

## Costal, máscara y palos: Edgar Orlaineta en La Tallera



28 octubre, 2022

por [Christian Mendoza](#) | Instagram: [christianmendozaclumsy](#)

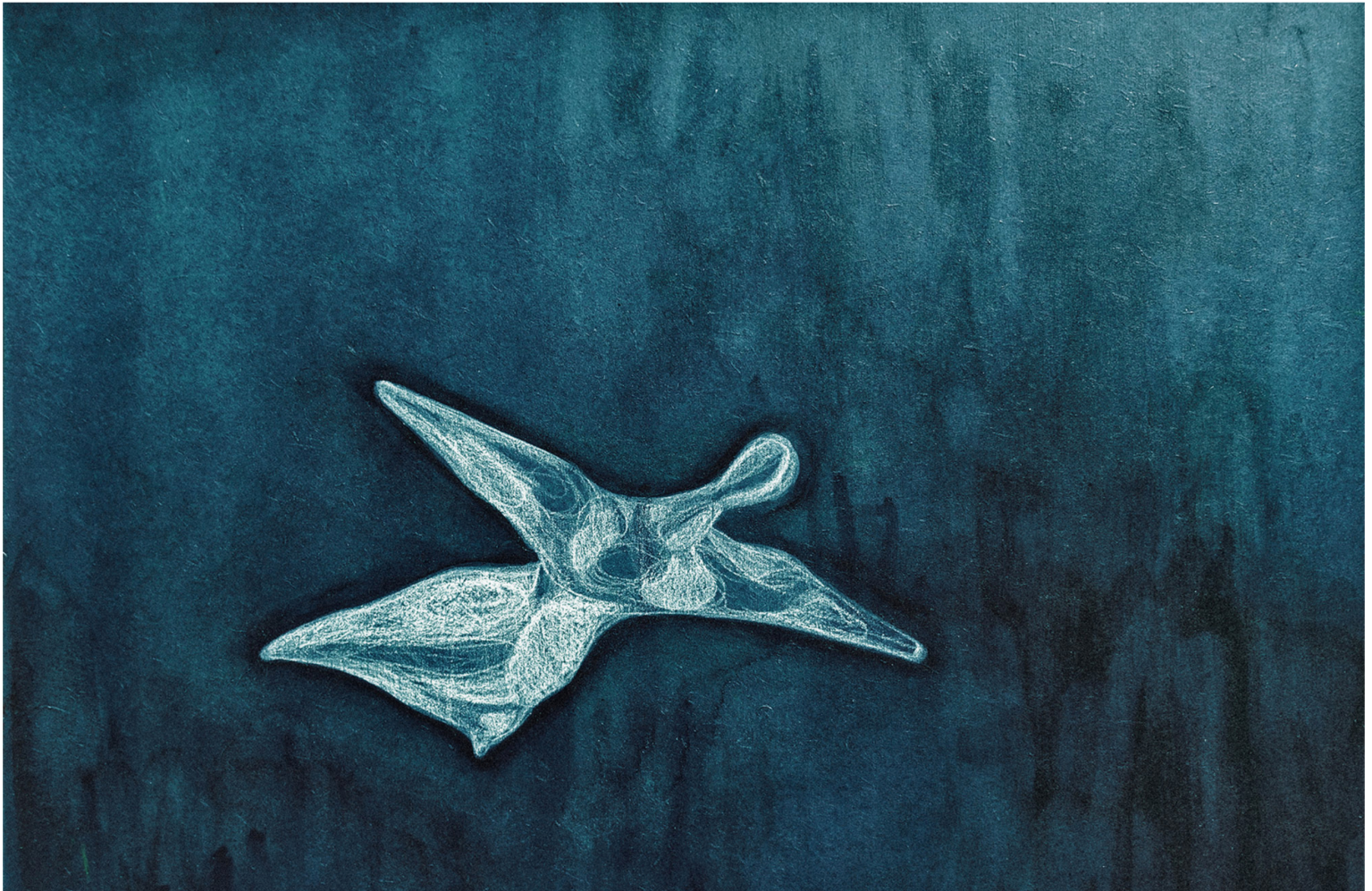
Inaugurada el 22 de octubre en La Tallera, la muestra “Costal, máscara y palos” del artista y diseñador Edgar Orlaineta establece nexos entre las disciplinas de la danza, la arquitectura y el diseño, enfocándose en un periodo singular. Las líneas que se trazan entre el funcionalismo y la improvisación, mediante las figuras del diseñador Isamu Noguchi, el arquitecto Howard T. Fisher y la bailarina Ruth Page se encuentran, igualmente, en aquello que estructuró un proyecto expositivo donde las metodologías del diseño informan la producción de piezas artísticas. “Costal, máscara y palos” revisa la modernidad estadounidense y la cultura material que ésta produjo, con el fin de enunciar una crítica a la idea de progreso dibujada por la época.

**Christian Mendoza: “Costal, máscara y palos” es una exposición fundamentada en una investigación sobre Isamu Noguchi. ¿Cómo**




### **empieza a construirse esta investigación?**

Edgar Orlaineta: El proyecto comienza hace varios años con una investigación sobre Noguchi. En esa pesquisa, descubro la relación que tuvo con la bailarina Ruth Page. Page era una bailarina bastante progresista. Formó el primer ballet conformado por bailarines afrodescendientes. También colaboró con Harald Kreutzberg, un bailarín alemán bastante vanguardista. Page conoce a Noguchi, quien le diseña un traje (un costal) donde ella se mete para hacer algunas coreografías, una titulada “Variaciones no-euclidianas” y la otra llamada “*Miss Expanding Universe*”. Al verla en este traje, Noguchi hace una escultura con el mismo título de la segunda coreografía. De hecho, el título fue dado por Buckminster Fuller, amigo de Noguchi. Ambos estaban leyendo las teorías de sir Arthur Eddington, que fue quien popularizó las teorías de Einstein al comprobarlas en la realidad. Eddington aprovechó un eclipse solar y pudo medir la luz, con lo que se pudo corroborar que era afectada por la gravedad. A este contexto, se añade que hubo una feria en Chicago, en 1933, llama “*A Century of Progress*”, donde se presenta una casa hecha de metal: una casa modular, aséptica y fría que estuvo pensada como una obra de interés social. La casa se promocionaba con la figura de Ruth Page. Aparentemente, ella vivía en aquella casa. Hoy descubrí que se la regalaron y probablemente la usaba como su casa de campo. Se la habían dado porque Howard T. Fisher, el diseñador, era su cuñado. Esta imagen de la casa ante la imagen de la bailarina, generó una reflexión sobre el progreso. En mi trabajo, siempre ha existido una revisión del modernismo a partir de los objetos y la arquitectura.







**CMA: A lo largo de tu práctica, el modernismo es una etapa que se encuentra siempre presente. ¿Qué repercusiones consideras que tuvo este periodo sobre el diseño y la arquitectura?**

EA: Algunas cosas se reducen a eslóganes. Yo creo que el verdadero modernismo es como el de Baudelaire, quien decía que la modernidad era la resistencia a lo que venía. Con su sensibilidad, Baudelaire se da cuenta de lo que está pasando con la industrialización y capta nuevas relaciones entre nosotros, los objetos y la arquitectura. Se da cuenta que viene algo terrible. Creo que todos los vanguardistas tempranos plantearon lo mismo. El moderno no haría la revolución para cambiarlo todo. La resistencia al cambio (a la industrialización y al capitalismo) era algo utópico. El modernismo no se trata tanto de los diseñadores y los objetos, sino de lo que se combatía. De esto parte la crítica que hago en mi obra. También cuestiono cómo, por presiones históricas, el diseño ha ido cambiando y cómo ciertos objetos han modificado su intención original, la cual se diluye en su comercialización o en su estetización, aún cuando su espíritu era otro. Sin embargo, hago siempre un homenaje. Aunque creo que seguimos en ese conflicto del miedo a lo que se viene.

**CM: Como artista, siempre has diluido las fronteras con el diseño (incluso, produciendo objetos utilitarios). ¿Cómo estos ámbitos se encuentran en “Costal, máscara y palos”?**

EA: Para mí, la cuestión de definir lo que hacemos no me ha interesado. Creo que lo importante es cómo los objetos significan, cómo nos conmueven o nos afectan. Produzco las cosas sin pensar mucho desde un mismo lugar: todo responde más a la intencionalidad y al contexto. Evidentemente, el diseño se distribuye de una manera distinta al arte, aunque en el taller no existe esta diferencia. He producido objetos de diseño y puede que haya un poco de diferencia cuando hago arte, al definir cómo el objeto se distribuirá, qué utilidad tendrá, etcétera. En eso, procuro ser respetuoso. ¿Para qué traer un objeto al mundo que sea caprichoso, que pretenda ser utilitario, que no funcione y que sea demasiado caro? Por eso no diseño tanto. Pero creo que en el taller y en el escritorio, mi práctica siempre ha sido la misma. Para esta exposición, por ejemplo, colaboré con Simon Hamui con unos muebles que se diseñaron para alojar una bibliografía específica que tuviera que ver con el proyecto. En ese sentido, intenté hacer un proyecto artístico que se sometiera a una metodología de diseño. Por eso necesitaba la colaboración de Simon Hamui para que esto fuera real. El producto final son estos objetos escultóricos con una fuerza

formal muy interesante y que no son caprichos. Realmente, son una silla, una mesa y una vitrina. Son ergonómicas y están bien hechas, y que están formalmente basadas en la figura de Ruth Page con el traje de Noguchi. Yo vivo de mi arte. Diseñar sirve para ampliar el campo de batalla. He revisado mucho el diseño moderno porque es un tema para mi producción artística. Pero soy muy cuidadoso. No conozco, por ejemplo, cómo es el mercado del diseño. Simon Hamui es un taller completamente artesanal, donde se sigue trabajando con las manos. La gente entra sin saber nada y acaba siendo ebanistas. En ese taller, se construye conocimiento y el carpintero no está alienado de su producto. Ese tipo de interacciones con los materiales es lo que me preocupa, no si el objeto se vende o no se vende después. Ahora hay mucha gente haciendo apología de las manos, pero siempre son las manos de otras personas. También, hay mucha apología a lo artesanal, aun cuando eso conlleve apropiación cultural y abuso. Para mí, son prácticas que siguen siendo colonialistas y que siguen siendo alienantes. Traer un objeto más al mundo por capricho es algo que no tiene sentido para mí.

**CM: Este proyecto piensa vinculaciones entre el cuerpo y la arquitectura. ¿Cómo incorporaste a la exposición al cuerpo?**

EO: El proyecto nace en un diálogo con Sophie Leddick, bailarina y *performer*, quien tiene muy consciente la relación entre el cuerpo y la arquitectura. En su trayectoria, ella ha formado muchas ideas sobre cómo definir un espacio a través del movimiento y cómo la arquitectura puede ser más que ladrillos y materiales para ser más una forma de pensar un



con más que humanos y materiales para ser más una forma de pensar un espacio. El proyecto especula mucho sobre el espacio y los elementos que están presentes en la arquitectura. Estas experiencias, ya cotidianas para Leddick, fueron para mí algo reciente que no se habían conceptualizado o convertido en un motivo específico. Lo que guio la colaboración con Leddick fueron temas, como la domesticidad y los objetos utilitarios. Yo tengo un interés muy profundo en los objetos que habitan nuestras casas y en su uso. Creo que estos objetos industriales cambiaron nuestra relación con los objetos en general. Antes hacíamos una silla y ésta pasaba a formar parte de nosotros, porque la habíamos hecho con nuestras manos. En la Revolución Industrial aparece una producción que parece que no la hizo nadie, deshumanizada y deshumanizante. El consumidor ya no se refleja en el objeto, sino que exterioriza un sentimiento de posesión. Esta nueva forma de relacionarnos con los objetos no necesariamente es negativa. Benjamin la definía como “fantasmagoría”: la sensación enrarecida ante la obra, la imposibilidad de reflejarnos plenamente en lo que usamos. El *performance* de Leddick tenía que ver con espacios y objetos domésticos, y con estas definiciones y ambigüedades entre el cuerpo y los objetos.

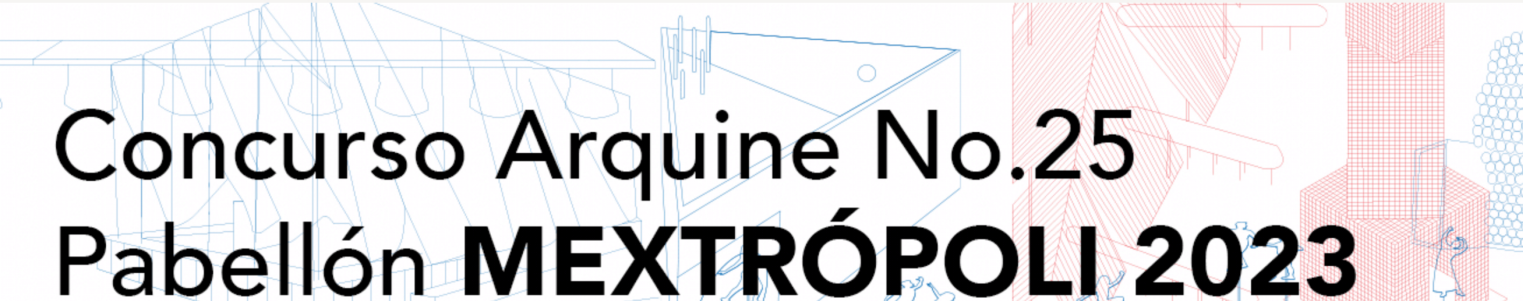
**CM: Mencionabas una revisión constante del modernismo. Si, como planteabas, el moderno es el que resiste la industrialización, ¿qué hace el diseñador modernista?**

EO: Yo creo que no hay nada malo en los materiales ni en la forma de producir. Sólo todo se industrializa de manera excesiva. La tecnología y la ciencia están coartadas, y están en manos del capitalismo.

Definitivamente, una producción artesanal es una forma mucho más humana de trabajar. Muchos de los diseñadores que he utilizado en mi trabajo tenían estas ideas, pero todo ha sido transformado y guiado por el capitalismo. No se trata tanto de los personajes, arquitectos o diseñadores: lo que creo que es muy criticable es lo que está detrás del diseño. Por ejemplo, la fibra de vidrio se desarrolló para la guerra. El gobierno de Estados Unidos invirtió mucho dinero para el desarrollo de materiales y aparece la fibra de vidrio. No se usa. El aluminio gana la carrera para hacer aviones y surgen varios productos que se usan cotidianamente. Quienes producen los plásticos son dos compañías y una de ellas era Monsanto, quienes posteriormente comienzan a hacer herbicidas. En algunas guerras, como la de Corea, le piden 17 millones de toneladas para hacer el “agente naranja”, el cual servía para matar todas las plantas y, así, encontrar al enemigo. Posteriormente, Monsanto hace en Disneylandia una Casa del Futuro hecha de fibra de vidrio: otro proyecto que consistiría en casas modulares. Al final, costó un millón de dólares y fracasa. Ahora, Monsanto patentan semillas y se quieren apropiarse de un patrimonio universal. Si tú ves la silla de fibra de vidrio de los Eames o de Saarinen, seguro te parece una gran silla. Y sí lo es: pero hay que ver qué compañías están detrás y saber con quién están trabajando los diseñadores. Hay fuerzas antagonistas que hay que vislumbrar. Hay que cambiar nuestras prácticas de vivir y de hacer las cosas. Hay que tomarse el tiempo y detener la velocidad de los tiempos que corren para hacer las cosas con seriedad y ética. Si nada más se trata de hacer un objeto exitoso, estamos jugando el mismo juego. Yo creo que ya no estamos para eso: se van acabar todos nuestros objetos, todo nuestro diseño, todo el planeta.

---

Tags: [Arquitectura y cuerpo](#), [Danza](#), [diseño](#), [Edgar Orlaineta](#), [Howard T. Fisher](#), [Isamu Noguchi](#), [La Tallera](#), [La Tallera Siqueiros](#), [Ruth Page](#).



**Concurso Arquine No.25**  
**Pabellón MEXTRÓPOLI 2023**





## Artículos del mismo autor

---



ENTREVISTAS

### Atender la crisis climática implica recomponer los espacios que habitamos. Conversación con Francisco Serratos

La arquitectura es una disciplina que tiene el mayor reto ante la crisis climática porque es la que ataja el [...]



COLUMNAS

### Philip Johnson: el clóset de cristal

Una frase célebre de Philip Johnson es que no se puede no conocer la historia. Si para aproximarse a una [...]

#### ARTÍCULOS RELACIONADOS

NOTICIAS



Andrés Jaque ha sido nombrado Decano de la GSAPP - Universidad de Columbia

COLUMNAS



Zócalo: plancha, gancho, jab y uppercut. De ocupaciones y apropiaciones deportivas

COLUMNAS



Mutante: un diseño "sin órganos"

COLUMNAS



La arquitectura del músculo: de tubulares, gimnasios urbanos, valles y barras