
“La tarea de la obra de arte o de arquitectura no consiste en la resolución de conflictos sociales o ideológicos en una bella obra de arte, ni en la construcción de un nuevo contenedor-contenido ideológico; la obra de arte dirige la atención hacia las costuras existentes entre las diferentes representaciones ideológicas (poniendo de manifiesto la variedad contradictoria de las lecturas ideológicas). Para hacerlo, la obra utiliza una forma híbrida que participa tanto de un código popular de entretenimiento como de un análisis político basado en la teoría de la forma, y tanto en el código de la información como en el estéticamente formal.”

— *El arte con relación a la arquitectura / La arquitectura con relación al arte*, Dan Graham

“Alguien me preguntó poco después de graduarme: «¿Por qué estudiaste tan intensamente durante tanto tiempo? ¿No es la arquitectura básicamente solo cuatro paredes y un techo?» La franqueza de esta pregunta me desconcertó, y veinticinco años después aún lucho por encontrar una respuesta.”

— *Cuatro paredes y un tech*, Reinier de Graaf

Si hubiera realizado la obra con el único fin de dar protección a mi vida, no me habría engañado, desde luego, pero la relación entre el ingente trabajo y la seguridad real, al menos hasta donde soy capaz de percibirla y de beneficiarme de ella, no sería favorable para mí... ¡Pero es que la obra no es sólo un agujero para ponerse a salvo!... cuando me hallo en la plaza de armas, digo, la idea de la seguridad queda lejos de mí, y siento que ésta es la fortaleza que he arrancado a la reacia tierra, a fuerza de arañarla y de morderla, de pisotearla y empujarla, una fortaleza, ésta mía, que de ningún modo puede pertenecer a otro, y que es tan mía que al fin y al cabo puedo soportar tranquilamente la herida mortal de mi enemigo, puesto que mi sangre se filtrará aquí en mi tierra y no se perderá.

— *Der Bau [La obra / La madriguera]*, Franz Kafka

TALLER DE ARTE Y ARQUITECTURA (8 SEMANAS Y 16 SEMANAS)

Lo primero sería construir un techo, luego una cama para pasar, al menos, una noche ahí. Lo que sigue es una mesa para comer y para dibujar la silla que se va hacer y donde se sentará una persona invitada.

El curso propone hacer estas cuatro cosas y, a partir de cada cosa, hablar del espacio donde están esas cosas: la ciudad donde está ese sitio y cómo habitamos un lugar.

Techo, cama, mesa y silla serán cada uno un módulo del curso y para cada uno habrá lecturas, películas, personas invitadas y situaciones que ayuden a ampliar la concepción de cada cosa. Teoría y práctica irán de la mano y, a mano, cada persona o grupo de personas tendrá que resolver el problema de construir un techo, una cama, una mesa y una silla. El curso tendrá lugar en un campamento base en la universidad para la puesta en escena de sus experimentos y construcciones.

La arquitectura es un arte y todo arte, como concepto y desde su concepción es una construcción que se origina en una arquitectura colectiva. Paralelo a la construcción de un techo, una cama, una mesa y una silla, buscaremos construir espacios donde habitan arte y arquitectura.

CÓMO SERÁN LAS CLASES

El curso tiene una sesión a la semana, en una jornada extensa los lunes de 2 a 6 pm. Entre las 2 y las 4 pm se harán y recibirán ejercicios, lecturas, salidas, habrá personas invitadas, se mirarán y se discutirán avances de los proyectos en asesorías individuales y colectivas. De 4 a 6 pm será usual ver películas.

PROYECTOS: TECHO, CAMA, MESA, SILLA

De las semanas 1 a 8 cada persona del curso, además de participar en los ejercicios y actividades de la clase, hará a solas o como parte de un grupo el planteamiento y construcción de un techo y una cama instalados en el campamento base del curso. Para el grupo que continúa con el curso, entre las semanas 9 y 16, habrá nuevos ejercicios y actividades y se producirá una mesa y una silla para acompañar el techo y la cama que se han construido. El grupo de 8 semanas está invitado a continuar con el curso construyendo la mesa y la silla y a participar de la exposición final.

PÁGINA DEL CURSO

El curso cuenta con una página pública en constante construcción que es también el archivo de la clase, de sus lecturas, contenidos, ejercicios, charlas con personas invitadas y proyectos finales. La página es un espacio más del curso y puede ser consultada antes, durante o después de que termine el semestre:

<https://tallerdearteyarquitectura.wordpress.com/>

ASISTENCIA, NOTAS Y RETROALIMENTACIÓN

La asistencia a clase NO es obligatoria.

El curso contará con varios ejercicios que serán propuestos durante el semestre. Los ejercicios, por lo general, son públicos, se publican en la página del curso y cada persona registra su entrega en el excel de notas del curso una vez culmina o se recibe el ejercicio. Los ejercicios serán calificados de forma irrefutable:

Entregó a tiempo > 5 (cinco)

No entregó a tiempo > 0 (cero)

Cada ejercicio entregado cuenta por un porcentaje de la nota final del curso, el porcentaje de cuanto vale cada ejercicio se sabrá al final al dividir la nota de 3 (tres) entre el total de ejercicios propuestos en el curso del semestre. Una persona que haya hecho y/o entregado todos los ejercicios a tiempo tendrá, entonces, una nota de 3 asegurada. Habrá una serie corta de ejercicios obligatorios y una serie larga de ejercicios opcionales.

La producción del techo y de la cama equivalen a 1 (uno) punto adicional en la suma de la nota final para las personas que cursan el curso de 8 semanas y 0.5 para las personas que cursan el curso de 16 semanas que completan el 0.5 faltante con la entrega de la mesa y la silla.

El punto restante para alcanzar una cifra de cinco (5) corresponde a una autocalificación: una autoevaluación donde cada estudiante, en un ejercicio de crítica y autocrítica, decide la escala de esa puntuación final (0 a 1).

En resumen: Ejercicios 0 a 3 > Proyectos: 0 a 1 > Auto-calificación: 0 a 1 > Total: 0 a 5

El curso contará con retroalimentación constante en sesiones semanales individuales presenciales que serán anunciadas y programadas con anterioridad. Las personas del curso pueden usarlas para dialogar sobre sus ejercicios y proyecto uno a uno con el profesor, o con sus colegas.

CRONOGRAMA TENTATIVO POR SEMANAS

Todos los lunes, 2 a 6 pm > 22 de enero a 20 de mayo

Módulo #1: Techo

Semana #1 a Semana #6 > 22 de enero al 26 febrero

Módulo #2: Techo + Cama

Semana #7 a semana #8 > 4 de marzo a 11 de marzo

Receso (18 al 23 de marzo)

Semana Santa (24 de marzo al 30 de marzo)

Módulo #3: Techo + Cama + Mesa

Semana #8 a semana #12 > 1 de abril a 22 de abril

Módulo #4: Techo + Cama + Mesa + Silla

Semana #13 a semana #16 > 22 de abril a 13 de mayo

Última clase y exposición (20 de mayo a 8 de junio)

ARCHIVO DE NOTAS Y COMUNICACIÓN

El curso usará la plataforma GMAIL como espacio de archivo de la plantilla de notas. Cada persona que toma el curso como estudiante es responsable de ingresar sus notas ejercicio a ejercicio, de entrega final y autocalificación. El enlace a la página será compartido por los profesores.

El curso contará con un grupo de WhatsApp como espacio de clase para la comunicación de los ejercicios, para compartir recomendaciones, iniciar diálogos y hacer preguntas de índole práctico o filosófico (¿Quién soy, de dónde vengo, para dónde voy?)

Lucas Ospina > luospina@uniandes.edu.co > 3118125197

Camilo Salazar > csalazar@uniandes.edu.co > 3167519063

El problema de Billy Pappas

por Ben Davis

Probablemente usted nunca habría oído hablar de Billy Pappas si no fuera por el documental *Esperando a Hockney* de Julie Checkoway, que se proyectó en el recién finalizado Festival de Cine de Tribeca. Yo, desde luego, no lo habría hecho.

Conseguí una copia por adelantado de un publicista de cine que quería ver la opinión de un “crítico de arte” sobre la película. Como documental, es una sólida entrada en el género de seguir a un excéntrico y ver lo que pasa. Pero como alimento para la reflexión sobre la venerable, aunque todavía vital, cuestión de la sociología del arte, hizo girar las ruedas de mi cerebro.

Para ir al grano, voy a desvelar el argumento. La película gira en torno a Pappas, un artista de Baltimore que pasa ocho años y medio haciendo un único dibujo hiperdetailed de 14 x 17 pulgadas en grafito del rostro de Marilyn Monroe, basado en la famosa foto de Richard Avedon.

El artista que conocemos en la película es un personaje sobrenaturalmente simpático, engreído pero también franco. Sabemos que estudió dibujo en el Maryland College of Art y que ha participado en una única exposición colectiva en Nueva York, en la Sociedad de Ilustradores, pero que, por lo demás, es un extraño en la escena artística. Parece impulsado por el deseo de hacer algo grande, aunque es consciente de que, en su propia opinión, parece más un camarero que un artista.

Fue mientras trabajaba como camarero cuando conoció al arquitecto Larry Link, un excéntrico que luce un corbatín. Su conversación giró en torno al arte, y Link, impresionado por el entusiasmo de Pappas, lo acogió bajo su tutela. Es difícil saber cuáles eran las motivaciones de Link, pero uno se hace a la idea de que vio en Pappas una forma de poner a prueba una especie de tesis quijotesca sobre el dibujo.

Cada mes, Pappas recibía sobres de dinero de Link mientras trabajaba para completar su obra, Marilyn, elaborando minuciosamente la superficie, milímetro a milímetro, trabajando con lentes atadas a sus ojos, con 20 aumentos. Una vez terminada la obra, insistió en que los

espectadores llevaran máscaras quirúrgicas para mirar el dibujo, a fin de no alterar los delicados detalles.

La película comienza una vez terminado el proceso. Pappas, como sabemos, se ha aferrado a la idea de que David Hockney es la persona que mejor entenderá su trabajo, y le seguimos mientras intenta concertar una reunión con el famoso pintor que, según él, le hará subir al “siguiente nivel”.

Durante las primeras tres cuartas partes de la película, a medida que nos acercamos al inevitable encuentro con Hockney (que tuvo lugar en 2004), Pappas se presenta como un genio excéntrico, aunque con un carácter amable. Conoces a su entrañable familia. Vemos cómo su madre, Cookie, prepara una tarta para que Billy la lleve a Los Ángeles para su encuentro con Hockney. Conocemos a sus admiradores, incluido el “Hermano René”, un sacerdote y director de instituto, que le acompaña a Los Ángeles y se queda en el fondo inexplicablemente. Escuchamos a Pappas exponer lo que lo motiva a actuar. Si eres una persona medianamente cínica, empiezas a poner los ojos en blanco ante tanta mitología.

Entonces conoce a Hockney. El encuentro no se filma (aparentemente, el artista mayor no lo permitiría). Al salir, Billy y su séquito hablan de lo mucho que le gustó la obra a Hockney y de cómo éste se convertirá en su defensor. Sin embargo, presagiando cosas malas, vemos la inscripción que Hockney dejó en un libro de arte que regaló a su admirador: “Para Billy con agradecimiento y admiración por enseñarme tu magnífico dibujo”.

La película pasa a cuatro meses después. Nada ha avanzado para Pappas. Hockney no devuelve las llamadas. El cineasta vuelve a entrevistar al compañero de Hockney, Charlie Scheips, sobre lo sucedido: “Me sentí un poco abrumado de inmediato”, relata sobre su encuentro con el dibujo. “¿Por qué eligió a Marilyn Monroe?”, pregunta, con evidente desaprobación. Cita la impresión de Hockney después: “‘Sigue siendo esa maldita fotografía’” [“It’s still that fucking photograph.”]

He aquí, en efecto, la “opinión del crítico de arte”. Es mala. Poco sofisticada. Resulta hiriente escuchar en voz alta exactamente las burlas que pueden haber flotado en tu cabeza mientras la película construía a Pappas. Lo más condenable es la despreocupación de Scheips: “Había un

poco de ingenuidad ahí, la ingenuidad de no haber formado parte del mundo del arte”. Todo el aire caliente que se respira en el encuentro se escapa de la película. El dibujo de Pappas, planteado casi como una forma de abrir las puertas cerradas del arte a través de la fuerza del esfuerzo, para “poner al mundo del arte de cabeza”, en palabras de Link, simplemente rebota en la institución, que sigue adelante, impermeable.

Pappas debe 300.000 dólares a Link por los años de manutención. Ahora, con 37 años, le vemos volver a trabajar como camarero. Su satisfacción es desgarradora cuando cuenta los 40 dólares de un turno de trabajo. La película termina con Pappas, sentado una vez más en su estudio, frente a lo que parece ser el comienzo de un autorretrato desnudo. “Está todo hecho, excepto la cara”, explica, una confesión que contradice su conducta eternamente esperanzada, y que telegrafía el trauma que la recepción de la profusamente detallada Marilyn ha infligido a su ego. Y ese es el final.

Al vislumbrarla en la película (su primera aparición para el espectador sustituye al encuentro fuera de la pantalla con Hockney), la imagen de Pappas del rostro de Monroe tiene una cualidad extraña y no muerta que proviene, quizás, del nivel indiferenciado de escrutinio de su superficie. Pero como el dibujo tiene una resolución mayor que la foto en la que se basa (“10.000 DPI”, presume Link), la creatividad del artista se expresa presumiblemente en el nivel que el cine tiene más dificultades para captar, donde los intrincados detalles fisionómicos se componen en realidad a partir de observaciones de otros modelos.

Sin embargo, hay que juzgar la narrativa que rodea a la obra: toda obra de arte, por supuesto, necesita algún tipo de narrativa para dar sentido a su encaje en el mundo. Puede que en el futuro sea difícil separar el significado de la obra de Pappas de la historia producida por Checkoway. De hecho, mucho antes de que *Esperando a Hockney* llegara a Tribeca, en 2005, el New York Times publicó un artículo sobre la realización de la película que comenzaba con las siguientes preguntas: “¿Qué tan cerca es demasiado cerca? ¿Existe un punto en el que los cineastas de no ficción, al igual que sus primos los periodistas, se enfrentan a lo que Janet Malcolm llamaría ese eventual “impasse moral” de la objetividad y la explotación?”

Es notable, pues, que cuanto más se piensa en la película, menos se entiende el hombre que presenta. Como la propia imagen de Marilyn, Pappas parece, en la superficie, muy, muy familiar—es un tipo del barrio, y no es nada si no es directo. Sin embargo, cuanto más se mira, más confuso se vuelve. El crítico Lawrence Weschler, que aparece en la película como conector entre Pappas y Hockney (y que ha hecho carrera explorando este tipo de creatividad liminar) aparece reflexionando sobre el dibujo: “¿Es arte? ¿Es arte outsider? ¿Es el esfuerzo más extático de la historia de la ilustración científica? ¿Es una locura?”. Dejando de lado la hipérbole, este estatus indeterminado resume las cosas.

En primer lugar, no se trata de un arte outsider, no sólo porque Pappas sea tan afin, sino porque su intención es claramente social. Marilyn se encuentra claramente en una especie de diálogo autoconsciente con las convenciones, lo que merma nuestra capacidad de apreciar a Pappas sólo por su excentricidad (el personaje que conocemos es más “estrafalario” que excéntrico, ya que se pinta los labios para utilizarlos como modelo para Marilyn, o elabora torpemente una enorme lente para enviarla por correo a Hockney y llamar su atención). Si comparamos la obra de Pappas con las intrincadas pinturas de un auténtico bicho raro como el de Chicago, Ivan Albright—que, si no es un “outsider” propiamente dicho, parece formar parte de una tradición de uno—, el mundo espeluznante y melancólico de este último parece justificar la obsesión que conlleva. En cuanto al motivo por el que Pappas seleccionó su tema en particular, todo lo que *Esperando a Hockney* nos ofrece es una única línea de diálogo del artista: “Pensaba en tomar a una persona muy famosa e intentar aportar a ese rostro famoso algo que no podría tener de otra manera”.

Por un lado, parece que el rostro de Monroe simboliza el “Arte” de primera categoría, cortesía de Andy Warhol, por lo que la elección refleja el deseo de Pappas de insertarse en ese mundo de la cultura de alta visibilidad. Por otro lado, la fotografía de Avedon, a pesar de su caché, se ha instalado en la mente popular, más allá del mundo del arte. Marilyn es un icono popular. La elección encapsula la particular posición de Pappas, suspendida, dentro-fuera.

Pero el mayor misterio de la película es el que su título parece ofrecer para explicar: ¿Por qué David Hockney?

¿Por qué Hockney en lugar de, por ejemplo, Chuck Close? ¿O Robert Longo? ¿O Marilyn Minter? El nombre de Hockney parece haber entrado en la conciencia de Pappas a través de Gary Vikan, director del Museo de Arte Walters de Baltimore y simpatizante suyo. Pero cómo conecta Pappas su propia obra con el artista británico es un misterio. La única pista es que tiene que ver con el interés de Hockney por la óptica.

No es que el dibujo hiperrepresentativo en grafito esté totalmente fuera de lugar en el arte contemporáneo: un joven artista de éxito como Karl Haendel (nacido en 1976), por ejemplo, hace exactamente eso. Haendel expuso en solitario en la galería Ana Helwing de Los Ángeles en 2003 y 2005, a ambos lados de la cita de Pappas con Hockney en Hollywood Hills. Lo que falta es la ironía hacia el medio que marca a Haendel como parte del club. Por el contrario, es Hockney como tradicionalista lo que parece hablarle a Pappas—repite una frase que asocia con Hockney, “A la mano, al ojo y al corazón”—, a pesar de que su propia obra parece implicar una apreciación de una precisión casi cibernética. Billy Pappas no está fuera de las convenciones, pero tampoco está en una relación cómoda con ellas; se acerca a ellas en un ángulo aleatorio e inestable, sin un lugar real donde aterrizar.

El resultado, finalmente, es que Pappas ha producido una especie de imagen abyecta. No sólo en el sentido que señala Weschler en el artículo del Times, de que cuanto más se acerca uno, más inexplicable y repelente resulta su detallada atención a (por ejemplo) los pelos que salen de los granos. No hay lugar para que la obra encaje exactamente. Tipos como Pappas sólo consiguen ser artistas si no lo quieren. De nuevo, Weschler del Times: “Dependiendo de cómo se mire, es un loco o un estúpido. O es una aventura realmente apasionante. Y es ambas cosas; va y viene entre las dos”.

El proyecto de Pappas provoca este tipo de juicio vacilante por una sencilla razón: Los códigos que determinan si una obra de arte es “buena” están adscritos a instituciones y tradiciones semiautónomas de la forma en que la gente piensa en el arte socialmente, y más estrechamente. Está claro que Pappas ha hecho algo, tal vez incluso algo grande—uno sale de la película con ganas de ver la

obra en la vida real— simplemente toca un botón que no se conecta con nada. Marilyn es un significante en busca de un significado.

No estoy de acuerdo con la conclusión de Weschler, que también parece ser la conclusión de la película, de que Pappas debería estar contenta con el logro de haber hecho el propio dibujo. Por supuesto que el reconocimiento es importante. Como crítico que intenta evaluar estas cosas con honestidad, se encuentra con dos posiciones contradictorias. Por un lado, sería estupendo que el tipo de conocimiento especializado del que parece carecer el trabajo de Pappas estuviera más extendido (¿hay algún otro campo, además de la presidencia, en el que haber ido a Yale sea tan importante para el éxito?) A este nivel, la difícil situación de Billy en *Waiting for Hockney* es un argumento a favor de una mayor difusión de las virtudes del Alto Arte. Por otro lado, uno desearía que el Alto Arte fuera en sí mismo un poco más amplio y menos especializado en primer lugar, y *Esperando a Hockney* es un relato sobre lo limitado que es definir el valor artístico en esos términos.

La película te hace pensar en toda esa gente que hace cosas extraordinarias en sus sótanos, la oscura materia de la creatividad sin nombre propio. Pero además—y al mismo tiempo— como proyecto estético-conceptual, cuanto más pienso en la Marilyn de Billy Pappas más se me ocurre: ¿No es apretar botones en tu cabeza que no sabías que estaban ahí exactamente lo que debería hacer el “arte”? Supongo que hay que esperar a un encuentro con la obra real para saberlo con certeza.

Ben Davis es un crítico de arte que vive y trabaja en Nueva York. Es autor de *9.5 Tesis sobre el Arte y la Clase* (Haymarket, 2013) y actualmente es Crítico Nacional de Arte para *artnet News*. Fue editor de *The Elements of Architecture* (Taschen, 2018). Sus ensayos recientes han aparecido en los libros *Public Servants: Art and the Crisis of the Common Good* (MIT Press, 2016) y *The Future of Public Space* (Metropolis, 2018). Sus escritos han aparecido en *Adbusters*, *The Brooklyn Rail*, *e-Flux Journal*, *Frieze*, *New York*, *The New York Times*, *Slate*, *The Village Voice* y muchos otros lugares. En 2019, el *Nieman Journalism Lab* de Harvard informó de que era uno de los cinco críticos de arte más influyentes de Estados Unidos, y el único que escribía para una publicación online. Se puede contactar con él en contact@benadavis.com
Twitter: @benadavis

