

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: La esquiva materialidad del mundo: Dhara Rivera entre cenizas / **Title:** The Elusive Materiality of the World: Dhara Rivera Among Ashes

Autor / Author: Lilliana Ramos Collado
Profesora, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Resumen: En su instalación titulada *Palingénesis*, la artista puertorriqueña Dhara Rivera construye una tormentera/ gabinete de curiosidades botánicas donde albergar las hojas del bosque de Casa Klumb. Las hojas, calcinadas según rituales alquímicos, prometen la regeneración del bosque y de la casa como enclave de la memoria de la casa como objeto primordial de la humanidad.

Abstract: In her installation titled *Palingénesis*, Puerto Rican artist Dhara Rivera builds a storm shutters / cabinet of botanical curiosities where to shelter the forest leaves of Casa Klumb. The leaves, calcined according to alchemical rituals, promise the regeneration of the forest and the house as an enclave of the memory of the house as the primary object of humanity.

Palabras clave: Alquimia, Bosque, Casa Klumb, Dhara Rivera, Gabinete de Curiosidades, Instalación, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, Paracelso, Lilliana Ramos Collado / **Keywords:** Alchemy, Forest, Klumb House, Dhara Rivera, Cabinet of Curiosities, Installation, Museum of Contemporary Art of Puerto Rico, Paracelsus, Lilliana Ramos Collado

Sección: Obras / **Section:** Artworks

Publicación: 15 de junio de 2018

Cita recomendada:

Ramos Collado, Lilliana. "La esquiva materialidad del mundo: Dhara Rivera entre cenizas." *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de junio de 2018, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte

Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
13 Ave. Universidad Ste. 1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596
vision.doble@upr.edu
<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>
<https://revistas.upr.edu>



La esquiva materialidad del mundo: Dhara Rivera entre cenizas

Lilliana Ramos Collado

Profesora, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras



Escaparate de Palingénesis. Foto: Antonio Ramírez Aponte.

“Cuando sobreviene el desastre, no viene. El desastre es su propia inminencia, pero, ya que el otro, como tal, lo concebimos en el orden del tiempo vivido, pertenece al desastre — éste siempre lo tiene sustraído o disuadido — no hay porvenir para el desastre, como no hay tiempo ni espacio en los que se cumpla.”

— Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*

“Nada ha sido creado como última materia, en su estado final... Porque la Alquimia significa: llevar a su fin algo que no está acabado, obtener el polvo y el metal y elaborarlo para aquello a lo que está destinado... Alquimia no es otra cosa que el arte de convertir lo impuro en puro por medio del fuego...”

— Paracelso (Theophrastus Bombastus von Hohenheim), Alquimia, el arte de la transformación

“In just what sense are there many worlds? What distinguishes genuine from spurious worlds? What are worlds made of? How are they made? What role do symbols play in their making? And how is worldmaking related to knowing?”

— Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*

“Curiosity is seeing your way out of place. It is looking beyond.”

—Barbara M. Benedict. *Curiosity. A Cultural History of Early Modern Inquiry*

En lo que parece haber sido su último cuento[1], Jorge Luis Borges nos narró un breve diálogo entre el famoso alquimista Paracelso y un desconocido que una noche tocó a su puerta pues deseaba ser su discípulo. Paracelso se volteó para encender la lámpara y cuando volvió su faz al visitante, éste tenía en la mano una rosa. “Quiero que me enseñes el Arte,” dijo el visitante... “[el camino] quiero recorrerlo contigo”. El joven deseaba presenciar cómo Paracelso calcinaba la rosa para luego hacerla resurgir de las cenizas “por obra de su arte”. El anciano alquimista respondió: “La rosa es eterna y sólo su apariencia puede cambiar.” En desafío, el joven lanzó su rosa al atañor encendido y la rosa se consumió. Paracelso no quiso resucitarla. Poco después, airado, el joven abandonó el taller. Y, antes de retirarse a descansar, Paracelso echó en el hueco de su mano las cenizas de la rosa, susurró una sola palabra y la rosa resurgió, espléndida.



El alquimista trabajando en su atanor. Basilio Valentino, La Duodécima Llave (s. XVII).

El relato de Borges nos remite puntualmente a la rica y compleja obra alquímica de Paracelso, tan importante para el desarrollo del concepto de palingenesis o arte de regenerar lo muerto, lo imperfecto, para que resurja en un ser o en un objeto más perfecto. Poco a poco el cuerpo se pudre hasta que sólo queda “su esencia, el Bien, el alma”. Según el alquimista, “la putrefacción incluso es la partera de grandes cosas... porque ella es la reversión, la muerte y la destrucción de la esencia originaria de todas las cosas naturales, renacimiento y nuevo nacimiento surgen de ella en múltiple mejora, y es el mayor misterio de Dios” [2]. Tomando como semilla la tormentera que se encontraba en la Casa Klumb, en Río Piedras, para elaborar una instalación alusiva a la casa del famoso arquitecto, Dhara Rivera emprendió, ella misma como alquimista versada en las artes de la Transformación y en las artes del Arte, un proyecto que nos llevara a la palingenesis de los jardines y árboles frondosos de la Casa Klumb.



Palingénesis, instalación de Dhara Rivera en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.
Foto: Antonio Ramírez Aponte.

En el segundo párrafo de la ficha extendida de su obra en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico —y, ahora, parte de la colección permanente del MACPR— nos explica Rivera que:

Palingénesis [el título de esta instalación] se apoya en la interpretación que la Alquimia asignaba a este término. Según esta práctica filosófica, las cenizas de las plantas incineradas guardaban la memoria de su forma original y a través de procesos particulares, podían recuperar la misma. La instalación está compuesta de hojas recogidas en áreas concéntricas del solar donde ubica la Casa Klumb (periferia de la casa, borde interior del territorio, borde exterior). Estas hojas han sido sometidas a una temperatura específica, atrapadas en hojas de cristal. Las cenizas de estas hojas conservan la forma de su especie, quedando preservadas dentro de hojas de cristal fundido. Si pudiéramos separar los paños de cristal, se desharían de inmediato.

He comenzado mi comentario de esta obra de Rivera con el segundo párrafo de la ficha ya que su título, *Palingénesis*, reclama atención inmediata a los procesos de la alquimia, que son primarios a la discusión de esta instalación. Tomando la tormentera de la Casa Klumb como modelo de su obra, Rivera ha construido un pequeño museo secreto que guarda la esquiva materialidad del mundo para dar cuenta de que, como dice Blanchot en su epígrafe a este ensayo, “no hay porvenir para el desastre, como no hay tiempo ni espacio en los que se cumpla”. El desastre no es otra cosa que el mundo mismo purificándose para alcanzar mayor perfección. A ese proceso los alquimistas llamaron, precisamente, *palingénesis* o *palingenesia*.

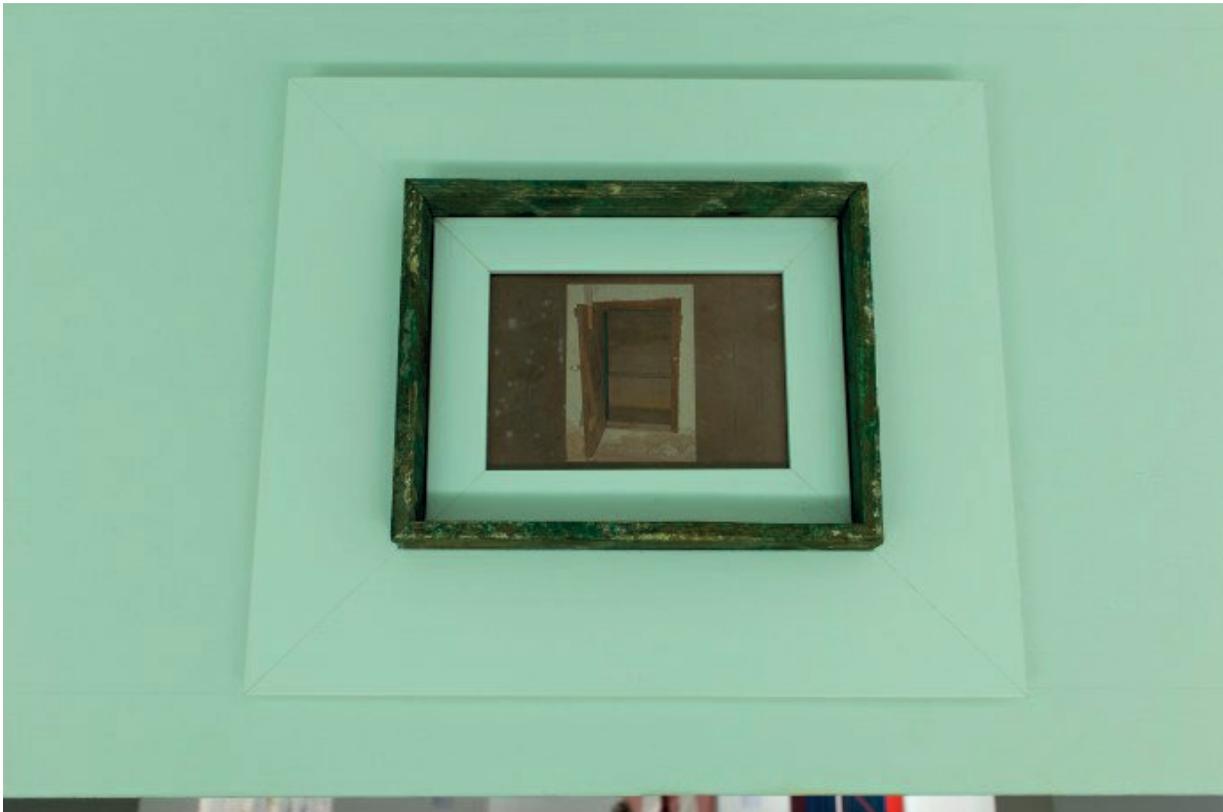
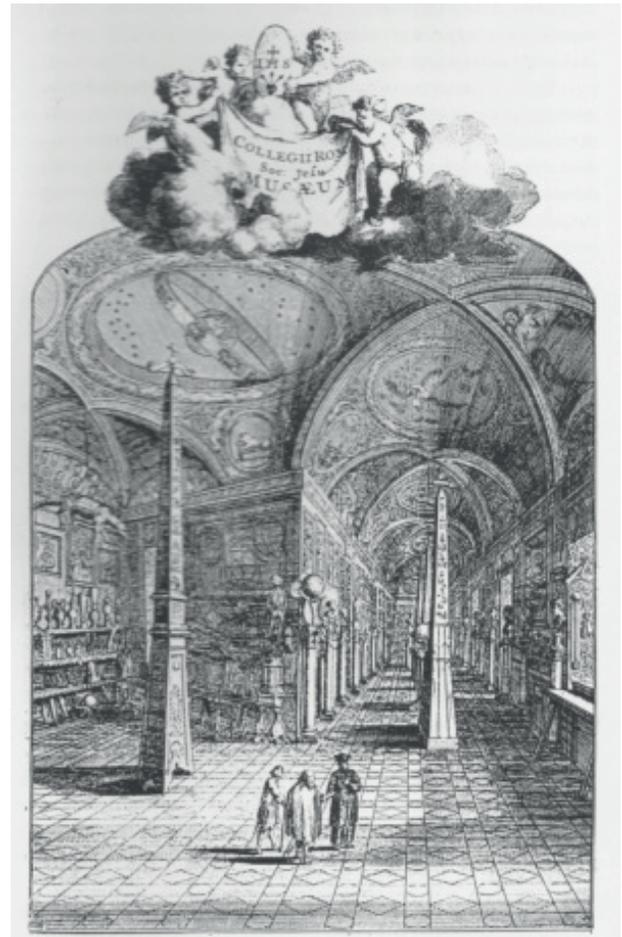


Foto de la tormentera de la Casa Klumb tomada por Dhara Rivera, colgada sobre el dintel de la instalación *Palingénesis*. Fotografía de la pared de la instalación: Antonio Ramírez Aponte.

Será este pequeño museo de objetos de la naturaleza lo que servirá de espacio de preservación para llevar hacia el futuro la memoria material de esta casa, es decir, para recordar una casa sin un claro bagaje histórico de la arquitectura puertorriqueña; una casa rodeada de verjas y de bosque para aislarse del bullicio urbano, y que, como casa privada, no alentó las visitas de desconocidos; una casa que no se parece a nuestros

vernáculos arquitectónicos; una casa cuya memoria quizás haya comenzado a partir de esta instalación de Rivera. Si bien la artista usa la palabra “repositorio” para describir el interior de su instalación compuesta de estanterías de cristal sobre las cuales se encuentran encapsuladas las hojas de diversos árboles y plantas de los jardines y el bosque en torno a la Casa Klumb, lo cierto es que ese repositorio parece un pariente cercano del llamado “gabinete de curiosidades”, almacén de objetos exóticos que cobró celebridad entre los coleccionistas de objetos raros durante el Renacimiento.

En su origen, estas colecciones no tenían otro orden que la preferencia del coleccionista y el espacio que tenía para albergar su colección, al principio aleatoria y disparatada y, eventualmente, obediente a las nuevas tendencias de acumulación de bienes valiosos y a los manuales de ordenamiento que ofrecían sugerencias de cómo y qué coleccionar. Tanto las hermosas y elaboradas estanterías y gaveteros, como el espacio que los albergaba, cobraron creciente interés sobre qué obtener y cómo ordenar. De más está decir que estos gabinetes tendían a coleccionar lo extraño, lo remoto, lo nunca visto, y es de esperar que esa extrañeza surgiera con preferencia en torno a objetos de los nuevos mundos reales o imaginarios a partir del Renacimiento. De hecho, estas colecciones ayudaron en gran medida a dar realismo y posibilidad a estos nuevos mundos y a desarrollar conocimiento sobre ellos, como sugiere la pregunta final en el epígrafe



El Museo Kircher en Collegium Romanun (1679).

de Goodman al comienzo de este ensayo. Se me ocurren, por ejemplo, el Atlántico sin fondo, las esferas celestes, los bosques gigantescos del Brasil a los cuales se acercaron los primeros exploradores europeos. Explorar sería la palabra clave, y el “excéntrico” sería el curioso interesado en comprender y descifrar los nuevos fenómenos que surgían

en un nuevo paisaje de materialidades. Los curiosos, investigadores, exploradores, anatomistas, equipados con una nueva generación de artefactos como el astrolabio, el telescopio y el microscopio —que substituirían poco a poco la retorta alquímica, los matraces y los hornos, por ejemplo— serán los primeros candidatos a este coleccionismo exhaustivo del espacio natural para almacenar el conocimiento del mundo. Nos dice Barbara M. Benedict:

Seeing rarities, occult or material, comes to represent the knowledge of the world, in the same way that Renaissance wonder cabinets displayed the universe; but in the age of exhibition seeing is not confined, as cabinets were, to the elite few. Symbolically, curiosities collected overseas represent travel: seeing and possessing them demonstrates the knowledge of the world, particularly for those whose class and means prohibit them from travel itself. Collectors, like spectators or eyewitnesses, symbolically possess transcendent knowledge. Their visual possession of curiosities either in cabinets at home or by seeing spectacles in the city endows the observer with the ownership of experience and so with the experience of ownership[3].

Benedict afirma algo importante: desde el Renacimiento hemos estado en “la era de la exhibición”, que nos ha ofrecido la oportunidad de aumentar nuestro conocimiento del mundo. La posesión, nos dice, podía ser visual y además plenamente experiencial, y así los objetos se conservaban/coleccionaban en nuestro ánimo como imágenes y memorias: como planteó Henri Bergson, “The image is a present state, and its sole share in the past is the memory from which it arose”[4]. De hecho, según se desenvolvía la idea de “colección”, algunos propietarios de estos gabinetes comenzaron a contratar artistas y científicos para ordenar las colecciones e ilustrarlas primorosamente en libros donde no sólo aparecían —con frecuencia a color—



Grabado del gabinete de curiosidades de Albertus Seba.

los objetos o especímenes coleccionados, sino que éstos estaban clasificados según diversos acápites que comenzaban a ser de uso común. Gracias a los gabinetes mismos, y a los libros y catálogos que les acompañaban como guías de estudio, los objetos materiales también se fueron ordenando, ya no en grupos caprichosos, sino en redes de sentido disciplinarias y transdisciplinarias[5]. Sin duda, muchos de estos objetos, sustancias, materiales y especímenes animales disecados o albergados en líquidos preservativos generaron un genuino interés en la investigación de ciencias nacientes como la química, la botánica, la anatomía, la astronomía y la biología. Con su exhibición de hojas, Rivera construye ese tipo de exhibición llamado “gabinete de curiosidades” mediante el cual nos invita a mirar un conjunto de objetos de una gran fragilidad material (son la huella de hojas calcinadas encapsuladas en cristal), exhibidos en cierto orden y a partir de los cuales la artista crea una arquitectura de imágenes memoriosas que cada cual se llevará a su casa como recuerdo y parte de una experiencia vital. La instalación de Rivera alienta la memoria procesal que funde el coleccionismo científico con los místicos rituales de la alquimia relacionados, específicamente, con los rituales de la purificación de las materias mediante el fuego.

Ahora bien, la alquimia no se quedó atrás: gracias a estas colecciones, los alquimistas aprovecharon para “perfeccionar” sus instrumentos y sus sustancias, la precisión descriptiva de su gesto de “nombrar”, y las categorías para realizar sus clasificaciones, como lo hicieron también los que iban desarrollando sus gabinetes de curiosidades. Paracelso, por ejemplo, fue a la vez científico y alquimista sin reparo alguno, al igual que científicos famosos como Isaac Newton, quien estaba interesado en la astrología y la



La retorta o matraz de destilación que contiene “el hijo nacido” producto del fuego. El museo hermético, de Alexander Roob, tomado a su vez de Splendor Solis de Salomon Trimosin.

numerología, y quien escribió y publicó libros sobre el mundo material, los fenómenos celestes y la relación entre el destino y los astros. Si los famosos oscilaban entre la química y la alquimia, y entre el estudio de los cielos y la astrología, bien puede decirse que estos gabinetes de especímenes materiales y tangibles también se ocupaban de las entrañas de estos animales disecados y de otros objetos excéntricos: mostraban que lo real incluía también las materialidades extrañas y aún inexplicables, incluso las dudosamente materiales. En la instalación de Rivera, el gabinete de curiosidades y el estudio del alquimista se abrazan provechosamente.



Las hojas calcinadas encapsuladas en lamas de vidrio en la instalación Palingénesis.

Foto: Lilliana Ramos Collado.

Nos explica Alexander Roob, en su espléndido y ya clásico libro sobre la alquimia[6], que el complejo proceso de purificación comienza con la calcinación de objetos en la retorta o matraz de destilación, la necesidad de martirizar esos objetos (el ejemplo que da Roob concierne a los metales, que ya necesitan sólo un último paso para convertirse en oro o

en plata, para luego desvanecerse en pura luz), luego, la resurrección de estas materias, el nacimiento del día (la aurora), para terminar en “el fuerte”, lugar inexpugnable donde se albergarán los frutos sagrados de la alquimia. Evidentemente, Rivera ha convertido ese “fuerte” en un espacio dedicado a la protección de las materias ya casi agotadas en su proceso de purificación. Es un proceso en etapas que garantiza la eventual pureza de su contenido y, eventualmente, del mundo en sí. Como proclama Paracelso en su cita de epígrafe, “Nada ha sido creado como última materia, en su estado final.”



La diversidad de hojas calcinadas. Foto: Antonio Ramírez Aponte.

Roob ha tomado la narrativa del proceso, y las bellísimas imágenes de los matraces, del libro iniciático atribuido a Salomon Trismosin[7], según quien la claridad del cristal es esencial a todo proceso alquímico de purificación y eventual resurrección en un estado avanzado por ser más perfecto. Sin duda, Rivera ha sido cuidadosa al encapsular las hojas cenicientas en varias capas de cristal. Es importante el haber usado lamas de cristal y no matraces, pues, en el caso de Palingénesis, se trata de una enfática alusión a la idea de la hoja dentro de la hoja, un proceso infinito de purificación y una buena técnica de exhibición

artística protegida. Rivera ha organizado sus vestigios encapsulados en una estantería de cristal dentro de su “tormentera” donde sobresale el gesto de la transparencia: en esta “tormentera” todo es visible, toda ella es un escaparate iluminado, toda ella está imbuida de una luz verdosa, quizás una alusión al bosque esencializado por el empuje del viento y la calcinación de las hojas. Rivera ha convertido el proceso alquímico en un lugar de exhibición, y ha escogido para ello emular, como ya he mencionado, un gabinete museal con materias que pueden someterse a una clasificación botánica para dar testimonio del orden vegetal de la Casa Klumb y celebrar su posible palingenesia.

Ahora bien, la instalación de Rivera fue originalmente realizada hace varios años para competir —y, al final, prevalecer— en un certamen de arte en el contexto de la reconstrucción de la casa de Henry Klumb en Río Piedras, propiedad de la Universidad de Puerto Rico y administrada por la Escuela de Arquitectura. Construida en 1949, la casa tuvo mejoras diversas hasta 1986. Esta casa se distinguía por sus holgadas terrazas, su estructura de maderas nobles, su casi transparencia entre interior y exterior, su predio amplio en medio del hacinamiento urbano del Barrio Capetillo, su mobiliario diseñado en general por el propio Klumb, su amplio bosque, y su jardín revoltoso y casual. En el sótano de la casa se encontraba la tormentera como cápsula benefactora para llevar hacia el futuro bienes y personas luego de un desastre. Klumb reconocía así las obvias debilidades de una casa de madera expuesta a los violentos huracanes caribeños. La instalación de Rivera, realizada a base de gestos formales y estructurales de lo que fue aquella tormentera original de Klumb, replantea el contenido y se fija en la naturaleza que rodeó la casa: las hojas de tantas especies de árboles y plantas. Lo que se preserva en la “tormentera/museo natural” de Rivera es la variedad de especies que se han encapsulado en lamas de vidrio y colocado en tablillas de cristal en orden aparentemente riguroso, exactamente como los diletantes de la ciencia botánica organizaban sus gabinetes de curiosidades naturales en el siglo XVIII.

En la construcción de su obra, Rivera ha seguido de forma puntual el método purificador de los alquimistas. Vale que la artista haya preferido no llevar sus especímenes a la absoluta incandescencia, como exigen Paracelso y otros importantes practicantes de la alquimia, sino que se detuvo en la etapa primaria de la ceniza para así conservar el rastro del elemento más débil de la Casa Klumb: las hojas de la vegetación. El proceso alquímico de Rivera es plenamente simbólico —ella crea una obra de arte, no busca una

palingenesia literal— como también el de Paracelso, pero a diferencia de los alquimistas bona fide, a Rivera le interesa expresar la fugacidad de lo frágil y a la vez vital, para así dramatizar nuestra esencial fragilidad ante catástrofes mayores e irremediables, sobre todo en cuanto al estado de contaminación de nuestro planeta, tema que Rivera ha tratado en varias de sus instalaciones. Rivera oscila entre la comprensión cabal de la precariedad humana y el deseo de mantener el rastro material de lo viviente sin sublimar hasta la incandescencia los cuerpos de carne y hueso, y los paisajes. De ahí su interés en preservar los especímenes del paisaje por su fragilidad límite. De ahí su pequeño museo de hojas al borde de la palingenesia, pero sin llegar a ella. Rivera lo sabe. Una vez destruido, el paisaje quizás nunca regrese. Y ciertamente Rivera no desea que el paisaje desaparezca, y por eso la construcción cautelosa de un pequeño museo de las cenizas del paisaje: sus hojas.



El escaparate, según se ve desde la entrada de la instalación. Foto: Antonio Ramírez Aponte.

Los primero, segundo y último párrafos de la ficha extendida de la obra de Rivera dicen lo siguiente:

La obra Palingénesis fue creada originalmente a raíz de una invitación que nos hiciera el Comité Casa Klumb a un nutrido grupo de artistas de diferentes medios. La idea base fue crear una obra basada en una reflexión sobre la casa y sus predios, desarrollados entre los años 1949 al 1986 por el conocido arquitecto Henry Klumb en el corazón de Río Piedras.

La casa y las tres cuerdas de terreno que la rodean —hoy día en estado de abandono— son un repositorio de períodos históricos, conviviendo en silencio, justo en medio de la urbe.

[...]



Estado de deterioro de la Casa Klumb y sus predios, antes del Huracán María.

Esta obra fue diseñada reproduciendo las medidas de la “tormentera” (refugio de las tormentas) de la Casa Klumb, lugar que el arquitecto construyó en el sótano de la casa y que consideraba “la semilla” de la estructura. Esta segunda puesta en escena de Palingénesis, se despega un tanto del lugar originario y siguiendo la línea poética que la sustenta, se abre a nuevas interpretaciones y reflexiones sobre la naturaleza de la memoria; la voluntad de significar; el placer de contar, el don de recrear.

Varios detalles resultan importantes en estos párrafos: la Casa Klumb, desierta y en proceso de descomposición desde que quedó deshabitada, convoca a una serie de artistas en medio de la gestión, iniciada por la Universidad de Puerto Rico, de devolverle su visibilidad para poder recoger dinero mediante una serie de actividades. Los dineros estarían dedicados a la reconstrucción de la casa y de sus predios. Si bien el texto de Rivera alude al abandono de la casa, es importante señalar que este estado de desamparo es muy anterior a la competencia a la cual Rivera fue convocada como parte de un nutrido grupo de artistas de renombre. Se habla de la casa como un “repositorio de períodos históricos, conviviendo en silencio, justo en el medio de la urbe”, aunque el modo de vida de los Klumb en su casa abierta de terrazas espaciosas, enclavada en medio de un barrio de trabajadores pobres, rodeada de una vegetación diferente a la magra naturaleza de las casas y edificios circundantes, fue una casa diseñada y construida a contrapelo de los lenguajes vernáculos de nuestra arquitectura y también alejada de los lenguajes modernistas importados a nuestra isla como el Art Deco, el movimiento City Beautiful de Chicago y el Santa Barbara Style californiano. No veo con claridad cuáles son esos períodos históricos a los que alude esta vivienda única y peculiar —además, hermosa y fascinante— que necesitan un “repositorio” histórico. Quizás lo único verdaderamente veráculo en la Casa Klumb sea, precisamente, su “tormentera”, y quizás por ello Rivera la escogió para crear su Palingénesis.

La actividad arquitectónica de Klumb sí tuvo un enorme impacto histórico en Puerto Rico por su intensidad, abundancia y diversidad en cuanto a sus tipologías industriales, sus diseños para espacios educativos como la Universidad de Puerto Rico, y sus edificios multipisos de vivienda, entre otros proyectos. Esa “convivencia en silencio” que indica Rivera en realidad describe el aislamiento de los Klumb de su vecindario inmediato. La turgencia de su vegetación ocultaba — y oculta — su entorno urbano, e impide incluso los gestos más simples de convivencia entre los Klumb y el barrio que los rodeó por tantos años.

Por todo esto, las “nuevas interpretaciones” del fenómeno arquitectónico que es la Casa Klumb tendrían que montarse sobre, o ir en contra de, las propias interpretaciones de esta casa, oculta en un bosque en medio de una urbe bulliciosa y literalmente detenida en una especie de temporalidad ahistórica, pues no viene de nuestro vernáculo ni fundó una tendencia en el concepto local de vivienda, por ejemplo. No sorprende, pues, que Rivera seleccionara, como objetos a preservar, las hojas de plantas y árboles del bosque y de los jardines de esta casa, hojas que son una especie de holograma de ceniza cuya contundente fragilidad proclama a los cuatro vientos la necesidad de ser protegidos dentro de “urnas” de cristal prácticamente anaeróbicas donde pueden ser vistas (la vista es el más inmaterial de los cinco sentidos), pero no tocadas, ni escuchadas, ni olidas ni degustadas, como ocurre con las obras de arte o con las curiosidades naturales que solemos encontrar en gabinetes de curiosidades neoclásicos y en museos tardomodernos.



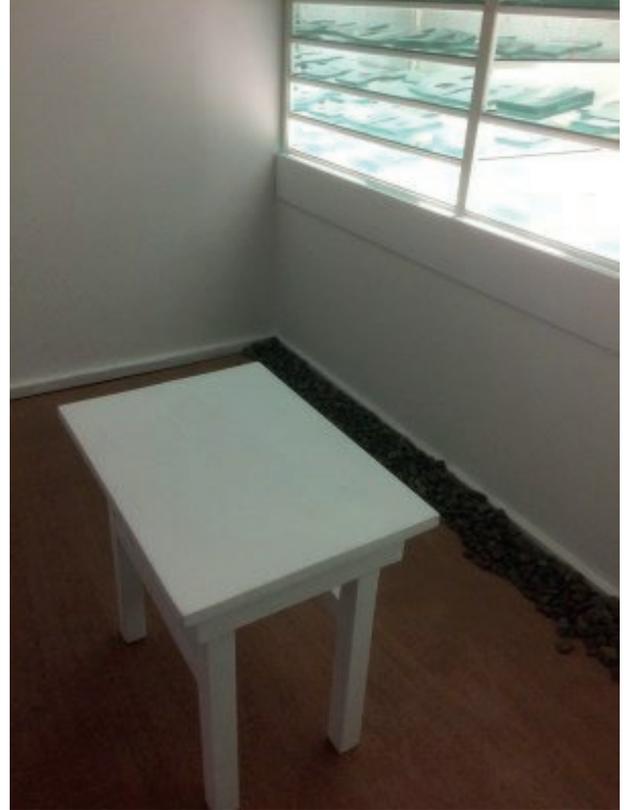
Portón de entrada a la Casa Klumb en Río Piedras. Fotógrafo desconocido.

Palingénesis nos presenta una colección tomada directamente de la naturaleza, sometida al ejercicio alquímico de la calcinación para lograr, simbólicamente, un artefacto dedicado a estimular—como dice la ficha extendida— “nuevas interpretaciones y reflexiones sobre la naturaleza de la memoria; la voluntad de significar; el placer de contar, el don de recrear”. Como ya comenté, si algo se pierde en el proceso alquímico es esa memoria que debe borrarse en su ruta hacia la purificación perfecta, contrario al gesto de coleccionar precisamente para mantener en la memoria la materialidad, la jerarquía, el lugar de origen, el valor comparativo y el significado de cada objeto coleccionado y preservado. Conuerdo plenamente con Jean Baudrillard cuando dice que todo objeto tiene dos funciones: una de ellas es que el objeto sirva a una práctica, y la otra es ser poseído. La primera se ubica “en el mundo” y en su materialidad, mientras la otra emprende una totalización abstracta del sujeto por sí mismo fuera del espacio mundano. El objeto práctico asume un status social, como ocurre con la máquina, mientras que el objeto puro, “desnudado de su función, o abstraído de su uso”[8], asume un estatus estrictamente subjetivo, y gracias a esa subjetivación, ese objeto deviene parte de una colección[9].

Ocurre, pues, que, en el caso de la colección de vestigios vegetales que sirven a Rivera como memoria encapsulada del jardín de Casa Klumb, la idea misma de memoria — opuesta al razonamiento alquímico que busca negar el tracto memorial del progreso de un objeto desde la impureza a la pureza— tiene la ardua tarea de ser vestigio memorioso que reclama que los visitantes recuerden esta casa, y gracias a cuya memoria, la Casa Klumb misma renacería de sus cenizas como deberían renacer las hojas encapsuladas. No estamos aquí ante un uso fiel e histórico de la alquimia, sino un uso metafórico gracias al cual el proceso alquímico nos proveerá, con las herramientas de la memoria, las huellas vegetales para regresar, precisamente mediante la memoria, a una Casa Klumb reconstruida como lugar propiciatorio desde donde soñar las maneras de proteger nuestra habitación terrestre en medio del “Paraíso”. De muchas maneras, esta tormentera memoriosa que Rivera ha copiado de la tormentera original de Casa Klumb, esta pepita de memoria que ha sido el modelo de la instalación de Rivera, nos sirve para repensar dónde vamos a vivir y a prosperar como humanidad, al abrigo de la próxima “tormenta”. En este caso, no sólo se trata de la tormentera que Rivera construye como gesto de recordación de la tormentera original de la Casa Klumb: irónicamente, en fecha posterior al momento en que Rivera terminó su instalación, un huracán de enorme fuerza destruyó

la casa quizás para nunca ser reconstruida. Nos queda, pues, la memoria vegetal que propiciamente creó Rivera.

En el interior de Palingénesis, en el tramo de pared que está encima del dintel de la puerta, hay lo que parece una foto de la puerta de la tormentera de Klumb. Da la impresión de que la puerta que aparece en la fotografía es la entrada a una escalera que desciende hacia un sótano. Es en la profundidad de la tierra donde la familia Klumb hubiera estado a salvo del huracán, y así eran las típicas tormenteras donde muchos puertorriqueños sobrevivieron el horrible huracán San Felipe que azotó nuestra isla en 1928. Contrario a esta tormentera casi subterránea, la de Rivera está sobre el suelo. Por fuera, parece una choza rústica que exhibe su estructura de madera con techo de un agua, y cuya forma de embudo nos lleva de lo amplio a lo estrecho. Cuando entramos, nos acariciante luz verde claro que hace brillar tanto las tablillas de cristal como las cenicientas hojas encapsuladas en lamas de vidrio. Nada más aséptico, nada tan perfecto en nitidez y visibilidad, como los escaparates iluminados de este pequeño cobertizo que alberga un genuino gabinete de curiosidades botánicas. Frente a los estantes cristalininos hay un solo banco de madera. Si bien caben varias personas de pie en este lugar que se va estrechando, el pequeño banco advierte que es un lugar de reflexión para una persona a la vez. Es la soledad que engendra la reflexión lo que busca la artista en sus visitantes: recordamos la casa, no necesariamente la de Klumb, sino la nuestra, o La Casa, así con mayúsculas.



Un espacio para la reflexión, uno a uno. Foto: Antonio Ramírez Aponte.

Recordar la casa. Recordar la choza primitiva de cuando la humanidad poco a poco fue aprendiendo a desarrollar herramientas que le permitieran usar materiales no intervenidos para protegerse de la intemperie. ¿Cómo debe haber sido esa primera choza con ese primer techo? Dice Gottfried Semper[10] que esa primera casa debe haber sido un techo tejido de cáñamo o de paja alzado en troncos sin desbistar, y sus paredes vendrían mucho después, también de material natural tejido: enredaderas secas, hojas aplastadas mezcladas con lodo para lograr cierta rigidez. Luego se le hizo un zócalo para elevarla del suelo y que no le entrara agua desde el suelo, y eventualmente, gracias al fuego, el barro cocido añadió más estabilidad a esa choza hija de la especulación arquitectónica. Todavía imaginamos esa cabaña a la cual Joseph Rykwert le dedica uno de sus libros más emocionantes: *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in*



La choza primitiva según la tradición de Vitruvio.

Architectural History, que nos lleva de la mano desde el imaginario de Vitruvio, pasando por las ideas renacentistas, a través de la vivienda “natural” de Marc-Antoine Laugier en el siglo XVIII, hasta llegar a una tardomodernidad escéptica llena de propuestas funcionalistas para desarrollar vivienda social donde no disfrutamos de aireadas chozas primitivas sino de calurosos y opresivos cajones de hormigón. Nos dice Rykwert:

Throughout these transformations [of the house] my theme returns as a guarantee of renewal: not only as a token from the past but as a guide for the future. [...] The return to origins is a constant human development and in this matter architecture conforms to all other human activities. [...] In the present rethinking of what we build and what we build for, the primitive hut will retain its validity as a reminder of the original and therefore essential meaning of a building for people: that is, of architecture. The desire for renewal is perennial and inescapable.[11]

Lo primitivo es coyuntural, nos dice Adrian Forty en un ensayo sobre el tema en el que cita, precisamente, el texto de Rykwert; y también es epocal, pues cada tiempo tiene su propia idea de lo primitivo[12]. En su breve ensayo sobre el hombre primitivo, nos dice Le Corbusier: “There is no such thing as primitive man; there are primitive resources. The idea is constant, in full sway from the beginning”[13]. El humano siempre ha sido brillante, y de ahí que lograrse transformar las materias crudas en objetos para paliar su necesidad. En ese sentido, la tormentera de Klumb, como casa exigua donde sólo cabrá lo imprescindible para sobrevivir una catástrofe, es, técnicamente, una choza primitiva. Si algo aprendemos de la tormentera de Klumb y de la hermosa instalación de Rivera, es que la materialidad del mundo es esquiva, impredecible, y su preservación es y será un verdadero reto para nosotros. La reflexión de Rivera nos invita a conservar la memoria del bosque y de sus hojas como materia prima de la humanidad, y a comprender cómo el bosque estará ahí para ayudarnos a recuperar nuestra casa luego de cualquier desastre. Y como el bosque es la promesa de la casa, nos toca a nosotros cuidar de ese bosque generoso.

Pero para este ensayo propongo también un final alquímico: el que Dhara Rivera asimile su gabinete de curiosidades a la tormentera primitiva de Klumb señala hacia la riqueza inevitable de la casa mínima no importa cuán pobre o cuán magra. Y del mismo modo en que, en su gabinete botánico, Rivera guarda en esencia el bosque como alimento material de la casa, su gabinete-tormentera-casa será también la semilla del bosque, alquímicamente hecha de las cenizas de sus hojas. Estamos frente al uróboros: la serpiente alquímica que se muerde su propia cola y que diligentemente nos recuerda que en el final está el principio.

Junio de 2018

Sentada bajo mis árboles, sobrevivientes del Huracán María



La Rosa Mística, de Teodoro de Bry (1528-1598).

Notas:

[1] Jorge Luis Borges. “La rosa de Paracelso”. *La memoria de Shakespeare. Obras completas III*. Buenos Aires: EMECÉ Editores (1989): pp. 389-90.

[2] Paracelso. “Alquimia, el arte de la transformación”. En *Textos esenciales*, edición de Jolande Jacobi y Epílogo de C.G. Jung. Madrid: Siruela (1995): p. 171. Ver también el bello ensayo de Helios Jaime Ramírez, “Palingenesia e imaginación en Ficciones de J.L. Borges”. En Carlos Meneses, ed. Jorge Luis Borges. *Una teoría de la invención poética del lenguaje*. Barcelona, Anthropos. *Revista de Documentación Científica de la Cultura*, Núm. 142-143 (1993): pp, 92-94.

- [3] Barbara M. Benedict. *Curiosity. A Cultural History of Early Modern Inquiry*. Chicago: The U of Chicago Press (2001): pp. 17-18.
- [4] Henri Bergson. "The Survival of Images". *Matter and Memory*. Trad, N.M. Pau y W.S. Palmer. New York: Zone Books (1991): p. 140.
- [5] El más famoso gabinete perteneció al apotecario (o farmacéutico) del siglo XVIII Albertus Seba: el catálogo de su colección todavía se imprime en gran formato para deleite de los lectores de hoy. Ingard Musch. "Albertus Seba's Collection of Natural Specimens and its Pictorial Inventory". En Albertus Seba. *Cabinet of Natural Curiosities. Locupletissimi rerum naturalium thesauri 1734-1765*. Köln: Taschen (2001): pp. 10-13.
- [6] Alexander Roob. *El museo hermético. Alquimia & mística*. Köln: Taschen (1997): "Génesis en la retorta", pp. 124-153; "El martirio de los metales", pp. 205-215; "La resurrección", pp. 216-229; "Aurora", pp. 230-247; y "El fuerte", pp. 335-355.
- [7] Salomon Trismosin. "The Fourth Treatise". *Splendor Solis*. Trad. Jocelyn Godwin. Missouri: Phanes Press [Magnum Opus Hermetic Sourceworks #8]: pp. 44-57.
- [8] Jean Baudrillard. *Le système des objets*. Paris: Éditions Gallimard (1968): p.121.
- [9] Ibid.
- [10] Gottfried Semper. "The Four Elements of Architecture". En *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Harry Francis Mallgrave, ed. Cambridge: Cambridge U Press (2010): pp. 101-129.
- [11] Joseph Rykwert. *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*. Cambridge: The MIT Press (1997): pp. 183-84.
- [12] Adrian Forty. "Primitive. The word and concept". En Jo Odgers, Flora Samuel y Adam Sharr. *Primitive. Original Matters in Architecture*. London: Routledge (2006): p. 5.
- [13] Le Corbusier. "Regulating Lines". *Towards a New Architecture*. Trad. Frederick Etchells. New York. Dover Publications (1986): p. 70.