

El lúcido sueño de Amadeo Azar

... estaríamos abandonando nuestro papel de intelectuales críticos si excluyéramos prematuramente de estas consideraciones la cuestión de las complejas relaciones entre valor estético y efecto político, que plantean fundamentalmente las tradiciones del modernismo y que esmenester rescatar para los análisis contemporáneos de toda cultura bajo el hechizo de la globalización.

Andreas Huyssen¹

En la encrucijada de los cuestionamientos a las concepciones tradicionales de modernidad, posmodernidad, tardomodernidad, progreso y globalización, aparece, a manera de réplica, la noción de transmodernidad que implica la clara conciencia de cómo el proceso de colonización europeo a partir del descubrimiento de América, forjó las características y las condiciones de posibilidad de lo moderno, con el desarrollo del capitalismo y las transformaciones geopolíticas, científicas y espirituales que se impusieron, y aún se imponen, desde los centros de poder al resto del mundo.

Inmerso en esa coyuntura vital y teórica, a partir de lecturas y reflexiones, adhesiones y cuestionamientos, Amadeo Azar presenta un conjunto de obras que, bajo el título de *Sueño lúcido*, intenta dar cuenta de estas indagaciones a través de pinturas, instalaciones cerámicas y video performance, mostrando, en este último caso, creaciones sonoras donde los cacharros se vuelven instrumentos musicales.

Azar tiene, como una gran parte de los argentinos, antepasados europeos, origen que influye sobre la elección de la tradición moderna que desde hace años visita, estudia y recrea, porque no es otra, además, la que impregna las producciones de los artistas sudamericanos, homenajeados en muchas de sus obras. Sin embargo, como ellos en su época, siente la necesidad de detectar y dar cuenta de las transformaciones y aportes que introdujeron en aquellas “importaciones” culturales, adquiridas en viajes de estudio, a través de publicaciones, alguna exposición o la prédica de un maestro, como sería el caso de Joaquín Torres García, que detonó el fecundo movimiento concreto rioplatense.

En esta ocasión, aparte de recurrir a la cita y la apropiación de históricas abstracciones constructivas y arquitecturas modernistas, así como de la sistemática pincelada y gama cromática de Cezanne – inspirador de la línea analítica del arte del siglo XX del cubismo a la geometría–, de los ha hecho rasgos de estilo; Azar ha tomado partido por transparentar las disidencias que las teorías transmodernas implican. Para ello ha insistido en el empleo de palabras como parte de las composiciones pictóricas, en sentido similar a como las emplearon las vanguardias históricas. También integran las instalaciones con cerámicas, que hacen directa alusión a estas nuevas posturas del pensamiento descolonizador al desnudar los conceptos que el centro ha concebido para justificar el dominio y expolio de las otredades. *Anarco capital*, *Anti progreso* y *Dilema global*, por ejemplo, aparecen como títulos y partes modeladas de conjuntos de piezas enhebradas en varillas metálicas, haciendo explícitas esas nuevas categorías y su carácter experimental, el cual se apoya en formas que copian vasos de laboratorio como matraces, balones y cápsulas, policromados con cuadrículas y pinceladas a la manera cezanniana.

Las palabras se suman en pinturas realizadas sobre hojas del viejo periódico de resistencia peronista *Palabra argentina*, aparecido a partir de 1955 a pesar de las prohibiciones de la dictadura que derrocó a Perón en aquel año. Esta vez los textos son los propios de la publicación que el artista ha elegido no cubrir con pigmentos, en los que se pueden leer frases que denotan crítica y militancia política, de cíclica e inquietante vigencia en la historia nacional. A este contexto político se vinculan, de una forma u otra, las acuarelas que reproducen el emblemático edificio del Ministerio de Obras Públicas –*La postal*–, y la maqueta del Aeropuerto Internacional Ministro Pistarini (Ezeiza), obras notables de la modernidad arquitectónica realizadas, en 1936 y 1949 respectivamente, a las que podemos sumar y, al tiempo, contraponer *La Casa Daneri*, chalet marplatense de depurado diseño llevado a cabo por Antonio Bonet en 1943, que sin duda hace referencia, incluso por su tipología

doméstica, a la biografía del artista, que tiene su hogar de nacimiento y crianza en esa ciudad atlántica.

También ha tomado como motivo obras de artistas problemáticos en cuanto a su recepción, como el caso de Juan Del Prete, quien, a pesar de su reconocido rol de pionero en el desarrollo de la abstracción en la Argentina, fue también un caso de independencia libérrima. Rebelde frente a toda ortodoxia, aún la de aquella vanguardia por él introducida, su producción transgrede muchas veces los límites de un supuesto “buen gusto”. Azar elige reproducir una página de un libro donde el maestro recopila fotografías de obras destruidas por propia decisión, en un gesto por demás anarquista bajo la presión de hacer lugar en su siempre exiguo taller.

El tono “desobediente” continúa cuando el artista decide dar cuenta de una acción cargada de rebeldía estética y política, representada por la obra con la que Eduardo Ruano participó del Premio Ver y Estimar de 1968. La acuarela reproduce minuciosamente la documentación disponible de esta instalación performática –un artículo de la revista *Primera Plana* y una fotografía de reciente hallazgo–, en la que se constata cómo Ruano, luego de montar una vidriera con un retrato del presidente Kennedy que replicaba la de la Biblioteca Lincoln de Buenos Aires, arremete contra ella destruyéndola de un ladrillazo al grito de “fuera yanquis de Vietnam”.

Los contenidos políticos también son sustancia del video realizado en base a una performance en la que Azar compone a partir de sonidos producidos con cerámicas –material de muchos instrumentos musicales originarios de América prehispana– que, procesados por un sintetizador, mezcla con algunos pasajes de un discurso de Eva Perón –“La humanidad está viviendo días tremendos...”–, y fragmentos de *Crisis of Confidence* de Jimmy Carter pronunciado por el presidente norteamericano en 1979, en los que el artista encuentra coincidencias inesperadas en cuanto a la enfática crítica que ambos dirigentes realizan al materialismo a ultranza, prohijado por el sistema capitalista, con la diferencia de que la proclama de Evita, y las del peronismo en general, le llevan tres décadas a la de Carter.

Este sesgo beligerante y resistente a los modelos dominantes campea en otras pinturas abstractas como *Fractura y desobediencia global*, *Anti progreso*, *Nosotros y ellos*, que nos recuerdan el papel antisistema que tuvieron las distintas formulaciones del arte abstracto a lo largo del siglo XX. Y en ese sentido, cómo sus indagaciones impulsaron disciplinas como el diseño gráfico –práctica habitual del artista que también atraviesa sus creaciones plásticas– aludida en obras como *La bienal* y *La grilla*.

Finalmente, en *El cuadro sinóptico*, se plantea el enigma de un esquema de globos y recuadros vacíos vinculados linealmente, un ejemplo de estudio analítico de algún tema afín –quizá movimientos artísticos– que en este caso, la falta de palabras vuelve pura forma racionalmente organizada, pero que no deja de referir a las obsesiones del artista por investigar y comprender los temas que lo apasionan y que son la sustancia primordial de su obra.

Sueño lúcido es otro capítulo de la enciclopedia del modernismo que Amadeo Azar viene escribiendo desde hace años con imágenes y sonidos, en la certeza de que el proyecto moderno aún nos habita e incide sobre nuestras vidas y pensamiento. Elaboración de un intelectual que expone sus conclusiones, pero sobre todo sus dudas, por medio de composiciones artísticas que acumulan múltiples capas de sentido. Parafraseando al teórico alemán Andreas Huyssen, bienvenidos de nuevo a esta idea de la modernidad, pero que emerge en una obra concebida y materializada por un artista argentino y contemporáneo, que contribuye a formalizar un contexto histórico y estético.

Adriana Lauria
Curadora

¹ “Geografías del modernismo” en *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona: Gedisa, 2010, p. 43.