

Texto con tendencia a cero

Francisco Tomsich

A. Sección autobiográfica

Conocí a Ezequiel Steinman en un clínica de arte contemporáneo impartida en el Museo Juan Manuel Blanes por el chileno Justo Pastor Mellado. Asistíamos artistas jóvenes de variadas tendencias y procedencias: recordarlo aquí me parece importante en vistas a lo que desarrollaré en la sección analítica de este texto, por contrato “literario”. Lamentablemente, no se trata de un texto literario (y, de este modo, estoy sellando mi falta de compromiso con el mentado contrato), pero puede ser interesante para el documentalista del futuro saber que la última noche de la clínica Steinman y yo charlamos largamente en La Ronda Bar y que unos días más tarde visitó mi taller. Los temas que signaron esas charlas no son difusos: arte contemporáneo uruguayo, teatro argentino, Cuba, Chiapas, Deleuze, estalinismo y posestructuralismo, concepto de “colectivo”. Unos días después de nuestro último encuentro se inauguró “Cero uruguayo”. Asistí a esa situación por razones políticas y por razones afectivas, dado que Gerardo Podhajny, uno de los expositores (por llamarlo de algún modo) es mi amigo, y he trabajado con él y el grupo de artistas que confluyen en él (informalmente llamados “la hungry”, por Hungry Artists Foundation) en varias ocasiones desde que nos conocimos cursando el primer año de la Licenciatura en Artes del IENBA en el año 2000. Algunas de esas colaboraciones me resultan memorables. Otro de los expositores, Nicolás Barcia, es amigo de amigos, y yo estaba presente cuando, la noche en que la performance o acción o como quiera llamarse que documenta el video expuesto fue realizada, Barcia se presentó en el taller de uno de los Genuflexos (colectivo artístico con el que también he trabajado en varias oportunidades) para llevarse a unos cuantos de ellos a filmar, participar y manejar el auto. La noche en que se inauguró “La vista gorda”, la primera de las exposiciones que conformaron “Cero uruguayo”, Steinman le propuso a la coordinadora general de Plataforma que me invitara a escribir sobre la muestra, lo cual hizo. El año anterior había escrito un texto malhumorado sobre “La otra orilla”, una muestra fraguada por Renée Pietrafessa y Carlos Musso. Dudé en aceptar, pero unos días después llamé a Plataforma y acepté la propuesta. La razón, en ese entonces, era ambigua. Yo mismo, en una exposición llamada “Mudanza/Icaria” (la segunda muestra que utilizaba el “Espacio intervención” del MEC, en 2006) había integrado esculturas de madera encontrada y basura inorgánica en dicho espacio, por lo que sentía que la propuesta de Podhajny y la Hungry Artists Foundation me tocaba muy de cerca y que establecía con mi pensamiento visual de hacía dos años un significativo diálogo. También había otra razón: la mayoría de los artistas que participarían de Cero Uruguayo (en adelante, CU) me eran desconocidos. Unos días más tarde inauguré una pequeña exposición individual en el Instituto Goethe, curada por un integrante de la Hungry Artists Foundation (HAF), Eric Schou. Ezequiel Steinman visitó la muestra y compartimos una mesa, más tarde, en un bar cercano. En esa ocasión, Schou rompió un huevo. Aún otros días mas tarde Gerardo Podhajny, Steinman y yo cenamos en un bar cerca de la Intendencia y hablamos de algunas de las dificultades y desafíos que la obra del primero había planteado. Recuerdo una anécdota. Sabrá el lector que la obra de Podhajny y la HAF consistía en un montón considerable de basura desperdigada en torno al ala sur del hueco circular del primer piso del MEC. Esa “basura” era en realidad una variopinta colección de objetos desechados por los artistas de la HAF

que en algún momento llegué a ver en sus talleres, e incluía sofás abandonados, madera, juguetes insólitos, kitsch o antiguos, *assemblages* absurdos, diversos objetos encontrados. Entremezclados con estos objetos había billetes. En la inauguración, no dejó de suceder que algunos de los asistentes se hicieran de ellos, algunos de los cuales engrosaron (pero por poco tiempo) las arcas de la obra “Ida 14” de María Noel Langone, la menos beneficiada por el sorteo que repartió el dinero de CU entre los artistas participantes. Unos días mas tarde, una de las funcionarias del MEC contó a Steinman o a Podhajny (no lo recuerdo) que una señora había oído, en Tienda Inglesa, que en el primer piso del MEC había un tesoro escondido en la basura, y había ido a encontrarlo. Lo creí.

B. Sección descriptiva

1. La cantidad de textos producida en torno a CU es muy grande, y éstos son accesibles en gran parte¹ al público y al lector interesado, por lo que estoy eximido aquí de pretender resumirlos o citarlos. Baste recordar ahora que CU fue una *serie* de (cuatro) muestras colectivas en torno a un proyecto curatorial complejo en concepción, métodos y objetivos. El curador realizó todas las tareas relativas a su cargo (concepción, definición del marco institucional, selección de los artistas participantes, asesoramiento a los mismos, ordenamiento y agrupamiento de las propuestas de acuerdo a afinidades, supervisión del proceso, producción de textos para catálogos, librillos, blogs *et alia*). Su ingenio y humor son evidentes, y también la profundidad (poética o crítica) de algunas de las reflexiones que las obras particulares le permiten arriesgar (“*el desconocimiento de los colores de los combustibles como correlato de la oscuridad de las razones que aun sostienen su vigencia*”)². Su bibliografía es, como son las obras integradas a CU, sintomáticas de un estado de la cuestión del arte contemporáneo y sus interpretaciones corrientes; al respecto recuerdo una observación, quizá desasosegada pero leal (y que no puedo entrecomillar sin dudas), de Steinman; no sabemos si esto es realmente útil. Creo que quería decir que las prácticas que CU utilizó como material de una reflexión (sobre el dinero) no se llaman arte en nuestro fuero interno, a lo sumo son tangenciales al arte, y se parecen a la acumulación de hipótesis, se acercan al estatuto científico de la lingüística o de la sociología.

En torno a CU, Steinman desarrolló una serie de vínculos entre prácticas sociales, políticas, económicas y estéticas que también convirtió en un recorrido virtual. Los artistas permitieron que sus proyectos fueran publicados, y a veces continuaron produciendo, a modo de informes, nuevos textos. Los proyectos de los artistas pueden ser, como en el caso de Velázquez y Vignolo, bastante modélicos (o sea: lo que se espera que sea el texto de un proyecto de un artista profesional en un marco institucional) o pueden rondar la literatura (González) y el *script in progress* (Langone). Tanta textualidad puede ser peligrosa, pero en este caso, Steinman parece no haberse equivocado: se ronda, por saturación, el grado cero³ de una escritura funcional, lo cual no deja de ser un mérito (en el marco cero), porque si se trata de arte (visual), el texto *siempre* ha de padecer de un centro de disfuncionalidad. Aunque sea instrucciones para una performance, aunque sea la *única* explicación de una acción invisible, aunque sea la única arista fática de una obra. Cuando (como en el caso de la última Bienal de San Pablo) se sustituyen presencias (de obras) por ausencias (de obras) se estimula no el silencio sino la

¹ Consultar (DIRECCION DE BLOG, OTROS)

² Sobre la obra de De Ambroggi.

³ Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*.

textualidad exacerbada. Las obras son tendencia a cero de su textualidad, la textualidad es tendencia a cero de sus obras.

2. Steinman parece haber partido, para la concepción de su propuesta, de dos estímulos (textuales): un relato de Borges (*La lotería de Babilonia*) y el relato de una obra (visual) de Cildo Meirelles, que consiste en la acuñación de un billete de valor cero que, claro está, vale (en el mercado del arte) bastante más que su peso en oro. Curiosamente, el mercado del arte uruguayo, existente y frágil, no es precisamente una realidad (en términos de intercambio) para la mayor parte de los artistas presentes en CU. Sí para Vignolo, que hace poco (valga como ejemplo) participó de una subasta en apoyo a la Ley de Caducidad, sí para Yudoyoko. No para Langone, ni para González ni para Barcia, que de maneras diferentes son *outsiders*. Y tampoco para la Hungry Artists Foundation encarnada en la figura de Podhajny, aunque en este caso de un modo ambiguo y en cierto modo académico (endémico). El cero vale aquí como metáfora de la legitimación de los términos de intercambio: cada artista debía dar cuenta de su uso del dinero otorgado, y el balance debía dar 0. La conducta de cada uno de ellos es entonces lo que, en un plano no artístico todavía (y tampoco ético todavía), importa como elemento de descripción de CU.

Es interesante comprobar que el proyecto de Vignolo casi no deja margen entre cero (la no existencia de la obra que el proyecto trasluce en tanto tal) y cero (la no existencia del dinero como excedente material o traducido a objetualidades), y el casi de ese no margen es una serie de documentos del valor trabajo que la artista le otorga (arbitrariamente) a su performance y a la de la persona que pasa una hora sentada en silencio junto a ella: un aviso en el periódico, fichas de los postulantes: “gastos administrativos”. En este caso, incluso el silencio parece ser significativo y funcional a CU; el arte da trabajo, el saldo es cero. Entre ese extremo y el otro (Podhajny) hay variantes del uso del dinero otorgado que tienen en común una traducción en objetos *comprados para este fin*. El caso de González es atractivo de pensar: la mayor parte del dinero otorgado se traduce en materiales para la producción de la obra mostrada en este contexto, obra que en todo caso no es genéricamente determinada por la existencia de CU, como sí parece ser el caso de la de Yudoyoko (al menos en cuanto a formato y presentación se refiere), que de todos modos se parece al caso anterior porque compra con el dinero otorgado, *sportes*, mientras que De Ambroggi compra sustancias y servicios que le permiten un *simulacro*: el líquido que tienen las bolsas parece nafta, pero no podría serlo, por razones obvias (la obra es una *acción*, y ésta es quizá *la más curada* de ellas). También Barcia adquiere materiales necesarios para la presentación de su obra, pero su caso se inscribe en una retórica punk: su obra no sólo trata de dinero, sino que usa dinero de él que se resignifica por la intervención (de otros): satura las premisas de Steinman, y a la vez les otorga un espesor nuevo: aquí hay *más* dinero. Podhajny, que podría (quizá) haber cuestionado desde la idea central de su propuesta (ofrecer el dinero al público) la conducta que prevalece en los otros artistas, al fin invita a sus amigos a hacer una muestra, y el dinero se ofrece como excedente material, se resignifica porque se esconde en una instalación con su propio significado. En suma: no hay dinero aquí. Sí afuera del espacio físico que ocupa la institución: enterrado en la arena, flotando (o no) en una botella; el caso de Velázquez (y es un acierto del guión curatorial) permite cerrar cuentas con la deriva del dinero otorgado, pero el resultado es o bien extremadamente crítico o bien extremadamente complaciente: el dinero se esconde, o bien se encuentra.

3. *La lotería de Babilonia* le sugiere a Steinman un método para repartir el dinero que la institución le otorga a su proyecto, entre los artistas: el azar. Cada lector sabrá qué pensar de ello, pero es claro que se trata de una decisión radical, cuya crítica, si fuera demoledora (y podría serlo) sería una crítica demoledora también de (¿casi?) todas las obras de CU.

4. El objetivo de Steinman parece haber sido el de todo curador: ofrecer al público una serie ordenada de herramientas de reflexión sobre un tema específico a través de la obra de artistas comprometidos de varias maneras con su propuesta. Dada la cantidad de artistas participantes, sus edades promedio y el momento del arte nacional en que sucede la muestra, también resulta un mapa de prácticas y enfoques cuyo análisis intentaré a continuación desde una perspectiva formalista e interesada.

C. Sección analítica

1. La sección descriptiva de este texto adolece de una ausencia mayor: no se remite al lector a las muestras que conformaron CU, cada una de ellas dueña de un título (*La vista gorda*, *Sillón de dos cuerpos*, *Caja gris*, *mercado libre* y *Ríos de plata*) y de una textualidad que justifica la presencia colindante de los artistas que participaron de cada una de ellas. Una de las artistas (Langone) atravesó impudicamente las cuatro; la primera se centraba en la presencia del dinero (Podhajny, Barcia); la segunda, en la recordable performance de Vignolo; la tercera en la aparición de una referencia (la moda, la religión) como eje de la producción de los artistas participantes (Yudoyoko, González); la cuarta, en la obra de Velázquez, la más simbólica. La revisión concienzuda de los textos de Steinman y los documentos de cada una de las situaciones ofrece al lector las herramientas para continuar el análisis desde la perspectiva del curador; mi interés, sin embargo, me lleva a pensar el conjunto de las muestras como un repertorio de estrategias formales y puntos de partida de los artistas representativo de un estado de la “cuestión arte”⁴ en la actualidad.

2. Distinguiré cuatro categorías a partir de las obras que integraron CU, cada una de las cuales formaliza un *valor* al cual se supeditan los otros tres, que tienden a cero, pero que ofrecen variantes de esa tendencia en cada una de esas categorías. Esos valores son: *procesual*, *simbólico*, *conceptual* y *plástico*. Entiendo por *valor procesual* el énfasis en la producción y no en el producto; todas las obras son procesos, pero no todos los procesos son obras, ya que depende de la intención del artista esta demarcación o la ignorancia de la misma, o su uso interesado, o su subversión o su deconstrucción. Entiendo por *valor simbólico* el énfasis en el aspecto connotativo de la obra, en la significación de un gesto o acción mediante su referencia (ambigua) a un entramado de sentidos externo a la obra que la obra señala intencionalmente mediante el recurso a un signo o a signos que evocan una realidad sugerida o representada por él o ellos. Toda obra es simbólica, pero aquí se trata de minimizar la distancia entre la simbología de la obra y su formalización. Entiendo por *valor conceptual* el énfasis en la importancia de la idea. Toda obra es conceptual, aquí se trata de minimizar la distancia entre la idea y su formalización, y la inserción consciente en las tradiciones del conceptualismo y los conceptualismos históricos: el artista conceptual puro *no cree* en la materialidad.. Entiendo por *valor plástico* la predominancia de los aspectos sensibles sobre los otros tres a la hora de

⁴ Cf. Oliveras, Elena, *Estética. La cuestión del arte*. Ariel, 2004. Capítulo 1.

la formalización de la obra. No toda obra visual (conceptual, procesual o simbólica) es necesariamente plástica.

3. Privilegia el valor procesual la obra de Langone. Los valores simbólico, conceptual y plástico tienden a cero. La obra de Langone se define en su propio proceso, es una obra de aprendizaje. La obra de Barcia parte de un objeto de alto valor simbólico (el billete) que debido a la intervención anónima se potencia plásticamente, pero la obra en exposición es en una de sus partes (el video) el documento de una acción que resignifica esos parámetros y valora más el proceso. El valor conceptual, en su caso, es importante y se demuestra en el formato de exposición, que integra objetos que no sólo documentan un proceso sino que también explicitan una idea rectora. Es, en ese sentido, una de las obras más equilibradas: ninguno de los valores tiende a cero.

4. Privilegia el valor simbólico la obra de Velázquez. Los valores conceptuales y procesuales son importantes en tanto método y desvío. El valor plástico tiende a cero.

5. Privilegian el valor conceptual las obras de Vignolo, De Ambroggi y Yudoyoko. El valor simbólico es importante en la segunda, pero es un valor agregado. El caso de Yudoyoko es interesante, porque si Vignolo es esencialmente una artista conceptual y De Ambroggi proviene de la fotografía, Yudoyoko produce para CU una obra que se aleja de los valores plásticos que transita en general (pintura, dibujo icónico) de un modo bastante radical. Así y todo, el valor plástico de “1325: Conducta financiera” es importante, mientras que los valores simbólicos y procesuales tienden a cero.

6. Privilegian el valor plástico las obras de Podhajny y de González, aunque sean muy diferentes en propósito y métodos. Curiosamente, ambos artistas parten de objetos encontrados (de valor cultural perimido en el caso de González) que intervienen y descontextualizan. La obra de González tiene, además, la particularidad de representar un tema, estrategia o línea de trabajo poco frecuentada por el arte uruguayo: el religioso. Sus piezas, sin embargo, no son del todo *kitsch*, y eso es un pequeño misterio: parecen auténticas, no transmiten un mensaje sobre la exterioridad que ese objeto connota, sino sobre la interioridad que ese objeto (intervenido) denota. El valor simbólico de la obra de ambos es muy alto, debido en parte al tipo de material utilizado, ambiguo y significativo (basura selecta, imágenes religiosas). El valor procesual es alto en la obra de Podhajny (que se configura como performance colectiva y agrega nuevos sentidos cuando parte de la “basura” expuesta se vende en la vereda del MEC) y tiende a cero en la de González. El valor conceptual tiende a cero en González y es importante en Podhajny.

7. Resisto la tentación de formular una tabla de valores, pero he intentado aquí esbozar una categorización de uso general que puede ser aplicada a multitud de manifestaciones que implican la participación de un número representativo de artistas.

Noviembre de 2008