



La resignificación de mitos en la obra de un artista — argentino contemporáneo

*Jorge M. Bedoya
Ofelia Manzi*

Los hombres han elaborado mitos a partir del primer conocimiento que adquirieron de sí mismos y de su entorno. La existencia de estas narraciones, creadas inicialmente en culturas ágrafas, se vincula con la presencia de los diferentes lenguajes que permitieron organizarlas y, a través de ellas, aliviar angustias sociales e individuales. Mitos, rituales e imágenes constituyeron los elementos básicos para la "re-creación" de actos fundamentales para el hombre y su grupo¹.

La idea de que tales relatos habían desaparecido barridos por las transformaciones culturales ha sido dejada de lado al observarse la presencia y permanencia de los mismos núcleos míticos en las distintas agrupaciones humanas. Dicha situación se vincula con la circunstancia de que [...] *pese a las diferencias culturales existentes entre las diversas fracciones de la humanidad la mente humana es en todas partes una y la misma cosa, con las mismas capacidades [...]*² y [...] *la manifestación psíquica del espíritu demuestra que tiene una naturaleza arquetípica "fundada" en la existencia de una*

¹ Campbell, Joseph, *El poder del mito*, Barcelona, 1991; Detienne, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, París, 1981; Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, París, 1957 / *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires, 1968/ *Mito y realidad*, Barcelona, 1976 ; Kirk, Geoffrey S. *El mito (su significado y funcionamiento en la Antigüedad y otras culturas)*, Madrid, 1985; Lévi-Strauss, Claude, *Mito y significado*, Madrid, 1986; Pottier, Richard, *Anthropology du myte*, París, 1994.

² Lévi-Strauss, C., *op.cit.*: 40.

*imagen original, autónoma, que, en forma preconsciente, existe en la disposición de la psique humana, de manera universal*³.

En el siglo XX, destruidos, en parte o totalmente los sistemas de creencias tradicionales, los mitos constituyen elementos a través de los cuales se puede, en el plano individual, dar sentido al mundo y, en el colectivo, experimentar la cohesión del grupo. Como se ha señalado, ellos confieren [...] *sentido de identidad personal* [...], hacen posible el [...] *sentido de comunidad* [...], afianzan [...] *nuestros valores morales* [...] y constituyen una manera de enfrentarse [...] *al inescrutable misterio de la creación*⁴.

La expresión plástica constituyó, desde los orígenes de la creación de las formas, uno de los medios privilegiados para transmitir a través de la comunicación visual el contenido de narraciones presentes en tradiciones orales o escritas. De este modo, los mitos se corporizaron en múltiples representaciones que cubrieron superficies elegidas por su capacidad de comunicación. Aún hoy resultan particularmente próximas las figuras producidas por el mundo greco-romano y por los reiterados *revivals* construidos por la cultura occidental. Conformados en arquetipos de una civilización, los antiguos relatos míticos constituyeron un acervo

³Jung, Carl J., *Simbología del espíritu*, México, 1984: 19 [Vide "Acercamiento al inconsciente" En: Jung, Carl J. et al., *El hombre y sus símbolos*, Madrid, 1967: 67.

⁴May, Rollo, *La necesidad del mito*, Barcelona, 1992: 31-32.

cultural cuyos ecos se expandieron en un extenso espacio geográfico. Despojados de su mensaje primigenio, subsisten en un mundo, aparentemente des-mistificado, que recurre a ellos como afirmación cultural e identificación individual⁵.

En el estudio de la obra del artista argentino Héctor Medici, es posible advertir hasta qué punto la presencia fundante del mito se hace presente, tanto a través de una determinada actitud estética, como de la elección de temas que - aunque conserven ecos locales- evocan una realidad contenida en relatos ancestrales.

Los comienzos de la formación plástica de Héctor Medici, hacia los '60, coinciden con momentos de gran efervescencia en el ambiente artístico de Buenos Aires como resultado de la aparición en la década anterior del informalismo, en franca oposición a las diferentes variantes de la abstracción geométrica, y la irrupción, con simultaneidad o poco tiempo después, de líneas vinculadas al *New Dada* y al *Pop-art*; al *Happening* y al Arte de actitud; a las expresiones de la visualidad pura y a la Nueva Figuración⁶.

⁵ Baczcko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales (memorias y esperanzas colectivas)*, Buenos Aires, 1991; Castoriadis, Cornelius, "La institución imaginaria de la sociedad" En: Colombo, Eduardo *et al.*, *El imaginario social*, Montevideo, 1989.: 27-55.

⁶ Héctor Medici nació en Buenos Aires en 1945. Se recibió de arquitecto en 1974. A partir de 1964, realizó muestras individuales y participó en exhibiciones colectivas que le permitieron exponer en museos, instituciones y galerías argentinas (Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte

La observación y el análisis pictórico de todas estas propuestas se pueden encontrar en sus más antiguas obras, en las cuales comienzan a aparecer elementos vinculados con la meditación sobre el pasado cultural y la reinterpretación de figuras míticas como

Moderno, Fundación Banco Patricios, galerías Lirolay, Nice, Adriana Indik, Tema, Praxis, etc., en Buenos Aires y ciudades del interior del país) y del extranjero (The Alvar Aalto Museum -Helsinki, Finlandia-, Fundación Joan Mir-Barcelona, España-; Galería Kobenhavnsv/ Kunsthandel -Copenhagen, Dinamarca-; La Maison de l'Amérique Latine- París, Francia- Museo Nacional de Montecarlo -Principado de Mónaco-; Museo de Arte Carrillo Gill -México-; Galería Epoca -Santiago, Chile-; Museo de Arte Moderno de San Pablo y Río de Janeiro -Brasil-; Museo de Arte Moderno -Santo Domingo, República Dominicana-; Museo de Arte e Historia de Puerto Rico -Puerto Rico-; Museo Sofa Imbert -Caracas, Venezuela-, etc). Se hizo acreedor, en 1965, a la segunda mención (sección pintura) del Premio Georges Braque, organizado por el Departamento Cultural de la Embajada de Francia en nuestro país; en el año 1976, recibió el Premio Camea en la Bienal Arquitectos-pintores y, un año más tarde el Cubo de Acero en Contemporáneo 77 (Diseño), realizado en el CAYC -Bs.As.-; en 1979, el III Premio de Pintura (Premio Eppo Argentina) y el I Bienal Iberoamericana de Arte en el Museo Carrillo Gill (México); al año siguiente, el Premio-Beca Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires; en 1988, el Gran Premio de Pintura en el Salón Nacional de Mar del Plata. En los años 1988, 1996 y 1997, las pinturas de Medici integraron muestras argentinas en el exterior que obtuvieron diversas distinciones. "Icaro olvidado", 1964, técnica mixta sobre tela, 0,50x1,00m., col. priv. (New York, USA). Roels, Reynaldo (Jr.), "A geração que viu do AI-5. En: Rio de Janeiro, 1/8/1986, p.12; Domp, Cristina. En: Banco Tornquist. Catálogo de la Exposición. Buenos Aires, julio de 1989; Fragasso, Lucas. "Héctor Medici". En: Fundación Banco Patricios. Catálogo de la Exposición, junio de 1995; Aristizabal, Irma, "Recurrencias. Arte Argentino de la Generación de los chenta". En: Catálogo de la Exposición, Caracas, 1997

la de Ícaro en una pintura titulada "Ícaro olvidado" (1964)⁷.

Interrogantes diversos acerca de la construcción de la cultura y de su proyección hacia el futuro a partir de la dialéctica pasado-presente se esbozan en estas mediatizadoras representaciones de un artista, existencialmente ubicado en el Río de la Plata y alterado por los acontecimientos político-militares que, en el país, cercenaban la libertad mientras que el mundo, sacudido por las transformaciones sociales y tecnológicas, mostraban la posibilidad del alejamiento del hogar terrestre en medio de las tensiones generadas por la guerra fría.

La creación indicada no aparece aislada, puesto que se relaciona con otras, diseñadas hacia la misma época, como "Pájaro" (1964), en la cual el uso de las formas, texturas y materia logran una expresiva figuración muy cercana al "Ícaro olvidado". En las pinturas "Hombre-pájaro" e "Hipnos" (1965) el tema del vuelo reaparece y se introduce otro, que también remite al mundo clásico, vinculado con el sueño; de modo que, desde un primer momento, se advierte en Medici un bucear en la tradición greco-latina. En estas dos obras, se observa un cambio estilístico relacionado con la

⁷ "Ícaro olvidado", 1964, técnica mixta sobre tela, 0,50 x 1,00m., col. priv. (New York, USA) Ovide, *L'art d'aimer* (Texte établi e traduit par Herni Bornecque). Paris, Les Belles Lettres, 1929, II: 15-96 \ *Les Métamorphoses*. (Texte établi et traduit par Georges Lafaye), Paris, Les Belles Lettres, 1928, VIII, 1833-259. Vid. Graves, Robert. *Los mitos griegos*, Buenos Aires, 1993 y Lacarrière, Jacques. *L'envol d'Icare, suivi du Traité des chutes*. Paris, 1993.

presencia de un dibujo mucho más neto, que recorta las formas, y, especialmente en " Hombre...", un color más vibrante contenido por la nitidez de los contornos .

Dos años después, el artista diseñó *assamblages* como "Máquina de volar", "Aprendiendo a volar" y "El funeral del astronauta". En estas creaciones se acentúan los aspectos señalados más arriba y puede decirse que, si bien el artista aparece más vinculado con la figuración "pop", influida por el afiche y la historieta, también se observan ciertas relaciones con el conceptualismo que acentúan los aspectos alusivos al mundo técnico y a sus modos de representación. En "El funeral...", la referencia a los nuevos Ícaros surge inmediatamente y la muerte aquí se manifiesta en un congelado mundo mecánico.

A partir de los '70 la figura del joven que pretendió transgredir las leyes que los dioses le habían fijado al hombre, reaparece varias veces en la pintura de Médici como ya fue estudiado en otro trabajo (Bedoya y Manzi, 1996).

En esa época, dos realizaciones vuelven a presentar a Ícaro. Una de ellas es un dibujo acuarelado titulado "Caída" y la otra una pintura llamada "Ícaro cae al río". En ambas se aprecia un juego entre la totalidad y el fragmento que habla de otras búsquedas⁸.

⁸"Caída", 1976, dibujo acuarelado sobre papel, 0,70x0,50 m., colección privada; "Ícaro cae al río" (1979), pintura acrílica sobre tela, 0,89 x 1,16m., col. art.

En "Caída" (1976), el dibujo está construido sobre la base de formas geométricas netas articuladas en una imagen, que incorpora trozos de naturaleza y una silueta humana. La superposición parcial de un rombo y un cuadrado, con lados y ángulos curvos, produce una forma nueva contenida, en sus dos terceras partes, en otro cuadrado quedando, el tercio restante, sobre la superficie del soporte, cubierta con un color ocre claro.

Dentro del rombo, aparece la silueta, concebida en tonos amarillo-anaranjados, de un hombre de perfil, con la cabeza caída hacia atrás y su boca abierta en un grito mudo, apoyada sobre el perfil de una isla, que separa una zona acuática de un cielo color ocre-rosado interrumpido por el cuadrado superior que muestra, solamente, un espacio celeste cubierto de nubes. Sobre el punto de articulación de estas dos formas se ubica, en el cuadrado posterior, una línea de costa que divide un paisaje allí figurado en agua y cielo. El artista ha creado una imagen muy dinámica como resultado de la superposición de las figuras y de la enorme cantidad de tonalidades de colores azules, blancos, ocre, naranjas y verdes distribuidos en franjas horizontales de distinta longitud y grosor. El ojo puede construir la totalidad a partir del fragmento o preguntarse si ella no es posible y conformarse con una multiplicidad de impresiones visuales.

La semi-hundida silueta del hombre de perfil se muestra, de manera similar a la registrada en el "Ícaro olvidado", sin compañía

como señalando, por un lado, la tendencia al aislamiento del hombre rioplatense frente a la inmensidad de la llanura y del cielo pampeanos y, por otro, su aparente incapacidad para reconstruir un tejido social tremendamente dañado por los múltiples enfrentamientos que, en ese año, produjeron la caída del gobierno constitucional y la iniciación de un trágico ciclo. A lo anterior puede agregarse que la aparición de palmeras en esta obra sugiere la presencia de la alteridad en relación con el mito ubicado en el origen de la representación (fig. 1).

"Ícaro cae al río" (1979) es una obra apaisada en la cual la superficie aparece dividida en seis zonas por líneas horizontales y verticales que actúan de manera similar a una reja. Esta barrera permite contemplar un sugerido paisaje y un múltiple protagonista. El borde aserrado del listón superior de esta *pseudo* ventana sugiere tanto las cenefas de un ausente telón, como el perfil invertido de una cadena montañosa. Dichas irregularidades lo diferencian del resto, caracterizado por la nitidez de sus contornos. Una grilla de finas líneas blancas recorre la totalidad de la representación donde los escaques por ella determinados sirven para ubicar en el paisaje figuras o crear sectores reservados, que pueden verse como integrando la totalidad o asumiendo un mayor protagonismo. La reja-ventana permite observar un paisaje integrado por una barandilla, la zona acuática y un amplio cielo. Sobre el horizonte, aparecen dos formas rectangulares que ocupan tres escaques mientras

sobre los bordes, asoman otras dos construidas en uno, la ubicada a la izquierda del espectador, y aquella que la enfrenta. De esta manera, se crea un ritmo que parece continuar fuera de los límites del cuadro. El agua está pintada con diferentes matices de celeste, ocre y blanco que avanzan hacia los sectores rectangulares ubicados sobre el horizonte. Las pinceladas aparecen menos fundidas, en la zona central del río, lográndose así una cierta sugerencia de profundidad que no existe lateralmente. El cielo presenta algunos sectores reservados que, por su variedad de matices, movilizan este sector de la composición. Estas roturas del paisaje tienen la intención, según el artista, de remitir al contemplador a la idea de que [...] *esto está pintado, es una ficción, esto es un simulacro [...]* y, eludiendo el uso de [...] *fragmentos abstractos [...]*, permitir que cualquiera de esas reservas se constituya en [...] *el dato para poder cubrir todo el cuadro [...]*⁹ a partir de la conceptualización realizada por quien mira la obra (fig. 2).

Ícaro está representado por una serie de figuras planas, sin alas -puesto que su vuelo es obligado-, realizadas con distintos tonos de ocre y ubicadas sobre la barandilla, bajo el horizonte, en el barrote horizontal de la reja y en la zona superior derecha del cuadro. La grilla blanca sirve para marcar la figuración seriada del

⁹"Héctor Medici expone en el Bellas Artes de Roca. En pintura el paisaje es sólo ficción del paisaje". En: "Río Negro" (Pcia. De Río Negro) Argentina, 26 agosto de 1988: 27.

protagonista en su ascenso y caída. Estas situaciones se indican con la figuración normal de un cuerpo en movimiento o por la imagen invertida de Icaro que se eleva desde y cae en un río en cuya ribera se alza un pretil, cuyo diseño recuerda al existente en la Costanera de Buenos Aires, mientras que las formas rectangulares, recortadas sobre el horizonte, remiten al perfil de las antiguas tomas de agua de la ciudad. Esta referencia al Río de la Plata y a la capital argentina se amplía con la presencia del joven en su ascenso y caída, puesto que su muerte se vincula con los trágicos sucesos ocurridos en el país durante el Proceso militar¹⁰. Los rumores, producto de la imposibilidad de certificar su verdad, que hablaban, durante los años 1978 y 1979, de prisioneros políticos arrojados desde aviones militares al río, fueron el acicate para la realización de esta obra la cual, desde su título, señalaba a los contemporáneos una dimensión vedada. Así, las interpretaciones tradicionales del mito se ven desplazadas en esta pintura por la captación que el artista realiza de la azorada mirada del colectivo social. Elementos que remiten a esta temática aparecen en acuarelas sobre papel realizadas entre 1976 y 1978, es decir, contemporáneamente a aquellas pinturas que tenían

¹⁰ Comisión Nacional sobre la desaparición de las personas (CONADEP). *Nunca más*, Buenos Aires, 1984; Giussani, Pedro, *Montoneros, la soberbia armada*, Buenos Aires, 1984; Gillespie, Richard. *Soldados de Perón*, Buenos Aires, 1986; Rock, David, *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*, Buenos Aires, 1989.

a Ícaro como protagonista. Estas obras desarrollan tanto temas de raigambre mitológica como aspectos vinculados a la historia rioplatense: la naturaleza, expresada por la planicie pampeana, indicadora de lo primigineo; el caballo como símbolo de libertad y presencia de lo europeo; y el hombre y su cultura en oposición al escenario natural "Paisaje, hombres y caballos", "Naturaleza y hombres"; "Naturaleza, vacas, hombres y autos", por ejemplo.

La presencia del fuego con carácter de elemento primordial -castigo y purificación a la vez- aparece en la obra de Medici desde mediados de la década del 70. Lo ígneo, bajo la forma de antorcha es esgrimido por diversos personajes identificados con la figura mítica de Prometeo - que cumplen acciones diversas generadas tanto por una temática puntual, relacionada con la iconografía de la obra, como por el hecho de encarnar el desafío mítico de la humanidad, la cual, a través del héroe arquetípico, roba la fuerza creadora a la divinidad ¹¹-. El fuego como destrucción organizada reaparece en un

¹¹ Hesíodo. *Theogonía*, texte établi et traduit par P. Manzon, Paris 1947: 507-616. El mito de Prometeo integra un vasto relato cosmogónico griego que, entre sus múltiples temas, incluye los relacionados con la creación del hombre y su condición de ser sufriente y finito. Su intento de otorgar a los humanos elementos como el fuego (Hesíodo. *Theo.* 560-569) llevó al castigo representado por la creación de Pandora, (Hesíodo. *Theo.* 571-615). El poeta en *Les travaux et les jours*, texte établi et traduit par P. Manzon, con los temas del trabajo y la justicia busca introducir la problemática humana en un contexto más trascendente (12-105). Vid. Vernant, Jean Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, 1985, cap. I y IV.

boceto, perfectamente concluido, que el autor denominó "Paisaje", pintado en 1979, en la misma época en que realizó "Ícaro cae al río". En estas obras aparecen cambios en el hacer plástico del artista puesto que en ellas se advierte un tratamiento pictórico que las aleja de la linealidad de las estudiadas anteriormente. Aquí los motivos se muestran organizados y enmascarados por diferentes tipos de grillas, y la representación textural se acerca más a lo real sin, por ello, dejar de lado el distanciamiento intelectual característico de la mirada del artista. En "Paisaje" retorna a la representación del paisaje pampeano, pero no a través de sus aspectos cultivados, sino como naturaleza virgen. En el sector central de la composición, en medio de un espacio reservado, se encuentra un automóvil en llamas. La naturaleza se muestra indiferente porque no es culpable de la acción del hombre que, al destruir sus productos tecnológicos, los utiliza como ataud ígneo para sus semejantes.

En "Señales", (1989) y "Humo" (1989), elegidas entre obras que forman parte de diversas series pictóricas, el hombre aparece utilizando el fuego¹² (figs. 3 y 4). En la primera, el artista presenta un paisaje llano cubierto de pastizales. Un extenso cielo pesa sobre la pampa y ambos han sido pintados en diferentes tonos de verdes, azules y grises indicadores de la caída del sol, cuya luz aparece

¹² "Paisaje", 1979, pintura acrílica sobre tela, 0,70 x 0,50m., col. aut.; "Señales", 1989, pintura acrílica sobre papel, 0,65x1,20m., col. aut.; "Humo", 1989, pintura acrílica sobre tela, 1,80 x 1,50m., col. aut.

ocultándose sobre la línea del horizonte. En medio del paisaje desolado, dos finas líneas blancas enmarcan a un fuego prendido y a un hombre, Prometeo, que con una tea en sus manos aparece en actitud de prender otros fuegos primordiales.

En "Humo", un color blanquecino dotado de múltiples tonalidades celestes, rosadas y amarillentas sirve de fondo para dos espacios reservados, ubicados sobre el eje de la tela. En el superior, se encuentra un hombre con una tea en cada mano, mientras que en el segundo, una suscita sugerencia de paisaje, muestra varios fuegos. Una leyenda *Sin sol hay fuego* enmarca la acción del hombre y señala su poder creador desde el momento en que ha descubierto la forma de conseguirlo no necesita robarlo a los dioses, ni depender de la incidencia de los rayos solares. Así, el hombre, nuevo Prometeo, logra equipararse a la raza divina de los titanes e independizarse del ciclo de la naturaleza y someterla mediante la técnica. Los fuegos, ubicados en el otro recuadro, hablan del poder adquirido por el hombre; el humo, saliendo de los límites del espacio virtual creado por el ordenamiento de la composición, se expande sobre el resto de la obra indicando metafóricamente la presencia de la creación humana proyectada hacia un espacio en expansión. El arte se hace conmemorativo y exalta al *homo sapiens* triunfante mediante el dominio adquirido sobre la naturaleza. La leyenda *Medici fecit A.D. 1989*, ubicada en la parte inferior de la obra, remite a un trasfondo cultural clásico que se hace presente en el

mundo actual, y une el acto creador del personaje mítico con el hacer de un artista ubicado en el contexto histórico contemporáneo.

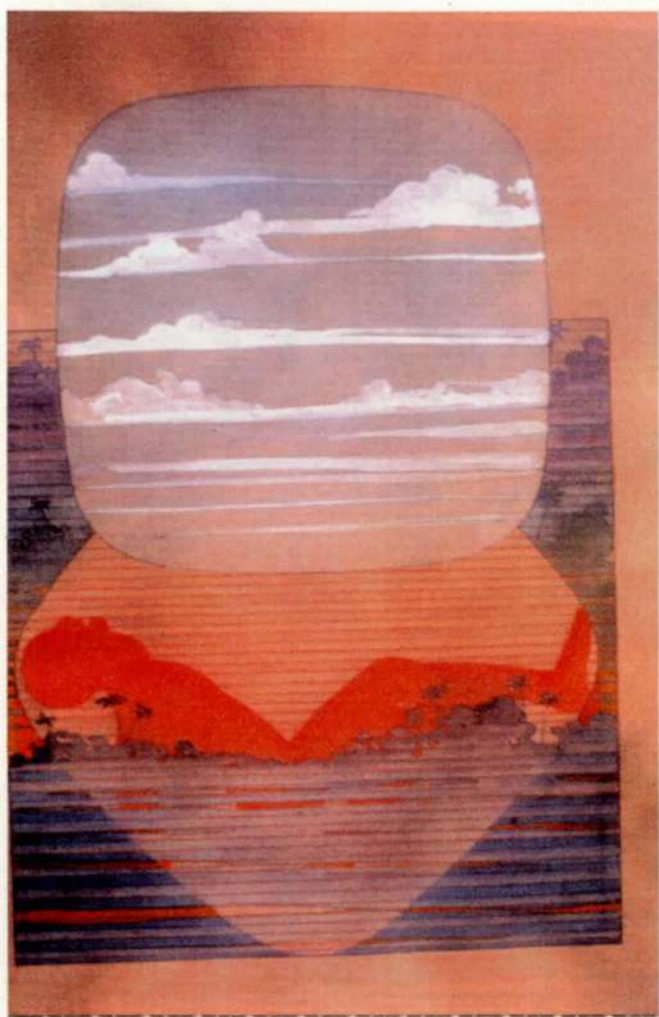


Figura 1

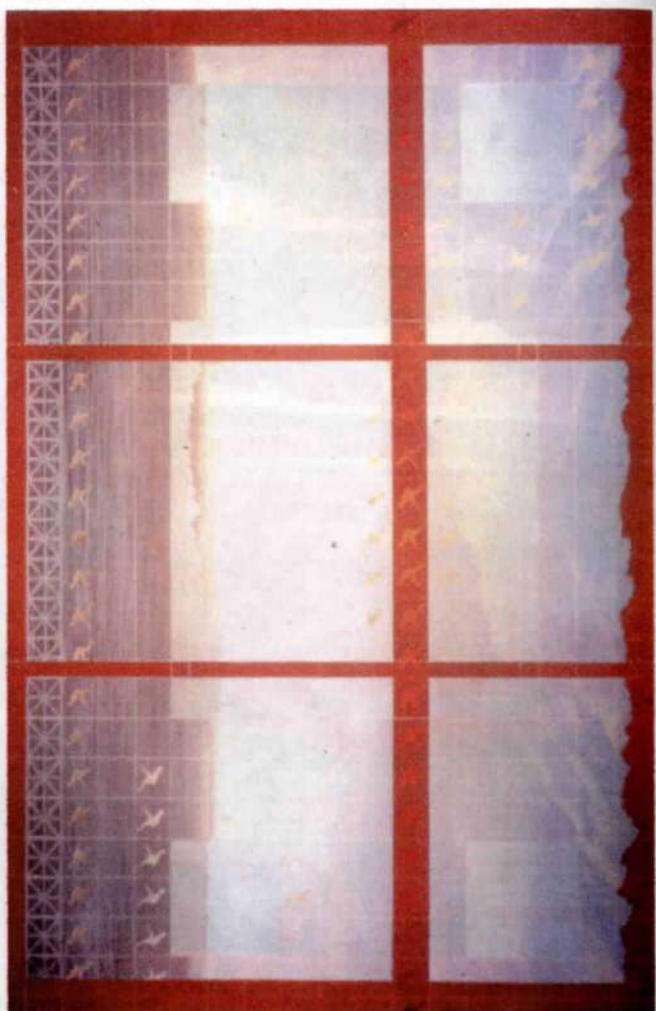


Figura 2



Figura 3



Figura 4