

Fragmento y desborde en la obra de Norberto Gómez. Estrategias neobarrocas para representar lo indecible

Lauria, Adriana /FFyL-UBA/UNTREF - adrilauria@gmail.com.ar

» Palabras claves: *artificio, fragmento, memoria*

> Resumen

A 40 años del golpe militar que dio inicio en la Argentina el funesto período del Terrorismo de Estado, parece oportuno revisar la producción de Norberto Gómez, uno de los artistas que ha contribuido con más eficacia a delinear los perfiles de la escultura contemporánea y que, sensible al tiempo que le tocó vivir, abordó sin reservas todas las acepciones de la violencia: desde la vulnerabilidad del cuerpo escarnecido en sus series de *las tripas y los despojos* (1977-1983), así como aquellos instrumentos gestados para la agresión y la tortura como el conjunto de *las armas* (1984-1985), piezas conmemorativas que culminan con *Torres de la memoria*, obra monumental emplazada a fines del 2012 en el Parque de la Memoria de Buenos Aires.

En estos, como en casi todos sus trabajos, Gómez utilizó una serie de recursos identificados por la teoría contemporánea como neobarrocos, entre los que se cuentan la fragmentación, la exhibición de lo monstruoso, el desborde expresivo, la teatralidad del simulacro y las paradojas del artificio, a lo que suma destreza técnica, dominio de los materiales y una infatigable imaginación alimentada en el intenso diálogo que entabla con su realidad cotidiana. Con estos elementos construye metáforas poéticas de aquello que parece no poder *decirse* por la consternación que provoca el horror, pero que este artista expone con el apremio de lo ético y la persuasión de lo estético.

> Introducción

Yo creo que todo es falso, mi obra es falsa. Pero lo falso existe, es lo que es.
Norberto Gómez (Briante, 1988)

La locución latina ARS, en su acepción más antigua –en el sentido de la *tekné* de los griegos– alude al conjunto de normas y destrezas que conducen al buen hacer de una cosa (Corominas, 1980: 363). Su aparición en algunas composiciones de Gómez de los años 80 podría interpretarse como un blasón familiar, ya que en el ejemplo de su padre y su tío, hábiles artesanos, advierte el inicio de su formación. El vocablo puede referirse también a los saberes adquiridos en el trajín del trabajo profesional como carpintero y constructor de dispositivos para publicidad, que le hicieron experimentar y dominar materiales y técnicas, aprovechadas en sus esculturas. Pero más que nada, concentra los principios estéticos que presiden su obra, ya que además implica la reivindicación del artilugio, que el artista reconoce como válido cuando hace explícita su noción de “lo falso”.

Al respecto hay que recordar que la palabra arte antes de integrar la noción de *bellas artes* ha sido utilizada como equivalente de engaño y se encuentra en la raíz de términos como artificio o artero (Corominas, 1980: 363). En Gómez la constatación y el empleo de lo ilusorio implica, no sólo tomar nota de los recursos disponibles para exponer argumentos y concentrar la expresión, sino considerarlo parte constitutiva de esos argumentos.

Si el arte es esencialmente puesta en escena y ficción, sus estrategias, cuando afloran en la superficie del *artefacto*, pueden ser vehículo para manifestar aspectos de la naturaleza humana y de la sociedad con sus contradicciones y paradojas, sus angustias y triunfos. Es lo que acontece en la obra de Gómez.

Al asumir una actitud crítica, ya sea presentando sin anestesia las consecuencias de los hechos, elaborando una narración fantástica o escudriñando el revés de la trama, se involucra reconociéndose parte de una comunidad a la que abarca y señala para construir identidad y memoria (Glusberg, 1980).

El simulacro ya está presente en sus trabajos de mediados de los 60, cuando con habilidad combinatoria construye relieves cuyas tramas, de estática geometría, se valen de los procesos perceptivos para provocar efecto de desplazamiento. Luego, sus construcciones de la época de las estructuras primarias, dan la sensación de evolucionar en el espacio y, a la vez que varían su posición, transfirieren su volumen de un cuerpo a otro para mutar de forma.

Pero entre 1974 y 1976 esta apreciación de lo efímero ataca la permanencia de la geometría. Se trata de hacerse *carne* con la materia y su devenir. Y si es cierto que nada permanece –como lo afirman las especulaciones cosmológicas–, no resulta claro que un prisma o una esfera deban perdurar inmutables. Esta potencialidad se torna dramática, cuando la certeza teórica de aquellos sólidos pasa a ser afectada por accidentes ajenos a su naturaleza matemática –derritiéndose o desinflándose– trastornada por la infiltración de apariencias biológicas. Las formas elementales, las superficies pulidas y metalizadas, aún son tributarias del minimalismo, del que estas piezas hacen crítica. Como señala Briante, se vuelve palpable la perturbadora idea de que “lo racional está hecho de lo irracional” (1980: p.13).

Y cuando de carne se trata, pronto sus manos dan vida a músculos, vísceras y tendones brutalmente sanguinolentos. Trabajando de manera espontánea y heterodoxa la espuma de goma y la resina poliéster, se instala en un tono expresionista que alude literalmente a la degradación, ahora, de la vida en los cuerpos. Por empatía, aquello que se iniciara como expresión subjetiva, deviene manifestación social e histórica y el drama individual se proyecta hacia la tragedia colectiva.

Las transformaciones continúan más allá de la muerte. Variaciones en torno a una misma esencia discursiva, las siguientes etapas extienden sus narraciones en inciertos esqueletos y monstruos, en tumbas derruidas, en preclaros símbolos y en coercitivos instrumentos, volviéndolos, a su turno, metáfora o metonimia de tópicos que por transitados, no agotan la intensidad del dolor evocado.

El material abre senderos de significación. El metal de las armas verdaderas es convocado –en instrumentos de reminiscencia medieval– por cartón de utilería. La piedra, la mampostería y la herrería truecan sus realidades por minuciosos escenarios de madera, yeso o poliéster.¹

Así es que en cada una de estas etapas su obra se distingue como un momento intenso de la escultura contemporánea. En la elección de materiales y de formas, en cada acto que consagra la dimensión ética del buen hacer, en la actitud reflexiva y distante, en el grito desesperado, en las experiencias conmemorativas, Norberto Gómez se inscribe en una tradición de escultores argentinos contemporáneos que han abierto bien los ojos para mirarnos y más aún para representarnos.

› *Detalle y fragmento: entripados, contracturas y despojos*

De las muchas novedades que trae la década del 60 al mundo de las artes, una es la difusión de nuevos materiales, producto de investigaciones tecnológicas y desarrollos industriales. Entre ellos, el poliéster resulta propicio para la escultura, aunque Gómez ya lo venía empleando para construir dispositivos publicitarios. Su afán experimental lo lleva a servirse de laminados de espuma de goma y resina poliéster en obras *biomórficas*. La primera pieza concebida en esta etapa es *Orgánico* (1977, figura 1), cuyo aspecto es el de una piel enrollada que se exhibe por su revés.

¹ En este trabajo hemos realizado un recorte de la obra de Gómez tomando el período 1976 y 1985, excepción hecha de *Torres de la memoria* (1998-2012), pertinente a la temática planteada. Para el resto de su producción consultar Lauria, A. (2011), *Norberto Gómez*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura-Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Disecionados, separados de un cuerpo que connotan y, en ocasiones, cortados ellos mismos para hacer explícita su composición interior, los órganos representados por Gómez y exhibidos en la galería Arte Nuevo en 1978, se transforman en metáfora de la conflictiva humana. El anudamiento de las tripas y la fisonomía tensa de los tejidos musculares revelan, colocados bajo la lupa y mostrados en exasperante detalle, los signos corporales del sufrimiento.

Se destaca la recurrencia al detalle y al fragmento, en el sentido en que los analiza Omar Calabrese en *La era neobarroca*, al caracterizar aspectos de la cultura contemporánea. Gómez crea con estos trabajos “obras-detalle” y “obras-fragmento”, cuya eficacia y efectos estéticos oscilan entre el “‘mirar más’ dentro del ‘todo’ analizado” para explicarlo de manera inédita en el caso del detalle y, en el del fragmento, para mostrar que a pesar de su independencia del entero –un cuerpo, en este caso–, su forma irregular es producto de una ruptura impulsada por fuerzas físicas que han provocado la separación del todo al que pertenecía, (Cfr. Calabrese, 1989: 85-89), y que aquí sobre todo, implica violencia.

Las superficies gelatinosas y sanguinolentas conseguidas por el trabajo directo, prácticamente gestual al manipular la espuma de goma bañada en poliéster, alcanzan su coloración ocre-rojiza en el mismo fraguado, acción que remeda la de la vida, cuyo metabolismo requiere de la combustión de la materia para convertirla en energía.

“Fue como darme vuelta yo mismo –dice Gómez–, como sacarme afuera yo: fue un proceso interior” (Briante, 1982: 13). El origen autobiográfico de estas obras pone en escena pulsiones existenciales, al tiempo que recoge las vivencias del artista. En más de una ocasión Gómez se ha referido a los restos de vísceras y sangre que diariamente arrojaba un carnicero que faenaba reses frente a su taller en Sarandí.² Pero hay que señalar como el significado de estas piezas se derrama en la sociedad, cuando se insertan en el contexto histórico de la Argentina que tributaba con miles de cuerpos torturados y asesinados, el horror padecido durante la dictadura militar instalada en 1976.

En este sentido es revelador un artículo de Julio Sapollnik que alude a los “vuelos de la muerte”, uno de los métodos de exterminio instrumentados por el terrorismo de estado. Refiriéndose a la muestra ya mencionada, escribe: “Esta escultura de cirugía se nutre de la idea de vida –sobrevida–, dada por el asombro de descubrirnos a nosotros mismos, después de volver de un vuelo rasante por la muerte.” (Sapollnik, 1978)³

También es significativa la conclusión de Miguel Briante respecto de otra obra de este conjunto, *Parrilla I* (figura 2): “Una monstruosa parrilla en la que se asan intestinos humanos,... disfrazada de inocente mesa ratona... parece apretar, en su limitado espacio, todos los últimos años de la historia argentina.” (Briante, 1982: 13)

A partir de 1979, con la incorporación de lo óseo, Gómez introduce una variante en su lenguaje. Estas obras presentan cuerpos deteriorados por la muerte y su corrupción. Los *despojos* descartados y descartables, señalan el destino de lo viviente. Esqueléticas o cartilaginosas parcas aparecen como clásicas Victorias aladas, triunfales ángeles de la muerte. No falta tampoco el ave carroñera. Costillares, cráneos, columnas vertebrales, brazos, piernas, jirones de piel y otros restos anatómicos dialogan con conformaciones completas de monstruos innumbrables, pobladores de pesadillas, que transmiten vulnerabilidad, y en cuyas actitudes puede reconocerse aún su filiación humana. Los fragmentos están más próximos a sus enteros que en la serie anterior, y cuando surge *entero*, su naturaleza no abandona el espíritu de lo escindido, igual que los detalles que aparecen magnificados, casi monumentalizados como en *Dentadura*.

² Localidad del sur del Gran Buenos Aires en la que se radicó con su familia desde niño.

³ Consultado, el crítico confirmó la referencia en un correo electrónico de 2006, y señaló que los diarios de la época consignaban la aparición de numerosos cadáveres en el Río de La Plata, para luego recordar:

Yo vivía con mucho miedo, pero ante el impacto que me provocó la exposición de Norberto en la Galería Arte Nuevo, sentí un fuerte compromiso con la verdad de lo que estaba pasando y propuse la nota. Fui hasta su taller en Sarandí ... y conversamos sentados en la puerta toda la tarde. ... El editor de la Revista Horizonte era periodista en la agencia Ansa y yo no sabía cuánto podría aceptar publicar sobre la obra de Norberto. Por eso entre el miedo que tenía ..., las ganas de gritarlo todo y la necesidad de que no se dé cuenta el represor de lo que quería decir, surgió eso que vos llamás “giro poético de la escritura” y que para mí fue el único momento de plenitud, porque al igual que en la obra de Norberto, me permitió unir todas las partes del cuerpo en las que estaba quebrado.

El artista procede construyendo –las estructuras de madera y la fibra de vidrio estabilizan técnicamente estas piezas– al tiempo que, con calculado gesto destructivo, no duda en modelar con fuego color y texturas de obras como *Quemado* (1981, figura 3).⁴ Esta pieza representa un asador similar a los utilizados por los obreros que trabajaban en la construcción o en la vía pública –en la Argentina la carne era de consumo popular–. Sobre él yace un resto incierto, que para nada se acerca a un corte vacuno. Amasijo de huesos, grasa y carne quemada, pone al espectador en presencia de lo abyecto,⁵ residuo envilecido de aquello que en su retorcimiento parece haber resistido su *cocción*. La hagiografía de los primeros tiempos del cristianismo relata que San Lorenzo fue quemado vivo en una parrilla, instrumento que desde entonces puede asociarse al martirio.

Ricardo Martín-Crosa relaciona la obra de Gómez con aspectos de la cultura argentina. En su análisis enlaza ciertas costumbres sociales con un destino histórico de violencia política.

Por una perfecta e irreprimible sinestesia... los rasgos visuales que percibo se me transforman en cargas auditivas. Y raya mi cerebro un aullido desgarrador, un grito interminable... y no es casual que esta original metáfora del misterio humano se dé en esta tierra de churrascos y parrilladas, en esta ensangrentada tierra de “unitarios” y “federales”. (Martín-Crosa, 1980: 22)

La referencia a *El matadero* de Esteban Echeverría es evidente. El relato expone con imágenes despiadadas el enfrentamiento entre compatriotas durante el gobierno de Rosas y parangona la matanza de animales para el consumo –actividad central de la economía nacional– con la tortura y aniquilación del enemigo. El conflicto decimonónico es empleado por el crítico para indicar hiperbólicamente las circunstancias que entonces vivía el país y que las esculturas de Gómez interpretan.

El suplicio se reitera en *Crucifixión* (1983), donde un ser híbrido, cuya humanidad apenas se reconoce en la torsión del cuerpo, está sujeto a un asador de doble cruz empleado para cocer corderos. Evidente referencia al sacrificio de Cristo, subraya la poca tolerancia que la sociedad tiene con aquellos que ensayan caminos a *contramano* –primer título de la obra (Martín Crosa, 1983– de lo establecido).

N. N. es exhibida en 1982 con un basamento cargado de relieves y molduras.⁶ Este elemento la relaciona con el fasto funerario –desarrollado por el artista sobre todo en dibujos–, que contrapone el esplendor edilicio y del mobiliario sepulcral a la degradación de los cuerpos, actualización del tópico barroco de la *vanitas*. Al perder este aditamento, la obra prefigura mejor lo que poco después sería una imagen recurrente en los enterramientos de los desaparecidos investigados por el Equipo Argentino de Antropología Forense.

El anclaje de época reaparece en *Pie de trinchera* (1982), que evoca en forma eficiente la Guerra de las Malvinas, mostrando una extremidad gangrenada por el frío.

Pero Gómez nunca aparta su mirada del destino individual. En *La nave*, auscultando tumbas, muestra lo que ocurre en los cementerios, lugares secretos y amurallados, que se construyen para conmemorar, pero también para separar y olvidar. Descomposiciones, derrames de humores, objetos y cuerpos envilecidos hasta formar mixturas difíciles de diferenciar, hacen evidentes los cambios constantes que impulsan la prosecución de la vida y que, como por inercia, atraviesan los umbrales mismos de la muerte.

› *Conmemoración por las armas*

La relación de Gómez con la arquitectura comienza en los años ‘60, en unos collages con recortes de imágenes de edificios. Retoma el tema en 1983 cuando, a modo de ejercicio y como reacción al agobio por lo desgarrador de sus esculturas anteriores, realiza a escala reducida portales inspirados en antiguas y

⁴ La obra figura como *Parrilla II* en la retrospectiva del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1995) y como *Quemado* en la individual de la Galería Maman (2003). En rigor, la mayoría de sus obras no tenían títulos o han ido cambiando de presentación en presentación.

⁵ Ana María Battistozzi (2011: 14) ha vinculado estas obras con el concepto desarrollado por Julia Kristeva en su ensayo “Sobre la abyección” (1980), en *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI.

⁶ Ver imagen en Lauria (2011: 38).

eclécticas fachadas del barrio de San Telmo. La talla en madera y el minucioso trabajo artesanal que realiza hipnotiza y persuade a los sentidos.

Sin embargo, lo arquitectónico pronto ancla nuevamente en lo simbólico. A partir de 1984 conceptualiza un espacio represivo en el límite impuesto por descomunales *Alambres*. Y si antes la transformación finalizaba en degradación y despojo, ahora culmina en la construcción de instrumentos, que culturalmente atestiguan creencias así como explicaciones causales y teleológicas en torno a la vida y a la muerte. *Custodia*, *pila* y *látigo* se constituye en monumento del ciclo humano de Cristo. La *Pila* es lugar del bautismo y remite al principio purificador que conduce a la renovación. El *Látigo* –en realidad un mangual– es potencial causa de carne mancillada y prefigura la flagelación: *Ecce homo*. Pero el cuerpo –la hostia tras la consagración– está ausente en la *Custodia*, retaceando el misterio de la eucaristía y transformando el ciclo en una especie de Nuevo Testamento sin trascendencia.

En el color blanquecino de estas piezas –al agregar al poliéster carbonato de calcio– aún resuena lo óseo, pero ya completamente descarnado. Comparando esta serie con los trabajos anteriores, el artista afirma “... la palidez se refiere a lo desangrado. Una vez extraída la sangre, la circulación, la vida, todo eso se hace símbolo.” (Lauria, 1995: 29). Ya se encuentra aquí la morfología y el tono conmemorativo de las armas.

La falta de espacio –en 1984 se muda a un departamento en Buenos Aires– lleva a Gómez a recuperar un repertorio de manualidades –recortar, plegar, encolar, pintar– que aplica en realizaciones de escala reducida, ejecutadas con materiales frágiles. Por entonces es invitado a una exposición cuya consigna era trabajar con un gran rollo de papel. Cortándolo en tiras y enrollándolas de diferentes maneras compuso 64 cruces lobuladas emplazadas sobre columnas también de papel endurecido con cola. El conjunto sugería un bosque, tal vez la maqueta para un monumento dedicado a los desaparecidos de los años 70 y 80. La obra fue rechazada, pero sirvió de campo de pruebas de lo que constituiría su siguiente etapa.

Las *armas* están construidas a partir de una colección de formas en las que predominan el ensamblado y la combinación de casetones, claves, nervaduras, perfiles aserrados, edículos, cruces, torres y pináculos. Lo que en arquitectura sería decoración adjetiva, que a veces encubre algún mecanismo constructivo, aquí es unidad constitutiva de instrumentos agresores y punitivos, erizados de aristas y vértices que se multiplican en amenazantes filos. Estas son las características salientes de clavos, espadas, puñales, cepos, manguales simples y dobles, hachas y martillos, que remiten a la parafernalia bélica medieval y al mismo tiempo a una variedad de estilos decorativos que van desde las reinterpretaciones decimonónicas del clasicismo, hasta el más variado repertorio extraído del eclecticismo constructivo de Buenos Aires, incluido el *Art déco*.

A primera vista se presentan con peculiar contundencia: la inmediata historia argentina vuelve a ponerse en el tapete, ya no por sus consecuencias –trauma y muerte– sino por los instrumentos que les dieron lugar. Los rasgos medievales, que invocan épocas de dogmatismos y represión, su color y textura, que simulan el peso de lo realizado en metal gris acerado, tornan visual la expresión “años de plomo” (Lauria, 2006). Sin embargo, al manipularlos se comprueba su insólita levedad. El artista afirma que son “cartón pintado” (Briante, 1986: 2), ficción creada por el arte que, sumada a la inscripción “Industria Argentina” (figura 4), no sólo pone el acento sobre las responsabilidades de una comunidad frente a sus padecimientos, sino que sugiere cierta idiosincrasia en la que campean la debilidad y el fraude.

Estas obras son recordatorios de la tortura y el dolor. Tal vez por esta razón es que, años más tarde, se servirá de ellas como fuente de inspiración para realizar *Torres de la memoria* (figura 5) para el Parque de la Memoria de Buenos Aires, hasta el momento, la escultura de mayor envergadura de su producción y la única emplazada en el espacio público.⁷

En un estudio reciente sobre *El origen del drama barroco alemán* de Benjamin, se afirma

En la alegoría la destrucción no puede ser idealizada. Aparece en la brutalidad de la “naturaleza primera”. Esta es la barbarie de la visión barroca... la desintegración de la totalidad armónica de la historia como símbolo

⁷ El Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado fue creado en 1998. Por fuera de la convocatoria al concurso internacional de esculturas, se invitó a los artistas Roberto Aizenberg, Juan Carlos Distéfano, Norberto Gómez, Leo Vinci, Magdalena Abakanowicz y Jenny Holzer. Inaugurado oficialmente en 2007, el parque y el monumento están emplazados a orillas del Río de La Plata. Se han erigido ya las obras de Dennis Oppenheim, William Tucker, Roberto Aizenberg, Marie Orensanz, Claudia Fontes, Nicolás Guagnini y el Grupo de Arte Callejero (GAC). La de Gómez, realizada en acero corten, se emplazó el 8 de diciembre de 2012.

impone a nuestra mirada el sufrimiento humano indisoluble... Cuando el equilibrio entre significativo y significado, el núcleo del símbolo, es roto por la violencia que desaloja el sentido del mundo, los significantes cobran una materialidad en bruto que los reconduce a la ostentación de lo elemental de su materia sensible.
(García García, 2010: 168)

En este sentido, *Torres de la memoria* funciona como una alegoría neo-barroca, tanto por su núcleo traumático como por sus formas intrincadas, elaboradas pero también brutales. Sus grandes proporciones en forma de maza erizada de hirientes torres y su emplazamiento, orientada como si hubiera sido lanzada desde la Casa de Gobierno, debería servir, ahora y siempre, como enérgica advertencia contra el olvido de las zozobras padecidas y de su origen: el poder ejercido con desmesura y sin consideración por la integridad humana.

Bibliografía

Battistozzi; A. M. (2011). *Norberto Gómez. Obras 1966-2008*. Buenos Aires, Fundación OSDE.

Briante, M. (1982). "Norberto Gómez: la lombriz solitaria". En *Artinf*, año 6, n° 35/36, pp. 12-13.

_____ (1986). "Esculturas como armas. Las duras aristas de la memoria". En *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 26 de enero, pp. 1-4.

_____ (1988). "Prohibido mirar de reojo. En *Página 12*, Buenos Aires, 16 de octubre.

Calabrese, Omar (1989), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

Corominas, J., Pascual, J. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos.

García García, L. I. (2010), "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin". En *Revista Constelaciones*. vol. 2, Madrid, Centro de Ciencias Humanas y Sociales-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp.158.185. En línea: http://www.constelaciones-rtc.net/02/02_07.pdf (consultado en marzo de 2016)

Glusberg, J. (1981). "Los objetos-esculturas del artista Norberto Gómez". En *La Opinión*, Buenos Aires, 22 de febrero, p. 13.

Lauria, A. (2011), *Norberto Gómez*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura-Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

_____ (1995). "Cronología". En *Norberto Gómez veinte años*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno.

Lauria, A., Llambías, E. (2006), *Norberto Gómez*, Centro Virtual de Arte Argentino. En línea: http://cvaa.com.ar/02dossiers/gomez_n/4_esculturas_06a.php.

Martín-Crosa, R. (1980). "Obra dantesca". En *Clarín*, Buenos Aires, 13 de septiembre, p. 22.

_____ (1983). "Incandescentes torres de la memoria". En *Norberto Gómez. Anuncio y asunción*. Buenos Aires, Galería Tema.

Sapollnik, Julio (1978). "Norberto Gómez. Una escultura de cirugía". En *Horizontes*, Año 1, N° 2, Buenos Aires, noviembre/diciembre.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5