

# APARATO

Martín Farnholc Halley

Texto: Nicolás Cuello

## Una abstracción sin cabeza

El ritual del No Nacido, o la Invocación Preliminar del Goetia, es una de las prácticas más reconocidas de la Orden Hermética de la Aurora Dorada, adaptada de los Papyri Graecae Magicae, por el mismísimo Aleister Crowley. Estos documentos greco-egipcios, que se consideran una de las colecciones de hechizos, invocaciones e himnos más antiguas en la historia del esoterismo, utilizados originalmente entre los siglos II a.C y el siglo V d. C, se popularizaron a través de Occidente como el ritual predilecto para contactar con el Santo Ángel Guardian, un concepto clave dentro de Thelema.

Aunque se dice que fue concebido originalmente como un rito de exorcismo, esta práctica terminó siendo utilizada como un medio de protección anímico y, por sobre todo, como un mecanismo que facilitaba la conexión con fuerzas espirituales superiores, una apropiación que el mismo Crowley describió en El templo del Rey Salomón, una de las obras más importantes en su extensa producción filosófico-práctica. Allí, el autor enfatiza este desplazamiento antes mencionado, explicando que el uso extendido que le dieron dentro de la orden no negaba su función de origen, sino que daba un paso más allá, al usar la magia no solo como un llamado de protección o como un medio de limpieza de un cuerpo-otro, sino también como una forma de acceso personal a la experiencia de lo divino, lograda a través de la recepción hospitalaria de la misteriosa fuerza y del poder convulso del Santo Ángel.

En sus lecturas de este ritual, tanto Aleister Crowley como Samuel L. MacGregor Mathers, pudieron diagramar de manera comparada las características particulares de cada entidad divina sobre la que estos rezos pronunciaban su reclamo. Siguiendo el rastro de sus antiguas descripciones, pero también, de algunos pocos dibujos que sobrevivieron al paso del tiempo, vincularon la invocación del No Nacido, con el llamado del Akephalos, literalmente “El Sin Cabeza”.

Investigada en profundidad por Jake Stratton-Kent, autor del informe The Headless One (1991), el documento más completo hasta el momento sobre dicho ritual, la figura del sin cabeza cobró un lugar fundamental en la totalidad de la cultura esotérica y subterránea de principios del siglo XX. De hecho, en su estudio, este autor repasa no solo la historia particular de este cuerpo divino al que se refieren los himnos dentro del papiro original, sino los pormenores de su adaptación dentro de la cultura telemática, como los paralelos con otras entidades sin cabeza que se volvieron centrales en el imaginario de múltiples tradiciones espirituales a lo largo de los últimos siglos.

Si bien la estructura del ritual presenta matices y modificaciones en cada cultura, orden o grupalidad que la ha puesto históricamente en acto, usualmente consta de una declaración de intenciones y una descripción sentida de los atributos divinos de la entidad llamada. El objetivo del rezo, como de la delicada y oscura coreografía que lo acompaña, tiene como finalidad la preparación del cuerpo, del alma y la mente, para la llegada de lo sagrado, aquello que existe más allá de lo evidente, de lo imaginable y lo posible de ser percibido, ese cuerpo sin cabeza que rompe la flecha del tiempo y que anuncia mediante la posesión convulsa de lo humano, la promesa liberadora de su poder, ese umbral energético, plagado de imágenes interiores que habilita la conexión profunda con el verdadero yo-divino.

La conexión entre un cuerpo decapitado, la experiencia de lo divino y la superación de la historia, estuvo influenciada por la traducción de Crowley y Mathers que recordaron que la palabra hebrea para “cabeza” también podía

significar “inicio” o “comienzo”. Para ambos autores, un cuerpo sin cabeza, entonces, no tenía ni principio ni nacimiento, y en cierto sentido esa ausencia, esa falta incómoda, al permitir emanciparse de la vejación del tiempo terrenal, era lo que manifestaba la condición eterna, es decir, su fuerza divina.

En Aparato, la tercera exhibición individual de Martín Farnholc Halley en Constitución, estas imágenes sobre desmembramiento del cuerpo como éxtasis, la profundidad espiritual de la forma plástica, como la relación entre violencia e historia, irrumpen como una conversación latente. Una curiosidad pegajosa que revuelve la cultura material del sacrificio investigando la historia de la guillotina, el martirio y la confesión en tanto experiencias que cruzan de forma ambivalente sensaciones de dolor y placer, pero también promesas de redención y la aparición irremediable de la pérdida. Una nueva intersección paradójica, de esas que tanto gustan a Farnholc Halley, que lo motivan a crear una serie de máquinas pictóricas abstractas en las que invoca, tal como lo hacen los telemítas, la economía sentimental de la violencia, la vejación y la pulsión erótica que existe una vez que el cuerpo, propio o ajeno, es destruido en favor de acceder a alguna misteriosa forma de lo sagrado.

Dispuestas de manera secuencial pero no narrativa a lo largo de una sala transformada en un espacio heterotópico de bordes orgánicos y colores estridentes, este nuevo conjunto de obras, si bien exhibe la permanencia de los principales rasgos que dan singularidad a su universo estético, nos introduce en un desplazamiento innovador en su trabajo que marca un profundo antecedente. En sus pinturas reconocemos la ruptura del plano pictórico en diagramas maquínicos en los que se ensamblan, yuxtaponen y atraviesan superficies abstractas, de la misma manera que observamos como vuelve la epistemología del make-up en tanto saber técnico que modula no solo su pincelada sino también su sofisticada y compleja concepción del color. A su vez, volvemos a encontrarnos con su particular sentido de lo decorativo en tanto ética del aplique, que conecta la tradición del collage con el embellecimiento precario a partir de la incrustación de strass, stickers, fotografías modificadas de su propio cuerpo, como de otros elementos punzantes cuyos brillos, transparencias y reflejos iluminan un sentido peligroso de la elegancia, ese rasgo constitutivo de su erotismo que promete vulnerar el cuerpo de quien se ve irresistiblemente seducido por su pintura.

Pero esta aproximación singular, sombría y regresiva al lenguaje de la abstracción geométrica sobre la que suele trabajar Farnholc Halley, aparece en esta nueva exhibición, intensificada por la incorporación y el contraste conflictivo de elementos punzantes que hacen convivir bajo el manto de la belleza, filosas líneas metálicas que replican la intensidad de un rayo o el corte abrupto de un cuchillo, junto a diagonales horadadas de madera que el artista incorpora a partir de la incrustación de reglas antiguas ahora destruidas. Un contraste severo entre la fragmentación simbólica del tiempo y la violenta presencia del metal, que corona con la incorporación de dos pinturas tridimensionales en forma de cono, cuya presencia amenaza el cuerpo de quien observa, creando una nueva atmósfera afectiva con su trabajo, que reemplaza la incomodidad del mundo interior por la vulnerabilidad de la carne y un estado de paranoia permanente ante el peligro que supone la experiencia estética.

Este desplazamiento atmosférico, sin embargo, debe ser leído como una continuidad crítica entre su particular interés por la fuerza libidinal de lo culturalmente comprendido como negativo, que tanto en Hueco (2020) como en Mariposa fea (2022), dos de sus exhibiciones individuales más importantes, tomó forma a partir de sus preguntas por la experiencia incómoda de la envidia social y

la incertidumbre paralizante ante la muerte. Inquietudes que no son enunciadas como problemas a resolver, sino como seductoras provocaciones para el cuerpo. En Aparato, este mismo método de invocación del conflicto emocional que usa como medio la extraña elegancia de la pintura y la opacidad antisocial de la abstracción geométrica, que hasta ahora se había ocupado de revolver emociones de baja intensidad, no propositivas, que apelaron a la desesperación de lo impotente, dejan paso a una pregunta por las versiones más expresivas de lo negativo, aquellas asociadas a la respuesta visceral que implica la acción violenta. Si bien las alusiones al desmembramiento físico como un modo de acceso extático al secreto de la historia rondan la naturaleza sensual de estas obras, en particular a partir del título de sus pinturas, su trabajo nunca busca aludir ni representar literalmente el diario de una época. De hecho, tanto su interés por la historia material de las heridas públicas, como su investigación amateur por los circuitos sacrificiales del esoterismo, no tienen como horizonte ninguna formulación redentora sobre la violencia, ni promueven un programa moral sobre la experiencia radical del cuerpo.

Al igual que muchas de las referencias que pueblan su apropiación perversa del legado moderno, Farnholz Halley, sigue el patrón funcional de la maquinación del arte concreto, es decir, la segmentación y el diagrama compositivo de planos de color, haciendo primar de manera irreductible su compromiso con lo no-representativo, en favor siempre de la creación de un sistema cerrado de relaciones formales que abandona la ficción onírica y el relato descriptivo de las expresiones realistas. Esta idea de la obra como un aparato que radicaliza el carácter autorreflexivo del lenguaje plástico, de hecho, se alimenta de la influencia de los dibujos lineales de Tomas Maldonado, la organización fragmentaria de Raúl Lozza, la apología destructiva del marco rectangular sostenida por Alfredo Hlito, tanto como la inclinación de los planos y la incorporación de la curvatura en Lidy Prati, entre muchos otros aspectos de orden filosófico. Uno de ellos, sino el más importante, la renuncia a la referencia literalizada a lo real.

Una renuncia que el artista Manuel Espinosa afirmaba, en un texto que acompañó el catálogo de la 1era Exposición de la Asociación Arte Concreto - Invención en el Salón Peuser durante 1946, no debía considerarse un desinterés por el problema esencial de la existencia humana, sino por el contrario, tenía que ser percibido como una forma de aproximación técnica para invocar su solución. Un hacer sobre la realidad fundado en el compromiso con la materia plástica que Edgar Bayley, otro artista concreto que participó de la misma exhibición, sostenía era el único camino para crear relaciones directas con la vida, sin ortopedias ni disociaciones oníricas, de las cuales “el hombre ha retornado siempre defraudado y debilitado”, proponiendo por el contrario, relaciones complejas entre elementos simples, que exaltan el ser, inventando un arte que promueve la voluntad de actuar.

La conexión regresiva que establece con este legado, le ha permitido desarrollar una estética paradójica, que si bien se sirve de los recursos modernos del arte concreto, traiciona y vulnera la exigencia imperativa de estos mismos presupuestos. Es decir, pone en juego anacrónicamente en la escena contemporánea, el valor antisocial de las relaciones geométricas entre las formas y el saber específico del color, pero interrumpe su herencia, introduciendo procesos donde abstrae la función social y simbólica de elementos decorativos como las joyas, o fragmentos del mundo orgánico como insectos disecados, plumas o tintas hechas con elementos naturales, profundizando la contradicción y la cita deformada con el pasado.

Esta pertenencia contaminada al lenguaje abstracto, en la cual reconoce la fuerza disolutiva de la suspensión con lo real y la fragmentación perceptiva de los planos desde los cuales puede ser comprendida la historia, no suspende ni renuncia a “aquella lírica marchita del mundo interior” que rechazaba Tomás Maldonado, sino que usa su desvalorización cultural y el proceso desfigurativo de su abstracción como fuente, como filo, como provocación. Razón por la cual sus obras si bien se presentan como sistemas cerrados de relaciones articuladas por un principio emocional que figuran un esteticismo esotérico, como si cada pintura fuera una respuesta maquínica ante el impulso visceral que aparentemente la precede, no se vinculan con la historia del dolor y los archivos de la violencia corporal, para narrar una secuencia lógica de acontecimientos que proclamen un sentido de verdad sobre la política, la cultura o los sujetos.

Por el contrario, el tipo de relación que establece con estas economías afectivas, da continuidad al estilo antisocial que define su hacer pictórico, deshaciendo la rectitud de la consciencia, a partir de la experimentación con su sombra. Un llamado al Gran Ángel, el sentimiento roto de la historia, a que posea estos aparatos plásticos y los plague de un principio irresistible de seducción formal, capaz de despertar la profundidad de la sensación, desde el embrujo de la mirada. Una encantamiento que nos hace recorrer lentamente el cuerpo de su pintura y sus detalles, manipulando en ese tiempo suspendido del rezo, nuestra voluntad consciente, a través de ángulos agudos, de filos brillantes, de superposiciones materiales y texturas contradictorias que nos obligan a leer un himno ahogado

que invoca al espíritu extático de la violencia, de la venganza y la sangre con la que se escriben los acontecimientos históricos.

La sofisticada intimidad que propone Martin Farnholz Halley en su obra, se mantiene como uno de los desafíos más interesantes en la escena del arte contemporáneo. Se arriesga a una relación perversa con la condición anacrónica de su gusto, creando conexiones, puentes y reclamando un espacio de pertenencia por los andariveles más hostiles de la historia del arte argentino. Busca pertenecer en aquellos rincones de la abstracción en donde es considerado un traidor, se inmiscuye con una sonrisa bufona en los programas de mayor ascetismo emocional y se diluye en el racionalismo modernista, volviendolo imposible, desquiciándolo, enloqueciéndolo. Una convicción silenciosa, disimulada por el imperativo de la elegancia, que nos devuelve a un artista paradigmático: un artista difícil. En tanto la dificultad que plantea, siguiendo el camino propuesto por Jennifer Doyle, no recae en el tipo de sensaciones con las que nos provoca, sino, en su constante búsqueda por hacernos experimentar el límite de la sensación.

Es cierto que el tipo de emociones negativas que invocan estos ensamblajes abstractos puede dificultar la experiencia de nuestro vínculo con ellos. Pero en esa dificultad creada por el filo doloroso que le corta la cabeza a nuestro encuentro con la historia, sus pinturas crean individualmente situaciones contradictorias, y en su conjunto, un ambiente pegajoso que nos envuelve en el brillo opaco de pequeñas joyas, en el gradiente ensombrecido del color, en la textura pulida de cristales rotos, desacoplando el curso entumecido del presente. Una tensión punzante que desestabiliza la obviedad de lo anímico, el lugar común de lo que es posible sentir cuando escuchamos una pintura, al mismo tiempo que nos exige una reacción, una respuesta, no ante el realismo de la historia, sino ante la recuperación del sentir. Una nueva vulnerabilidad que nace en los márgenes de la cultura terapéutica del consenso como alivio, de la ternura como canon, del absurdo como norma y de la corrección ansiógena como personalidad en una generación.

Una abstracción sin cabeza, es una abstracción difícil. En tanto lo difícil es para Martin Farnholz Halley un movimiento inherentemente silencioso, que investiga la intimidad de la forma, el sentido que cobra su extrañeza y la violencia de actitud impertinente, empujando hacia abajo la conciencia. Un abajo que contrarresta y contradice las múltiples figuraciones de lo ascendente que oscilan entre el aspiracionismo de clase, la maduración moral, el supremacismo del pensamiento, los imaginarios exitistas de la profesionalización como el arriba-afuera que subyace a la internacionalización del arte contemporáneo, entre muchas otras formas de la función norte, es decir, modos en los que hace sentido la cabeza del mundo.

El movimiento regresivo sobre la historia de la abstracción que propone Aparato, de forma latente, se mueve de la invención a la invocación. Si bien se trata de un conjunto numeroso de pinturas que, ordenadas según Farnholz Halley bajo el guión de una personalidad múltiple, se mantienen fuera del registro de la representación, usan el sistema cerrado de las relaciones formales que establecen entre fragmentos desmembrados del plano pictórico, como un llamado a los sentimientos rotos de la historia. Una oración cuyo lenguaje ritual se ordena a través de una coreografía violenta, donde el recuerdo filoso de cuerpo recortado, la sugerencia a un brote de sangre, el sonido de una flecha que penetra la carne como el patetismo del dolor exhibido públicamente, empujan a quien observa a ser poseído, ya no por una reflexión, sino por la excitante confusión del riesgo que despierta cuando vuelve a manifestarse en nosotros, el conflicto inherente de toda pasión.

# Constitución

Galería Constitución

Del Valle Iberlucea 1140

Octubre de 2024

Maquetación: Julieta Massacese

**MERIDIANO**