudades industriales u obreras en el mundo, que despierta de su letargo para revelar (del latín *revelāre*) lo ignorado y expiar (del latín *expiāre*) el alma mancillada a través del arte, para finalmente sufrir el horror de un incendio (del latín *incendium*); un gran fuego que destruye lo que no debería haberse quemado, pero con la esperanza de que “la extremadamente corta vida del Skoghall Konsthall haga visible el vacío en que viviríamos si no hubiera arte” (Jaar, 2007).

El carácter efímero de la *Galería de papel* pretendió evidenciar la ausencia de algo de lo que no tenían consciencia los habitantes de Skoghall y visibilizar la importancia del arte contemporáneo en nuestras vidas, dejando abierto un final evocador —a la manera de una comedia y no como una tragedia—despertando al final una fuerza vital inusitada: el deseo o clamor de tener un museo.

En términos visuales, podríamos sugerir que la *Galería de papel* evoca el final de la película *Sacrificio* (Offret, 1986) de Andréi Tarkovsky, una de las escenas más dramáticas del cine. En la que Alexander, el protagonista, ofrecerá a Dios su casa y familia, con la idea de salvar al mundo de una catástrofe nuclear, quemando dramáticamente su hogar y pertenencias. Para Tarkovsky (2002), la destrucción de esta casa de madera, o de la misma arquitectura, es la



Figura 4. Paraíso o sobre una comunidad feliz. *The Skoghall Konsthall*. Alfredo Jaar. 2000.

Fuente: Fotograma realizado por autor (2018). Cortesía de Alfredo Jaar.



Figura 5. Purgatorio o sobre la revelación de algo desconocido. *The Skoghall Konsthall*. Alfredo Jaar. 2000.

Fuente: Fotograma realizado por autor (2018). Cortesía de Alfredo Jaar.



Figura 6. Infierno o sobre la ausencia inevitable. *The Skoghall Konsthall*. Alfredo Jaar. 2000.

Fuente: Fotograma realizado por autor (2018). Cortesía de Alfredo Jaar.

propuesta de transformación necesaria de una realidad, la realidad angustiante de una civilización al borde del colapso, un mundo desolado, en tiempos de la guerra fría. En esta escena el fuego adquiere gran protagonismo y dramatismo, significando fuente de cambio. Una escena notable, la ofrenda material y espiritual de la idea de casa y hogar, equivalente a la idea del museo y el aura del arte en Skoghall. Es interesante notar que la *Galería de papel* sigue también la misma concepción estética de *Sacrificio* al concentrar totalmente una historia en 24 horas.

La *Galería de papel*, una vela que nos ilumina y que al hacerlo se consume a sí misma, es tanto el viaje desde el exterior al interior del ser humano, como también una obra que encarna la fe, la esperanza y voluntad para empezar las veces que sea necesario. Una obra que confronta la belleza de un edificio frágil y líneas simples con el horror de un voraz y dantesco incendio que lo destruye hasta los cimientos. La búsqueda del sacrificio consciente de la obra de arquitectura, una suerte de arquitectura heroica, una experiencia intensa que contrae todo tipo de implicaciones emocionales, desde un estado apacible o de normalidad, a la pérdida y ulterior redención de la comunidad. Una obra conceptualmente similar a *Luces de la ciudad*, la cúpula parpadeante de un fuego simbólico, sobre la realidad intolerable de miles de indigentes y que Jaar realizara un año antes en Montreal. Obras que conjugan una estética de la ausencia y la presencia, de una realidad que debiendo haber permanecido oculta, sin embargo, se ha revelado.

¿Arte o arquitectura: acaso importa?

Life is more important than art,
that's what makes art important.
(Baldwin citado por Jaar en *Ligniti*, 2005, p. 25).

La revelación de un lugar "tierra de nadie" (Maderuelo, 1990), de "doble exposición" (Colomina, 2006), o un complejo arte-arquitectura (Foster, 2013), donde la naturaleza del arte y la arquitectura —en términos de estos autores— se "encuentran" y "conectan", donde sus límites se "confunden", "borran", "fusionan" o "desbordan", evidencia un

espacio-tiempo que sugiere el lugar para una práctica arquitectónica distinta a la formal; un espacio de mucha libertad y de crítica; un *locus suspectus*, un espacio incómodo o difícil para estar.

En este contexto, las intervenciones públicas de Jaar desafían el orden dominante, pero no desde fuera del sistema, sino desde el corazón del modelo económico imperante (Mouffe, 2007). Un espíritu quijotesco que busca expandir los límites del mundo del arte y quizás también los de la arquitectura, que dialoga con su contexto, que investiga sobre temas socioeconómicos, para finalmente cuestionar e interpelar la indolencia o indiferencia de la cultura actual.

A modo de conclusión, podríamos decir que para este “arquitecto que hace arte” como se autodenomina, el fuero que otorga el arte a la arquitectura no tiene que ver con la libertad arbitraria, sino con la capacidad de entender la realidad social y cultural de un contexto determinado, y la de proponer, en tiempos de un pluralismo teórico-formal y de crisis ideológica de la disciplina, nuevos modelos de pensamiento. Una práctica que a través de lo siniestro, alcanza una antipoética arquitectónica, que logra dislocar el orden establecido a fin de plantear nuevas maneras de ver y pensar el mundo. Una obra de notable singularidad y provocadora.

En particular, en la *Galería de papel*, lo que vemos en primera instancia es el exterior, la parte hermosa, lo apolíneo, sin embargo, lo que le da sentido es la revelación del vacío. El paso de una situación de ignorancia, donde el espectador experimenta emociones ambivalentes (alegría y horror) hacia la catarsis freudiana del acto de revelación de lo siniestro como condición y límite de la belleza.

La *Galería de papel* emociona a los espectadores, los desorienta y extravía, pero a la vez los invita a no quitar la mirada, sino más bien, a encontrar una explicación en la razón misma en que se trama esa experiencia a la que a veces es necesario aventurarse “y soplar suavemente para que la brasa, bajo ella, vuelva a emitir su calor, su luminosidad, su peligro. Como si de la imagen gris se elevara una voz: ¿Acaso no ves que estoy ardiendo?” (Didi-Hubermanen Valdés, 2007, p. 52). Una cuestión freudiana para la que Jaar el desánimo no es una opción, sino lo contrario, la última y mejor esperanza es atreverse a conectarse y participar. De manera que el mensaje en *Skoghall* no es solo el tener un museo local, sino también transformarse en una comunidad comprometida, consciente y empática con lo que esta “afuera” o los extramuros.

Para Jaar el arte es libertad salvaje, llegando a sacrificar incluso la propia arquitectura. Por lo que podríamos decir que

el edificio de la *Galería de papel* de Skoghall es un elemento de suspenso —un *Macguffin* a la manera hitchconiana— un pretexto que carece de relevancia por sí mismo; donde lo que realmente importa es el vacío que tendríamos sin el arte en nuestras vidas; donde la pregunta ¿arte o arquitectura, acaso importa?, contrae la reflexión del escritor y activista James Baldwin, por un lado, irrelevante, pero a la vez esencial para la existencia del ser humano.

Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. (1985). *La divina comedia*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, S.A.
- Arnzen, M. (1997). The return of the Uncanny. *Revista Paradoxa*, 3, 3–4. Recuperado de https://www.academia.edu/1992805/The_Return_of_the_Uncanny
- Benjamin, W. (2016). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro Libros.
- Brea, J.L. (Ed.). (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Campo Baeza, A. (2015). *Poética arquitectónica*. Buenos Aires: Editorial Diseño.
- Cárdenas, E. (2010). *Alfredo Jaar: gritos y susurros*. Santiago de Chile: Editorial Contrapunto.
- Crispiani, A. (2008). La obra de arte como crítica de arquitectura. Santiago: *Revista ARQ Arte / Arquitectura*, 70, 36–39.
- Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Curadores. Arte y diseño. (Productor). (2019, Agosto, 02). Alfredo Jaar (Curadores, entrevista). Recuperado de <https://youtu.be/bK8gDLwizA>
- Eco, U. (2011). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Editor Debolsillo.
- Foster, H. (2008). *Belleza Compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Foster, H. (2013). *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.
- Freud, S. (2004). *Lo siniestro*. Buenos Aires: Ediciones JCE.
- Freud, S. (1956). El poeta y la fantasía. *Revista de la Universidad de México*, 9, 12.
- Grant, S. (2016). Alfredo Jaar y su forma de tomar conciencia a través de la memoria. *Diario El Sur*, p. 22. Recuperado de <http://vrip.ubiobio.cl/vrip/index.php/2016/07/15/alfredo-jaar-un-arquitecto-que-hace-arte/>

- Jaar, A. (2000). *The Skoghall Konsthall* (Video). Suecia.
- Jaar, A. (2007). The Gramsci Trilogy. *Art21 magazine*. Recuperado de <https://art21.org/read/alfredo-jaar-the-gramsci-trilogy/>
- Jaar, A (2007). The Skoghall Konsthall. *Cientodiez revista de arquitectura chilena*, Vol. 05. Mayo 2007. Reuperado de https://www.cientodiez.cl/revistas/volo5/skoghall%20konsthall_memoria.html
- Ligniti, E. (Ed.) (2005). *Alfredo Jaar: The fire this time. Public interventions 1979-2005*. Milan: Edizione Charta.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Editorial Mondadori España, S.A.
- Masschelein, A. (2011). *The unconcept the Freudian uncanny in late twentieth century theory*. New York: SUNY Press.
- Moriente, D. (2010). *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo, 1970-2008*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mouffe, Ch. (2017). *Alfredo Jaar El artista como intelectual orgánico*. *Revista Diseña*, 11, 18-35. Recuperado de <http://www.revistadisena.com/alfredo-jaar/>
- Oyarzún, P. (2003). La cuestión de lo siniestro en Freud. *Revista de Teoría del Arte*, 8, 53 - 94. Recuperado de <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/41274/42829>
- Parra, N. y Nomez, N. (Ed.) (2015). *Nicanor Parra. Un puñado de cenizas. Antología 1937-2001*. Santiago: LOM Ediciones.
- Royle, N. (2003). *The Uncanny: An introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Tarkovsky, A (director). (1986). *Sacrificio* (Cinta cinematográfica). Suecia: Argos Films / Svenska Filminstitutet (productoras).
- Tarkovsky, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A.
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo.
- Valdés, A. (2008). Alfredo Jaar: "Soy un arquitecto que hace arte". Santiago: *Revista ARQ Arte / Arquitectura*, 70, 12-15.
- Valdés, A. (Ed.). (2007). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Valdés, A. (Ed.) (2006). *Jaar. SCL.2006*. Barcelona: Actar.
- Valdés, A. (2006). *Memorias visuales. Arte contemporáneo en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Vidler, A. (1992). *The Architectural Uncanny: Essays in the modern unhomely*. London: The MIT Press.

Notas

- 1 Recibido: 1 de abril de 2019. Aceptado: 5 de diciembre de 2019.
- 2 Este trabajo se enmarca en la tesis doctoral titulada *Locus suspectus o sobre lo siniestro en la arquitectura de Gordon Matta-Clark y Alfredo Jaar*, que bajo la dirección del Dr. José Joaquín Parra Bañón, está desarrollando el autor en el Programa de Doctorado en Arquitectura de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla (España) y con el patrocinio de la Universidad del Bío-Bío (Chile).
- 3 Contacto: hbarria@ubiobio.cl
- 4 Otra traducción en español de *unheimlich* es lo ominoso. Para el autor de este artículo la definición más acertada sería lo "familiar" y "extraño" a la vez, pero de connotaciones antipoéticas para a la arquitectura. Para una mayor discusión sobre lo siniestro véase: Trías (2006) y Oyarzún (2003).
- 5 Sobre el futurismo de Marinetti véase Benjamin (2016).
- 6 Véase el trabajo de artistas como Vito Acconci, Donald Judd, Sol Lewitt, Robert Smithson, Ai Weiwei, Rachel Whiteread, Olafur Eliasson; arquitectos como Gianni Pettena, Melvin Charney, Gordon Matta-Clark, Diller y Scofidio y Alfredo Jaar.
- 7 ¿Arte o arquitectura, acaso importa? Es la reflexión de Jaar sobre obras que fusionan arte y arquitectura y viceversa. Un guiño al trabajo Vito Acconci; Herzog y De Meuron con Michael Craig-Martin; Anish Kapoor y otros artistas. Véase entrevista a Jaar en Valdés, 2009, p. 14.