

## Gianfranco Baruchello-Agricola Cornelia S.p.A. *Sulla Coltivazione di un luogo ideale*

Fondazione Baruchello, Roma

Del 11 de diciembre de 2018 al 8 de febrero de 2019

Bene, la mia idea allora era che tutto questo sarebbe stato arte, arte e non economia, che l'arte sarebbe potuta divenire un esempio indicativo nella soddisfazione della fame come bisogno umano su base puramente umana, non più legata allo sfruttamento e che alla fine ci sarebbero state tante patate da poterle regalare a tutti.

Gianfranco Baruchello

En el libro publicado en 1983 *How to Imagine: a Narrative on Art and Agriculture*, que toma la forma de un largo monólogo urdido en presencia del autor Henry Martin (y luego traducido por él), la voz del artista Gianfranco Baruchello bosquejaba lo que habían supuesto para él, para su vida y su trayectoria artística, los ocho años de la granja Agricola Cornelia (1973-1981) de los que se nutre esta exposición<sup>1</sup>. Comisariada por Maria Alicata y Daniela Zanoletti, la muestra [1] conmemora no solo esta experiencia, sino que también actúa como un homenaje al nacimiento y a las dos décadas de vida de la Fondazione Baruchello. Instaurada en 1998 por Baruchello y Carla Subrizi para alentar la experimentación en el arte contemporáneo y en su investigación, la Fundación se asienta sobre el corazón de la antigua granja; tanto en cuanto a su localización física (el 695 de la Via di Santa Cornelia, en las afueras de Roma, de ahí el nombre), como en cuanto a sus ejes creativos, emocionales, y teóricos. Existe un tallo, pues, que liga la granja-laboratorio con la Fundación, y que tendría sus raíces en *cómo imaginar y pensar* «diferentes formas de existencia y convivencia en el mundo», a través del arte como lenguaje<sup>2</sup>.

Al entrar en la otra sede de la Fundación en Via del Vascello 35, en pleno Gianicolo, la primera obra que se aprecia, sobre el muro de una habitación a oscuras, es una película: *Il grano*, de 1975. No en vano, en las páginas de *How to Imagine* Baruchello evoca Agricola Cornelia como un objeto u objetos que contemplar en una habitación –y por lo tanto, como futura exposición–, y expresa el deseo de

que fuera esa película la proyectada en sus paredes. Puesto que se trataba de «una especie de meditación», muda, en blanco y negro, en la que se veía a las semillas crecer y mutar a lo largo de las estaciones, hasta alcanzar la cosecha (Baruchello y Martin, 1983: 44-45). Y que plasmaba los minutos que, día tras día, el artista llenaba pensando en esa transformación de la tierra en otra cosa, y observando ese campo desde esa misma posición. Al metraje sobre el grano le sigue después otra filmación, sonora y en color (*A futura memoria*, 1981) alrededor de las vacas [2], del ganadero que las maneja, la maquinaria y la extracción de leche. Y de los largos periodos que pasan en el campo, sobre la hierba, alimentándose de ella, pastando, rumiando, procesándola en sus largos intestinos y transformándola en otras cosas, leche, carne, terneros, estiércol; por lo que, muerte o no mediante, de un modo u otro todo acaba volviendo a la tierra, y reiniciando el ciclo.

En su libro, Baruchello habla de esta y otras maneras acerca de estos procesos y criaturas, sus imbricaciones mentales, y sus conexiones con la tierra, y lo subterráneo. De hecho, ya desde las primeras líneas se dedica a desglosar los elementos que componen una de sus pinturas de Agricola Cornelia: una vista de pájaro *detonada* en la que se ven las diferentes porciones de tierra como en el dibujo desglosado de un motor<sup>3</sup>, acompañadas de anotaciones sobre la sucesión de cultivos, y sobre otros personajes y acontecimientos. También sobre quienes cultivan la tierra con su esfuerzo, y quienes se limitan a tenerla registrada a su nombre, desde la distancia. Porque, como se encarga de recordar una carta geográfica del norte de Roma colgada en la muestra, en un principio la operación consistió en ocupar y retornar a la agricultura una serie de terrenos que estaban destinados a la construcción y a la especulación inmobiliaria; proyectos que se habían truncado y no llegarían a materializarse.

Al describir la pintura, que por la información que se proporciona podría tratarse de uno de los minuciosos es-



1. Vista general de la inauguración, Agricola Cornelia S.p.A, Fondazione Baruchello, Roma, diciembre 2018-febrero 2019.  
Fotografía de Ángel Villén

maltes de los varios similares que se exhiben en la exposición, Baruchello vuelve a mezclar múltiples dimensiones, tangibles y mentales. El hilo de su discurso, y recuerdos, dibuja un mapa entre lo topográfico y lo conceptual en el que se entretajan lugares y sucesos, espacio y tiempo, las condiciones del suelo, lo que creció y lo que no, los daños causados por los tejones, los nombres e historias de las

genealogías de perros guardianes, y dónde están enterrados (allí donde la hierba es un poco más verde). E insiste en subrayar y en convertir en central una serie de reflexiones en torno a la gruta y lo subterráneo asociándolas con el origen y lo primigenio, el vientre materno y lo femenino, la muerte y la tumba. Todo ello, emergiendo del suelo del que brotan las semillas, y que alimenta sus ideas, y al resto de



2. Proyección de *A futura memoria*, video sonoro en color, 17', 1981.  
Fotografía de Ángel Villén



3. Vista de la sala con, entre otras obras, *Cinque piante di limoni*. Fotografía de Ángel Villén

animales. Así pues, entre los dos vídeos –grano y vacas–, y los diagramas de terrenos y cultivos, quedan configuradas las coordenadas vegetales, animales y térreas en torno a las que orbita la exposición; arraigadas, por otra parte, en lo vivo y lo real por medio de la presencia de cinco limoneros, cargados de frutos verdes y amarillos (*Cinque piante di limoni*, 1973) [3].

En esta línea, en *How to imagine* Baruchello dice haber redescubierto en aquello que rodea a la agricultura, al suelo, al campo, a sus criaturas y transformaciones, cuestiones fundamentales que en el mundo consumista de la ciudad se olvidan y dejan al margen. Otras ideas, otros modos de pensamiento en los que el artista halla vestigios de mitos, bestiarios y elementos mágicos; así como explicaciones a ciertas persistencias culturales que han alcanzado nuestros días. Y sobre las que elabora sus propias mitologías, que aprovecha para criticar al racionalismo aséptico y excluyente que deja fuera y menosprecia aquello que no puede reducir.

Tomemos, por ejemplo, las abejas y sus colmenas. En la exposición, algunas de las obras –como la composición

*Eros Sélabelle*, 1977, con juego de palabras apuntando a Marcel Duchamp incluido– se conforman a partir de estructuras con huecos hexagonales, como panales de cartón blanco, que alojan dibujos, siluetas, inscripciones, recortes, pequeños paquetes de azúcar. Se derivan del impacto que provocó en el artista observar y registrar cómo un apicultor, llamado Eros, retiraba una gigantesca colonia de estos insectos del interior de las paredes de una de las habitaciones de la granja, tras varios años de ensordecedora convivencia. Un enjambre de miles de cuerpos que, ante sus ojos, adoptaba formas movedizas, de humo; entre ellas, la del torso de una mujer. Lo que en *How to imagine* desemboca en una asociación de la colmena con una persona y sus millones de células, en una discusión de la fecundidad de los espacios vacíos (la gruta, el interior de las paredes), o de la mujer como casa. Que son, por otra parte, algunos de los puntos que aparecen mecanografiados en la hoja correspondiente a la entrada «APE (insetto)» (abeja, insecto) del *A. C. Dizionario* (1973-1981), desplegada en una de las salas junto con otras palabras, y entradas, como *dolce, donna, morte* o *serpente*.

Solo un poco más allá, dos pares de botes de cristal contienen polvo y residuos (*Residui di polvere e rifiuti in dui barattoli di vetro*, 1979), y sendas serpientes conservadas en algún tipo de líquido (*Serpenti sotto spirito in barattoli di vetro*, 1973-1981). Unas piezas que, según el cuadernillo de la exposición, serían gestos ejemplares que revisitan y exploran lo banal y cotidiano, actividades estéticas que demostrarían el coraje de guardar aquello de lo que nadie se (pre)ocupa. Obras como la pila de periódicos empaquetada y colgada de un alambre –en Agricola Cornelia de un árbol; aquí, del muro– (*Giornali appesi all'albero*, 1975), o *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di torrone* (1976-1988) –resultado de la observación y registro de cómo una colonia de coleópteros anópidos consumía un trozo de turrón durante años y años–. Acciones que Baruchello contextualiza como cosas que tenía que hacer, pequeños rituales que estarían mucho más cerca de lo de que de verdad sería relevante de Agricola Cornelia. Porque a diferencia de las pinturas y otras representaciones, que serían subproductos y llamadas de atención sobre las cosas, esos otros objetos, sus rituales y procesos, estarían en contacto con las cosas en sí.

En un marco similar de convivencia con lo real se podrían situar, asimismo, los productos de la granja y las obras que hacen uso de ellos. Como el experimento de varias décadas, todavía en marcha, sobre la putrefacción de la carne (1973-), o las cajas metálicas rellenas de tierra en las que se desarrolla el nacimiento y la muerte del pan (*Nascita e morte del pane*, 1981). Incluso, en un nivel que englobaría al conjunto, la propia granja: Agricola Cornelia S.p.A. Esto es, acompañada por las siglas que la señalan como una «Società per Azioni», una corporación que fue establecida legalmente por el artista y que era indistinguible, en cuanto a lo institucional y la burocracia, de cualquier otra empresa similar. Algo que a Baruchello le interesaba especialmente

subrayar, al haber supuesto la creación de una realidad por completo objetiva que, en contraste, contenía el intento de cultivar un sueño mítico dentro de ella: un lugar ideal. Una granja en la que no llegaban a cuadrar las cuentas, pero que igual generaba leche, terneros y corderos, que producía grano, remolachas y patatas marcadas con el sello de la compañía.

Tanto la muestra en sí como las reflexiones de Baruchello –recolectadas en *How to imagine* y en otros textos– esbozan Agricola Cornelia como un esfuerzo progresivo y cambiante del artista para llevar su creatividad y pensamientos a tierra. De evolucionar desde un estado deliberadamente gaseoso, inmaterial –que él identifica con el *eau et gaz* de Duchamp–, en busca de otro que no pierda lo real de vista, con todos sus procesos. Es por ello que tiene sentido que la exposición termine, literal y poéticamente, con unos sacos de patatas; estampadas, en esta ocasión, con el sello de la Fondazione Baruchello. Sacos abiertos, a modo de ofrenda a los visitantes, para que se sirvan y se lleven los tubérculos y después, quizás, los frían, o hagan tortilla, los planten o coloquen en un tarro en el alféizar de la ventana, y los vean brotar hasta que se marchiten.

Por supuesto, esas patatas no lograrán acabar con el hambre del mundo, como había soñado originariamente el artista. Pero quizás sus brotes o su áspera terrenidad pasen a formar parte de otros cuerpos y reflexiones, se enreden un tiempo en sus vidas, y contribuyan a enraizarlas en el aquí y ahora. En un momento en el que, ante un sistema que prioriza la acumulación de ciertos números intangibles por encima de cualquier otra cosa, vidas incluidas, resulta cada vez más urgente e ineludible echar el pie y la imaginación a tierra, en busca de alternativas.

Concepción Cortés Zulueta  
Universidad de Málaga

## Notas

1 BARUCHELLO, Gianfranco y MARTIN, Henry (1983), *How to Imagine: A Narrative on Art and Agriculture*, McPherson, New Paltz, Nueva York. Esta crítica está, a grandes rasgos, planteada como un diálogo entre este libro y la exposición en sí.

2 Ver la página web de la Fundación: <https://www.fondazionebaruchello.com/la-fondazione>. Las traducciones, del italiano o del inglés, son de la autora.

3 Esta analogía es del propio Baruchello.