

CONTEMPORANEIDADES

FUNDACIÓN
FEDERICO JORGE
KLEMM

La noción de arte contemporáneo en la Fundación Federico Klemm

Adoptar como única estabilidad el permanente cambio que supone mantenerse en sintonía con el “registro de la historia de nuestra contemporaneidad” fue la misión que asumió Federico Klemm. La Fundación surgió como continuidad de la galería con la que se había aventurado durante cinco años en el **mercado** del arte contemporáneo con resultados económicos dispares¹.

En un texto de 1995, Klemm inviste al término “arte contemporáneo” de un matiz valorativo: no se refería únicamente al arte de los “últimos cincuenta años”, ya que no todos los artistas pueden tener “la misma proyección contemporánea” aun estando circunscriptos a ese momento histórico. Se trataba de “comprometerse racionalmente y a través de sus emociones” con la época, que en su ideario podía sintetizarse con un término de ya larga pervivencia en la discusión teórica: “la sociedad del espectáculo y del consumo”. Este contexto era entendido como un modo de lo social en expansión global a partir de un ilimitado flujo de imágenes, asegurado por los medios masivos. Dicha noción de “**espectáculo**”, que tan paradigmáticamente había caracterizado Guy Debord², veía en los medios de comunicación, **dispositivos** capaces de figurar lo real con un aspecto tan vívido que modelaba los imaginarios y las conductas de los ciudadanos/consumidores.

Esta idea de lo contemporáneo
como un cúmulo de imágenes
superficiales
en permanente circulación,
“más reales que lo real”
según la jerga intelectual del
momento,
fue central en el establecimiento
de la Colección Klemm.

También es necesario detenerse en la asociación entre **contemporaneidad** e **internacionalismo**, una de las matrices centrales que operó en el perfil de la naciente Fundación. El despliegue global del arte contemporáneo era una de sus más declamadas misiones. El objetivo era la actualización e inclusión del arte local en la escena internacional. Esta tarea coincidía con la que otras instituciones artísticas ya habían enunciado, en este sentido la

trayectoria de Federico Klemm por el campo cultural de la década de 1960 dejaría una fuerte impronta. Espacios como el Instituto Di Tella, que Federico había frecuentado de joven, dentro de la estrategia desarrollista de la época, utilizaron la experimentación como una vía que tendía al avance, tanto en el campo cultural, como en el industrial y tecnológico. Para concretar este progreso era fundamental la puesta al día de la escena vernácula, apostando a carreras artísticas que pudieran desarrollarse en el exterior. Otro modelo central en este sentido fue la Galería Bonino que contó con sedes en ciudades como Río de Janeiro y Nueva York. En 1992, la Galería Klemm ocupó su local porteño, reactualizando los intentos de internacionalización que se venían sucediendo desde la década de 1960 y que esta vez se combinaron con la consigna de una mayor apertura, que las políticas neoliberales legitimaban desde diferentes instancias³.

Esta misión institucional empezó a cristalizarse en acciones concretas. En 1996, un año después de la creación de la Fundación, se asignó especialmente la sala “Nueva Generación” para la exhibición de artistas **emergentes**, donde se sucedieron las muestras de Manuel Esnoz, Tomas Clusellas, José Garofalo y Lux Lindner. Al año siguiente se realizó la primera edición del Premio Klemm⁴, la distinción además de una dotación económica para la adquisición de las obras -que pasaban a integrar el acervo de la Fundación- también otorgaba un viaje a Nueva York como un modo de facilitar la ansiada internacionalización.

Como contracara de esta promoción a las carreras artísticas, la creciente colección hacía público un costado pedagógico: educaba para apreciar las tendencias artísticas globales.

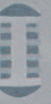
Es por esto que la **Colección** parece centrarse en una representación de la historia del arte nacional, combinada con exponentes de una historia del arte **internacional**. Entre ambas situaciones se puede visualizar un hiato, que exhibe claramente los accidentados perímetros de ese territorio de lo contemporáneo que la Fundación presentaba en su momento fundacional ⁵.

Federico Jorge Klemm, Palais de Glace, @Patricia di Pietro
Jeff Koons, "Art Magazine Ads (Arts)", 1988-1989
Daniel Basso, *Orejona*, 2020
Lux Lindner, *Secretaría de comunicaciones*, 1996



SONNABEND • NEW YORK • MAX HETZLER • KÖLN • DONALD YOUNG • CHICAGO







Más allá de la tensión de la historia moderna: Andy Warhol

La serigrafía de pequeño formato muestra una imagen muy próxima de un zapato de taco alto suspendido sobre un fondo oscuro. Se encuentra inmerso en una estela de brillos, como si se tratara de una constelación enigmática y centellante. Es un **fetiché** en un sentido ambivalente, tanto desde una mirada erótica como por su **aura** de mercancía inalcanzable. En la Colección Klemm los retratos traumáticos de divas signadas por la tragedia pero también asediadas por el deseo como Marilyn Monroe, Jackie Kennedy o la serie *Electric Chairs (Sillas Eléctricas, 1971)* entre otras obras de Warhol, marcan fuertemente el carácter del acervo.

En el caso de *Shoe (Diamond Dust Shoe painting) (Zapato de polvo de diamante)*, se trata además, de una imagen significativa en la trayectoria del artista, ya que remite a sus inicios como ilustrador en la publicidad de la industria del calzado.

Por otro lado, existe una especial relación entre esta obra y las querellas teóricas que desde finales de la década de 1970 a 1990, animaron un modo de pensar lo contemporáneo: las discusiones en torno a la noción de **posmodernidad**. Uno de los textos más paradigmáticos de aquel momento, escrito por Fredric Jameson⁶, confrontaba esta imagen de Andy Warhol con otra célebre pintura de Vincent van Gogh, (*A Pair of Shoes*) (*Un par de zapatos, 1886*). La elección de los términos de comparación no fue ingenua, esta última obra había sido decisiva en el análisis de la función del arte en la reflexión filosófica de Martin Heidegger, un hito de los discursos

estéticos en el corazón del siglo XX. Los zapatos de Van Gogh, las botas de trabajo de una campesina, simbolizaban el esfuerzo diario de fundar un territorio de lo humano sobre un entorno natural hostil. Justamente la obra de arte se inscribía en esta posibilidad de fundar emblemáticamente el espacio de lo histórico, el **relato** de lo civilizado. Para Jameson esta constante tensión entre el sujeto y su ambiente, así como el conflicto entre alta y baja cultura, o la lucha de clases, fueron dicotomías estructurantes de la modernidad. Justamente, la tensión entre dos polos enfrentados es el principio básico que garantizaba el decurso del tiempo tal como lo entendían dialécticamente los discursos modernistas.

Frente al despliegue sincrónico del tiempo histórico emerge ahora la suspensión posmoderna, un espacio flotante que puede ser experimentado vívidamente, casi hasta la alucinación, tal como se nos presenta en la atmósfera iridiscente de *Shoes*.

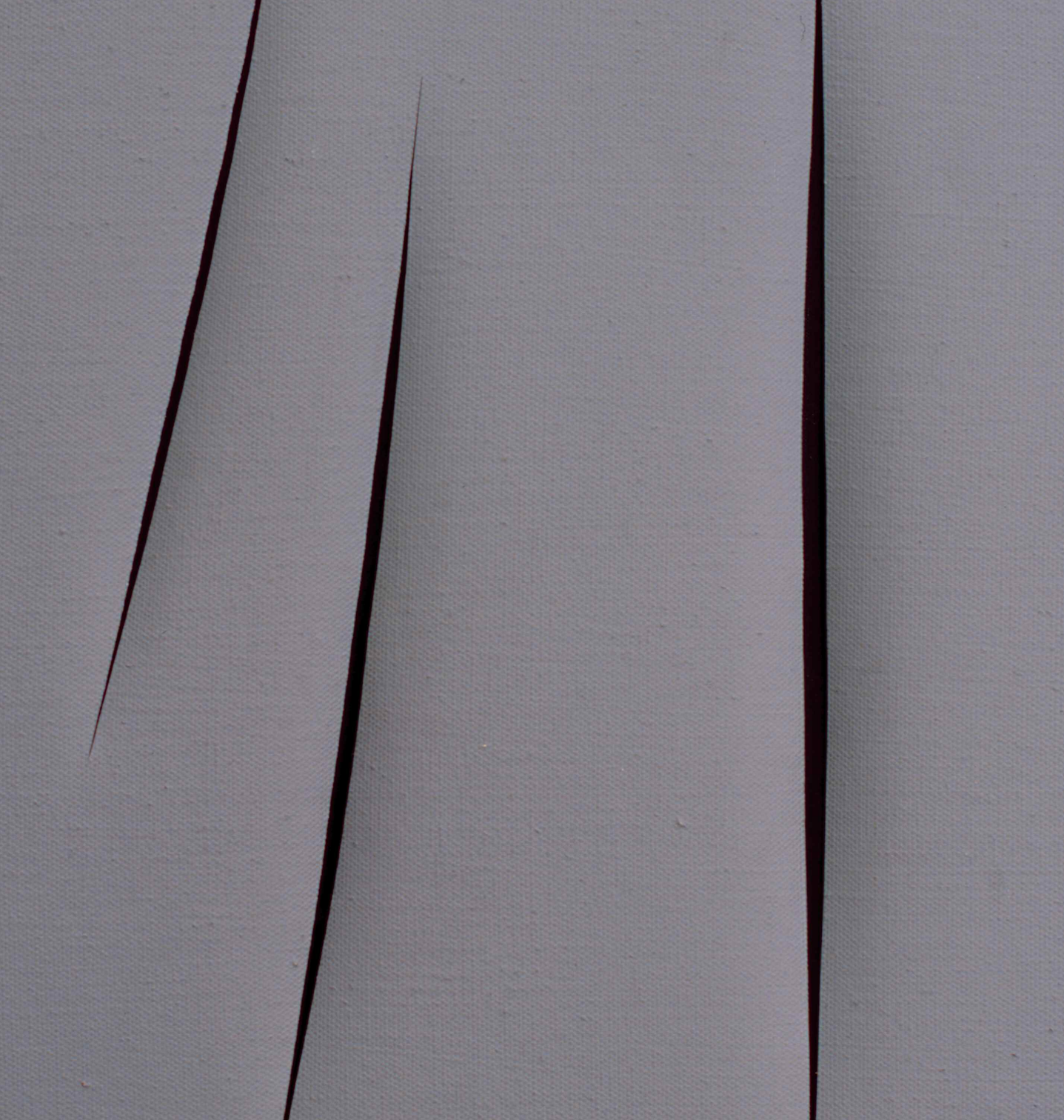
Andy Warhol, *Shoe*, de la serie *Shoes*, ca. 1980

Amadeo Azar, *E.I.R.*, 2016

Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Attese. Passa un jett, che voglia di partire per l infinito*, 1962







El relato autoficcional en la obra de Federico Klemm

Desde esta perspectiva se presenta una crisis de la historicidad, donde lo contemporáneo deviene en un modo de reorganizar el flujo temporal, cuando los relatos omnicomprendivos pierden efectividad ⁷. En este punto no es casual que Federico Klemm haya basado gran parte de su obra en la relectura en clave **autoficcional** de uno de los relatos más fundantes de Occidente, la narración bíblica. En *Crucifixión*, él y su madre encarnan los personajes de una piedad, aunque él se encuentra con los ojos abiertos, dirigidos a quien contemple la vasta escena. Sobre ellos, tres figuras masculinas cuyos rostros no se muestran, parecen flotar dibujando una cruz con los brazos. El **collage fotográfico**, "suturado" -en palabras de Klemm- por la operación pictórica, reúne un mosaico de distintas tomas reconstruyendo un universo suspendido que parece desmoronarse y donde el abigarrado cromatismo de la escena lo envuelve todo como si se tratara de devoradoras llamas.

Precisamente en el centro del relato bíblico que estructura literalmente la historia a partir del hito del nacimiento de Cristo, Klemm se apropia de la escena desde su vínculo más cercano; él y su madre.

Klemm figura su propia historia dentro de la la historia con mayúsculas, como si evidenciara la capacidad de cualquier relato contemporáneo de tomar el lugar de las narraciones que organizaban la memoria colectiva.

También es necesario apreciar el procedimiento constructivo de la obra. La **ambientación** de la acción está elaborada en base a una gran cantidad de elementos, podríamos decir escénicos, tales como fotografías de piedras construidas con telgopor y papel pintado que luego fueron reunidas unas junto a otras y pintadas en la superficie. Para Klemm, este modo de enhebrar las imágenes permite dar cuenta del carácter siempre **fragmentario** de lo real. Simultáneamente, el procedimiento hace posible arribar a una representación del espacio casi caleidoscópica, construida a partir de brillantes recortes, saturadas capas de pintura, pedazos de utilería que simulan ser piedras preciosas. Así, logra captar en sus trabajos una atmósfera intensamente sensorial; el encandilamiento frente a un flujo temporal detenido.

Federico Klemm, *La crucifixión*, 1994

Federico Klemm, *Santa Evita resurrecta*, 1996





La no linealidad del tiempo, el anacronismo y la contemporaneidad

“Lo contemporáneo es lo intempestivo” apuntaba Roland Barthes en uno de sus cursos en el Collège de France a finales de la década de 1970. El filósofo Giorgio Agamben⁸ parte de esta premisa para sustraer la experiencia de lo contemporáneo del tiempo cronológico. Se trata de entender cómo aquello que nos interpela de nuestra época puede darse también en un **desplazamiento**, en una aparente “falta de conexión”. Este desfase nos permite observar en la oscuridad de nuestro propio tiempo, en aquello aparentemente lateral, en el corrimiento del **anacronismo**, las fuerzas latentes que agitan el discurrir temporal de nuestros horizontes más cercanos. Varios episodios de la Colección Klemm pueden dar cuenta de esta concepción de lo contemporáneo, entendido como una relación singular con el escenario histórico, marcada por un movimiento oscilante entre la proximidad y la interposición de una distancia.

Lo monstruoso que emerge: Mildred Burton

El retrato nos muestra una niña de ondulados cabellos rubios -clarísimos- y una blusa rosa y blanca, estampada y decorada con volados; el conjunto contrasta con un fondo oscuro y severo. El motivo de la blusa, que a primera vista parece estar compuesto por delicadas flores, por un sutil desvío se transforma en moscas que se acercan al rostro de la figura. Como si detrás de esas delicadas facciones se pudiera sospechar el hedor de alguna materia en descomposición. Lo delicado del tratamiento de sus rasgos con lápiz, nos recuerda esas viejas fotos coloreadas de remotos familiares, imágenes que podríamos contemplar sobre el abigarrado papel de una sala o el dormitorio de una antigua casona. En el trabajo de Burton estas asociaciones hacen emerger algo de lo **monstruoso**, entendido como un desorden en las propiedades del retrato, una dislocación del modo en que se construye esa representación social que mostramos al exterior. Escenas en las que su padre se deja ver luciendo elegantes ropas femeninas o cuando de la cabeza de su tía emerge un desmesurado reloj de mesa, multiplican este efecto. *La indiferencia de Blonda Bugs* pertenece a la *Serie de la Burguesía* en la que puede verse a un pequeño niño hacer la venia castrense mientras muestra sus facciones transfiguradas o el momento en el que una lagartija emerge de un manojito de flores que sostiene otra niña.

En estos escenarios anacrónicos,
demodé, aparecen
elípticamente claves,
pequeñas dislocaciones
que es necesario leer entre líneas.

Por medio de estos guiños, Burton hace emerger la oscuridad de su época, vinculando tanto el horror de la domesticidad en tiempos de dictadura y desapariciones, como el degradado juego de roles de género en esos espacios privados, aparentemente seguros, donde también se instala el autoritarismo.

Mildred Burton, *La indiferencia de Blonda Bugs*, 1981
Guillermo Kuitca, *Sin título*, de la serie *Nadie olvida nada*, 1985
Guillermo Kuitca, *El ejército del Ebro*, 1985









Verónica Gómez y el paisaje como repliegue sobre sí misma

Apartarse hacia regiones recónditas y olvidadas de la cultura es un camino habitual en el itinerario de Verónica Gómez. Uno de sus primeros proyectos fue hacer una crónica, a la manera de un diario íntimo, a partir de un conjunto de objetos, muebles, cartas y demás reliquias familiares legadas por sus abuelos. También se interesó en la teoría hipocrática de los cuatro humores -colérico, sanguíneo, melancólico y flemático- para producir impasibles retratos que podrían compartir un aire de familia con los realizados por Burton. En la serie titulada *Finlandia*, su búsqueda la llevó por un sendero también singular y solitario. El frío invierno finlandés del año 2017 la encontró haciendo una residencia en la desolada casona de madera de un pintor decimonónico. Su estancia se convirtió en un retiro anacoreta, solo interrumpido por discretos paseos por un lago congelado y el traslado hacia el pueblo más cercano en busca de víveres. El neblinoso panorama fue sedimentando en ella una serie de paisajes abstractos donde los distintos blancos avanzan sobre un fondo lóbrego. Alguna vez Gómez señaló que no se trataba de una estancia en un lugar específico sino de un “estado mental”. Dos años después comienza a tomar lecciones de esgrima japonés (*Kenjutsu*) y se compenetra con otro mundo que le resultaba ajeno. Así las grafías blancas toman la forma de un gesto punzante, que a su vez, es un trabajo sobre el propio cuerpo, una nueva forma de **repliegue** sobre sí misma. De este modo, según sus propias palabras: “el temperamento se convierte en estilo”⁹. Recurriendo a teorías y prácticas lejanas o anacrónicas, Gómez dibuja los contornos de su propia contemporaneidad como un modo de cultivar una **subjetividad** retraída y ascética en contraposición a los mandatos de la **hiperconectividad** de la época.

Verónica Gómez, *Alajarvi. Invierno*, de la serie *Finlandia*, 2017

Christo, *Wrapped floors and closed windows, Project for the Haus Lange Museum-Krefeld, west Germany*, 1971

Estela Izuel, *Maxi*, 2002

Florencia Levy, *Paisaje para una persona*, 2014







MEHA 14th ВДНХ
СЕРИОЗНЫЕ СЛУЖБЫ

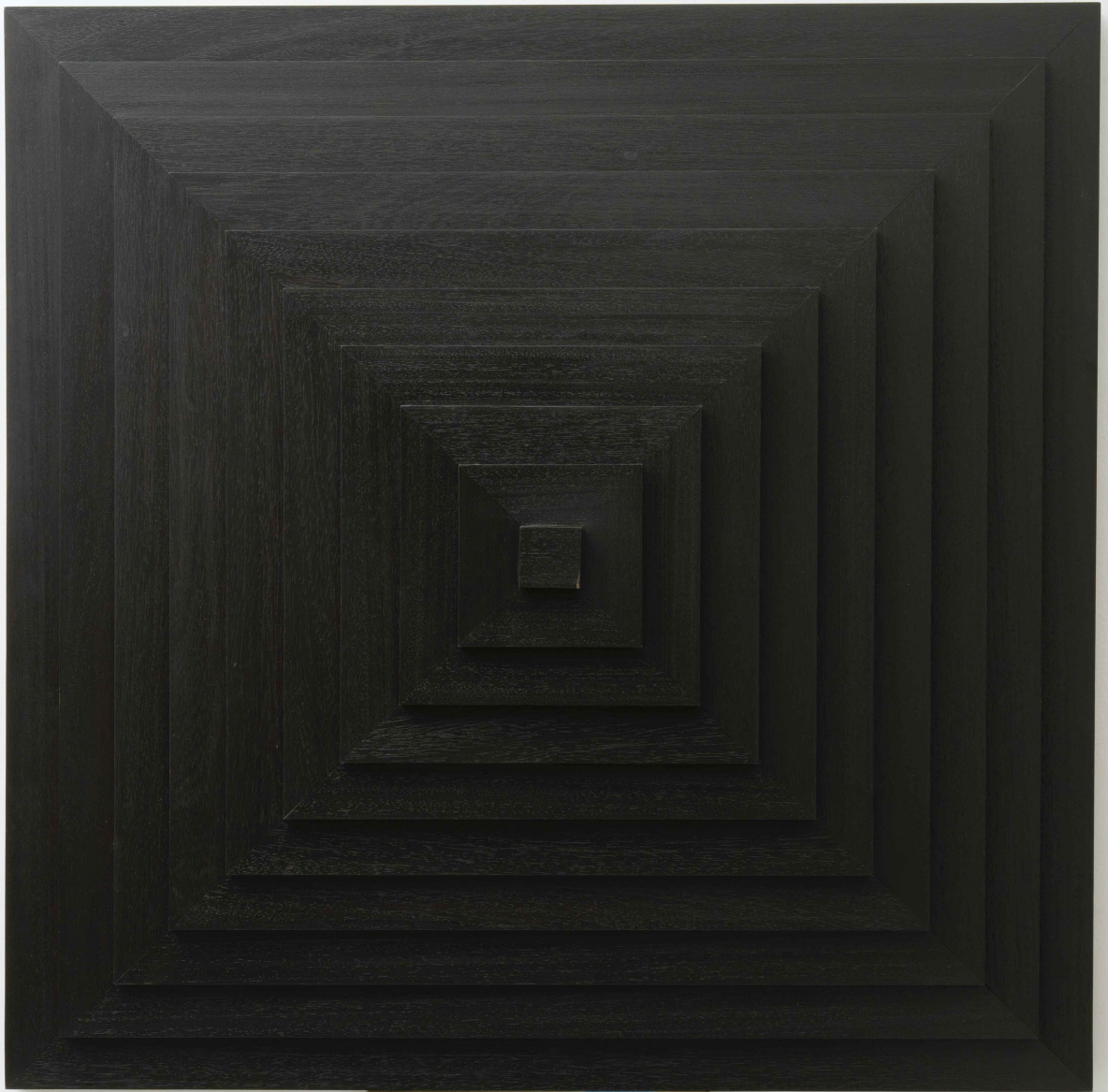
Московский
Международный
Инженерный Форум
21-23 ноября 2013
Москва, МВЦ "Космос"

Creativa
MUSEUM
23-27 октября 2013
www.creativa-studio.ru

El peso de una sombra: Max Gómez Canle

En la obra de Max Gómez Canle, los caminos de la historia del arte se yuxtaponen hasta configurar un territorio complejo, colmado de encuentros imprevistos que desarticulan cualquier concepción lineal del tiempo. *El peso de una sombra* justamente se basa en un **montaje** de poéticas artísticas que delimitan un espacio **ucrónico**, es decir, la intercepción de dos momentos que no podrían tener lugar. Por un lado, se hace presente un objeto geométrico que visto de frente parece estar conformado por cuadrados concéntricos, pero de perfil se deja ver como una pirámide escalonada. Por otro lado, un pequeño bastidor se une por el borde inferior. La pequeña tela, pintada con gran minuciosidad, nos muestra un edificio ruinoso en el medio de un entorno natural, una estampa típica en el desarrollo de la pintura europea, al menos desde el siglo XIV. Los tonos azulados del cielo son interrumpidos por un arcoíris que corona el conjunto: ¿se trata de una comarca idílica e imaginaria? ¿un paraíso bucólico? La reunión de ambas partes parece imposible, los códigos de representación, o de presentación de cada uno de estos campos, hacen que su combinación sea paradójica. Estos mundos ya estaban presentes en obras anteriores de Gómez Canle, aunque aquí da un giro inesperado al salir del marco pictórico. En aquellos trabajos precedentes se ven formas que remiten al desarrollo del arte concreto, una respuesta vernácula al devenir de la abstracción a escala global.

Max Gómez Canle, *El peso de una sombra*, 2014

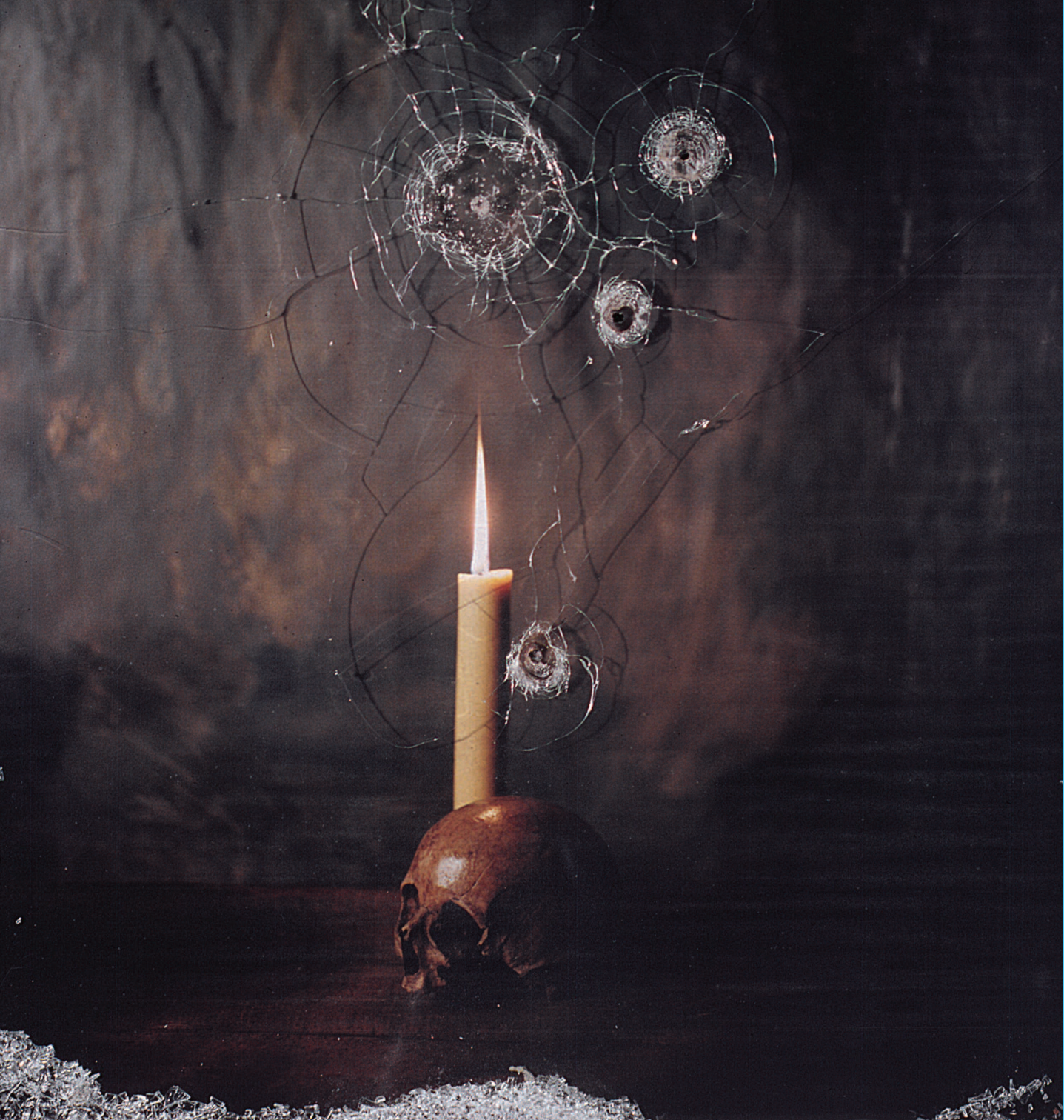


Un lenguaje que rechaza la representación mimética y el espacio figurativo, y en el cual la obra se convierte en un objeto desprovisto de un marco que funcione como límite con el entorno.

Por eso estamos en presencia de dos líneas antagónicas, la representación figurativa de la pintura renacentista y la iconoclasia de los movimientos de vanguardia geométricos de mediados del siglo XX. Cuando Gómez Canle se refiere a ellos, ya obviamente son materiales de la historia del arte, han perdido su carácter corrosivo, pueden reunirse porque de alguna manera los museos ya lo han hecho. En esta articulación, se apuesta a lo que Georges Didi-Huberman llama

“conocimiento por montaje”, un movimiento que recoge testimonios de la historia del arte, para ofrecerles otra perspectiva de lectura a partir de su organización en una nueva secuencia¹⁰. Esta labor de archivo que reúne elementos antitéticos, nos obliga a pensar la historia del arte como un recorrido intrincado y complejo. Se hacen palpables sus diferencias irreconciliables pero también **asociaciones imprevistas**: ¿acaso la vocación utópica del arte concreto que pretendía refundar el campo de lo visual, no era tan idílica como la imagen de esa comarca remota que imaginaba el Renacimiento?

Estos y otros posibles interrogantes
construyen una escena
en la que lo contemporáneo
es aquello intempestivo, que surge allí
en la aparente desconexión,
en el desfase temporal.



notas

¹ En 1992, Federico Klemm abrió una galería de arte con su nombre, en el mítico espacio de la ex Galería Bonino, ubicada en la “manzana loca” de la ciudad de Buenos Aires (llamada así por la excentricidad de sus locales de indumentaria, las galerías de arte joven y el Instituto Torcuato Di Tella). La Galería Klemm funcionó con enorme éxito, exhibiendo la obra de artistas argentinos como Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Antonio Berni, Roberto Aizenberg y Mildred Burton, entre muchos otros. En 1995, dio estatuto a la Fundación homónima, un espacio para que las obras de su colección tuvieran clara visibilidad pública, abierto a la comunidad, y con un programa de exhibiciones temporales, presentando artistas internacionales nunca antes exhibidos en Argentina (como Fernando Botero, Roberto Matta, Robert Mapplethorpe, Andy Warhol y Christo), como así también, destacados representantes del arte contemporáneo local. Muchas de esas exhibiciones fueron la oportunidad para la adquisición de obras que se sumaron a las que Federico Klemm coleccionaba, y son la base del patrimonio nacional e internacional actual. En 1997, Federico sumó a la Fundación un proyecto extraordinario: un premio anual para promover artistas jóvenes locales, lo cual significó no solo hacerse un lugar de prestigio en el medio artístico y convertirlo rápidamente en un espacio de gran acción para los artistas, sino también una vía de continuo crecimiento para la colección. En 2021 el Premio Klemm cumple 25 años de labor ininterrumpida.

² Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. (1era. Ed. 1967). Buenos Aires: La Marca editora.

³ Al respecto recomiendo la lectura de Torres, M. (2013). “Aproximaciones. La colección patrimonial de la Fundación Federico Jorge Klemm”. En Lauría, A. [et. al.]. *Fundación Federico Jorge Klemm: Colección de arte moderno y contemporáneo*. Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemm.

⁴ Esta estrategia ya había tenido su antecedente en la única edición del Premio CAYC-Klemm realizado en 1994. El premio, instituido para la pintura en 1997, fue orientado luego a la fotografía en el año 2000 y finalmente, de un modo más amplio, dedicado a las artes visuales al año siguiente. Este cambio de enfoque está vinculado a la gestión de Jorge López Anaya como nuevo asesor de la Institución.

⁵ Sobre este tema me remito a la lectura de Schettini, A. (2018). “Federico Klemm. Última instantánea del escándalo”. *Revista Estudios Curatoriales*, Año 5, N°7. Consultado el 16 de marzo de 2020 en http://untref.edu.ar/rec/num7_art_1.php

⁶ Jameson, F. (1991). *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. (1era. Ed. 1984). Buenos Aires: Paidós.

⁷ Con respecto a este aspecto, otro texto paradigmático de ese momento, al que podemos recurrir es: Lyotard, J.F. (1989). *La Condición Postmoderna*. (1era. Ed. 1979). Madrid: Ediciones Cátedra.

⁸ Agamben, G. (2006). “¿Qué es lo contemporáneo?”, conferencia leída en el curso de Filosofía Teorética que se llevó a cabo en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007.

⁹ Gacetilla de prensa de la Fundación Federico Jorge Klemm en ocasión de la inauguración de la exposición “El Adversario” de Verónica Gómez, 9 octubre de 2019.

¹⁰ Recomiendo la lectura del capítulo “La imagen-malicia”. En Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. (1era. Ed. 2000). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.



FUNDACIÓN FEDERICO JORGE KLEMM

**ESPACIO DE APRENDIZAJE
CUADERNOS 2021**

CONCEPTO / COORDINACIÓN
CINTIA MEZZA

CONSEJO EDITORIAL / PRODUCCIÓN
CINTIA MEZZA / LUCIANA MARINO

TEXTO
FEDERICA BAEZA

GESTIÓN DE TEXTOS E IMÁGENES
LUCIANA MARINO / NOELIA MAGNELLI

DISEÑO GRÁFICO
MANUELA LÓPEZ ANAYA

CORRECCIÓN
CELESTE DIÉGUEZ

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE
MATILDE MARÍN

SECRETARIA
ELENA OLIVERAS

TESORERO
JULIO VIERA

VOCALES
**GRACIELA TAQUINI
SERGIO BAUR
GRACIA CUTULI**

DIRECCIÓN DE PATRIMONIO Y ACCIÓN CULTURAL
VALERIA FITERMAN / FERNANDO EZPELETA

GESTIÓN DE COLECCIONES Y ESPACIO DE APRENDIZAJE
CINTIA MEZZA

COORDINACIÓN DE ADMINISTRACIÓN
MARÍA FERNANDA QUIROGA

ASISTENCIA Y PRODUCCIÓN
LUIS ANDRADE

DISEÑO GRÁFICO
MANUELA LÓPEZ ANAYA

Mondongo, Retrato de Federico Klemm, 2002