

## **Arte en escena: Carlo Aymonino, pequeños dibujos, grandes referencias**

**Por Rosario Caniggia Bengolea**

Desde el ingreso a la exposición de Fundación Proa, hay algo que nos sugiere espectacularidad. El gran cortinado nos invita a pasar a la primera sala, donde se encuentran exhibidos bocetos, fotos y documentos sobre esa gran estructura efímera, el *Teatro del Mondo* de Aldo Rossi, para la Bienal de Venecia de 1979, sin duda un proyecto vinculado con la idea de espectáculo. Continuamos el recorrido pasando por una pequeña sala oscura, dónde nos convertimos en intérpretes de alguna ópera o ballet, la obra de Grazzia Toderi nos sumerge en el mundo de la escena teatral propiamente dicha. Avanzando hacia el espacio contiguo, esas grandes *mise en scène* de Luigi Ontani, con toda su fuerza icónica, pensamos rápidamente en la historia del arte con mayúsculas, la pintura y escultura manieristas y barrocas, citada en los paños, la iconografía religiosa, la mitología griega, etc...

En la siguiente sala hay una variedad de obras. Por un lado, dos fotografías de Armin Linke de gran formato que captan rápidamente la atención y, en contraposición en el muro opuesto, se encuentran: un dibujo de *Il teatro di Avellino* de Carlo Aymonino (2009), un esquema transversal de un diseño arquitectónico de Danilo Guerri para *Il teatro comunale delle Muse* (1978) y la maqueta en madera para el *Il teatro Carlo Felice di Genova* (1982-1984) de Aldo Rossi. Y es aquí, cuando esa espectacularidad se desvanece momentáneamente y pasamos de la gran puesta en escena a lo pequeño, a lo apenas sugerido, tanto por el tamaño de estas tres obras como sus soportes.

Podríamos pensar, en un primer momento, que la selección de estas tres obras, están aquí para ilustrar la trayectoria de estos tres arquitectos en relación a la construcción de espacios teatrales, indicar un lazo estrecho entre una actividad y otra. Pero hay determinados elementos del dibujo de Aymonino (II. 1) que, puestos en relación con otras obras del artista del mismo período y su contexto de producción, nos invitan a darle otra lectura.

El dibujo se aparta de la representación normalizada de la solicitud de las prácticas arquitectónicas específicas e introduce una representación particular y personal que le da valor al dibujo en tanto objeto de arte y permite su análisis desde esa perspectiva (1). El origen de este dibujo es el encargo a Carlo Aymonino y a Gianmichele Aurigemma en 1987 para la construcción del teatro Carlo Gesualdo en Avellino. Si bien la obra expuesta en Fundación Proa es del año 2009, contamos para el análisis, con una versión del año en que se inició el proyecto (II. 2).

La misma presenta características similares a la de la exposición, pero con algunas variaciones, como ser la inversión de las figuras con respecto a la versión más actual y el coloreado. En el dibujo vemos representado el edificio, que se compone de una serie de volúmenes complejos y un espacio que se abre en hemiciclo hacia la plaza. Por delante de la fachada, el artista ubica las figuras de Atalanta e Hipomenes, tomadas de una obra de Guido Reni de 1618 (II. 3). El artista boloñés, plantea una versión del tema mitológico de la heroína Atalanta, quien fue retada por Hipomenes y tuvo que recurrir al engaño para vencerla: en el transcurso de la carrera, Hipomenes dejó caer en el suelo varias manzanas de oro. Cuando Atalanta se agachó a recogerlas, aquel aprovechó para aventajarla y vencer. La derrota acabó en boda, aunque no con un final feliz: ambos fueron transformados en fieras por haber profanado el templo de Ceres. Guido Reni escoge un momento sintético de la acción, elige una composición muy compleja que expresa esta oposición de actitudes. Es una obra propia de la restauración clasicista boloñesa de principios del siglo XVII.

Aymonimo recurre a la cita, no solo del lenguaje clásico, sino que recorta un episodio completo de la historia del arte, lo descontextualiza para hacerlo convivir con su diseño arquitectónico. Desde la propuesta curatorial se sugiere una lectura del conjunto de obras desde el punto de vista de la puesta en escena; específicamente en el caso del dibujo de Aymonino se indica que los personajes podrían estar “actuando” en el teatro de Avellino, la cual puede ser una opción (2). Otra es que el artista esté hablando el idioma de sus contemporáneos, es decir enmarcarla en el contexto de la transvanguardia italiana, que constituyó en Italia, la respuesta a las experiencias procesuales como el *arte povera* y fue capitalizada por el discurso teórico del crítico Achille Bonito Oliva:

“los artistas de los años setenta, los que llamo de la transvanguardia redescubrieron la posibilidad de clarificar la obra a través de la presentación de una imagen al mismo tiempo enigma y solución. El arte pierde así su lado nocturno y problemático de la interrogación pura en aras de realizar obras según las reglas del arte [...]. La transvanguardia abre un amplio abanico de posibilidades que permite que el arte se mueva en todas direcciones, incluidas las del pasado” (3).

Retomando la línea del retorno a la pintura, A. Bonito Oliva sentó las bases de un arte postconceptual y neovanguardista representado por las obras de artistas como Bagnoli, Remo Salvadori, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De María y Mimmo Paladino. Ligados a los discursos de eclecticismo, citacionismo, negación y progreso de la primera postmodernidad. Los transvanguardistas italianos tomaron la cita como principal modelo creativo, incluyendo tanto motivos iconográficos y formales extraídos de la Antigüedad Clásica,

como aspectos de las vanguardias históricas (futurismo, pintura metafísica, etc.) En todos los casos las citas fragmentarias sustituían la comprensión existente en la obra original por un alto grado de ambigüedad.

El contexto de producción del primer dibujo de Atalanta e Hipomenes en el Teatro de Avellino, es el de fines de los años ochenta. Sin embargo, hay obras anteriores de características similares, que nos indican cierta filiación o guiño a este “neoclasicismo postmoderno”.

En 1982, un años auspicioso para la transvanguardia (4), Aymonino ejecuta un autorretrato pintado al óleo, titulado *Autorretrato provato dalla vita* (Il. 4). Encontramos en esta obra, múltiples citas a la tradición de la pintura occidental. En primer lugar, el artista se representa en tres cuartos de perfil, con la mirada hacia el espectador, propio del retrato renacentista. En segundo lugar, las flechas en la espalda remiten a la iconografía religiosa, específicamente al martirio de San Sebastián. Y por último las espadas como alusión tal vez al *Juramento de los Horacios* (1784), del pintor neoclásico Jaques Louis David, que ligada a la frase que completa la obra -Autorretrato juzgado por la vida-, podemos advertir una cierta toma de posición.

Las otras obras que acompañan este trabajo son dos dibujos, uno de 1985 y el otro de 1986. El primero es un ensayo visual de una vista de Venecia, *Il Bacino de Venecia* (Il. 5), aquí la operatoria citacionista, abrevia tanto de la pintura veneciana, de la escultura neoclásica italiana y por último de su pasado inmediato, incluso presente. En esta construcción postmoderna, Carlo Aymonino pone a dialogar, en una especie de gran collage de la historia visual italiana, a Tintoretto, con la Venus de Antonio Canova y a estos con *Il teatro del Mondo* de su contemporáneo Aldo Rossi. La historia de las imágenes se presenta como un catálogo, de donde seleccionar, e *Il Bacino* un compendio del gran peso de la tradición clásica en los artistas italianos.

El último ejemplo que tomaremos se encuentra en vinculación más estrecha con *Il Teatro di Avellino*, ya que su acta de nacimiento fue el proyecto arquitectónico para la construcción de tres plazas y edificios adyacentes en la ciudad de Terni. La plaza, para Carlo Aymonino, es el sitio de la ciudad por excelencia, es el elemento de unión entre la arquitectura y las ciudades. En *Le tre piazze di Terni* (1986) (Il. 6), presenta su diseño arquitectónico y urbanístico y nuevamente lo puebla con personajes. En el centro de la imagen, la referencia a alguna pintura barroca, por el dinamismo que presenta la composición, superpuesta con la cita a la escultura clásica, sugieren una familiaridad incluso con la pintura metafísica y nos recuerdan a las plazas de Giorgio de Chirico, acentuada por la figura escultórica de la izquierda.

Es interesante destacar a manera de conclusión que, si bien la obra con la que nos encontramos en Fundación Proa y suscitó este trabajo, nace de un proyecto arquitectónico,

advertimos en Carlo Aymonino, un claro vínculo con la tendencia italiana de los años ochenta, y que él, como sus contemporáneos, “Sin jerarquías y desposeído de cualquier fetichismo, recupera la tradición artística autóctona (la recuperación de la memoria cultural de una pintura con dos mil años de historia en Europa) para citarla de manera fragmentaria” (5).

#### NOTAS

*Carlo Aymonino Rappresentazioni di Architetture*, catálogo. Roncade: DAG gallery, 1998.

Disponible en: <http://www.archilovers.com/projects/88348/carlo-aymonino-rappresentazioni-di-architetture.html#info>

*Arte en escena*, catálogo digital. Buenos Aires: Fundación Proa, 2016. Disponible en:

[https://issuu.com/proafundacion/docs/arteenescena\\_proa](https://issuu.com/proafundacion/docs/arteenescena_proa)

BONITO OLIVA, Achille. *Trans-avantgarde International*. Milán: Politi Editore, 1982.

El año 1982 fue decisivo en el proceso de consolidación de la transvanguardia, pues fue celebrada en Módena la exposición internacional *Transvanguardia: Italia/ América*, que agrupaba tanto artistas europeos como norteamericanos, quienes según Bonito Oliva, compartían un mismo nomadismo cultural y eclecticismo estilístico.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*.

Madrid: Alianza, 2002. p. 277.

## ANEXO DE IMÁGENES



1-Il teatro di Avellino, 2009



2-Atalanta e Hipomenes,1987



3-Atalanta e Hipomenes, Guido Reni, 1618.

## Anexo de imágenes



Autorretrato, 1983-84.



Il Bacino di San Marco, 1985.



Le tre piazze di Terni, 1986.