

TELECRISTALES
HOMO *E* EROTISMO

ENCANTADOR *DE LA* NOCHE
Federico Klemm 1942-2002



La infancia

Nací el 25 de marzo de 1942 en Checoslovaquia, durante la ocupación alemana. Mi madre es Rosa Marechek de Klemm y mi padre es Federico José Klemm. El lugar donde nací se llama Liberec; Rattenberg, en alemán; le habían cambiado el nombre a la ciudad durante la ocupación. Era una zona en litigio, por la cual comenzó la batalla ofensiva contra Europa durante la Segunda Guerra Mundial. El pretexto era que los soldados alemanes eran maltratados en esa zona, lo cual no era cierto. Lo que estaba detrás, era la intención de anexionar Checoslovaquia al Tercer Reich.

De Checoslovaquia, a pesar de la corta edad que tenía, tengo muchos recuerdos, evidentemente son muy fuertes. Uno de los primeros recuerdos fue a los dos años en una fiesta para chicos que se organizaba en el hermosísimo teatro de la ciudad, donde había teatro de marionetas, ópera y sinfónico. Por supuesto que yo iba a ver las marionetas. En esa fiesta, cada chico hacía su gracia; yo pedí si podía recitar un versito..., por supuesto era algo muy ingenuo porque tenía dos años, no era ni Shakespeare, ni Chejov, ni Pirandello. Fue la primera vez que me aplaudieron.

Posteriormente recuerdo algún bombardeo. No sé por qué bombardearon. Debe haber sido por los partisanos que estaban en rebeldía en contra de la imposición nazi. Recuerdo esos bombardeos, donde nosotros estábamos en el tren y teníamos que ponernos debajo del tren. Recuerdo las navidades, a mi abuelo, que no era de hacer regalos muy especiales, pero en navidad traía tapados de piel. Yo tenía un teatro de marionetas enorme. Los checos son especialistas en marionetas. Tenía lucecitas, no era eléctrico, porque no estábamos en la era de la tecnología, no existía ni siquiera la penicilina.

Recuerdo esas navidades, abría la puerta y estaba todo lleno de regalos, la ventana abierta y mi abuelo que decía "adiós niño Jesús, adiós niño Jesús" y yo iba corriendo a la ventana y no había nadie, por supuesto. Me fomentaron mucho la fantasía.

No tuve hermanos, mi madre me explicó que en esa época era una inconsciencia traer más hijos al mundo. Mi padre era proveedor de materia prima, tanto para el estado como para la industria, es decir, los productos que se necesitan para hacer la gran industria. Él hacía la importación, tenía la representación de la firma que los proveía.

No tuve una influencia artística, pero mi madre tenía una

SOBRE LA familia

gran sensibilidad. En esto coinciden todos los artistas, los científicos y los filósofos. Hay inteligencias naturales que ya de antemano saben y conocen los elementos con los cuales les toca convivir y los transforman en algo más. Es decir, hacen que eso cobre un propio sentido, un ser. Mi madre tenía y tiene esa inteligencia de lo intuitivo. Una gran fantasía, una gran sensibilidad. Todos los días me contaba cuentos, por ejemplo, la antítesis de *Las mil y una noches*; digo antítesis porque ahí había un factor erótico y acá había el amor de una madre por su hijo, al transmitirle ese mundo de fantasía a través de los cuentos, los relatos, las historias que creo, inclusive, las inventaba.

Hubo cambios bestiales, yo nací con el idioma checo, después el alemán, después, otra vez el checo y cuando vinimos para acá, que yo tenía siete años, el castellano. Tuve problemas con los idiomas, porque no tengo ninguna facilidad para hablar idiomas. Pero acá, fui al colegio Juana Manso, que queda en Belgrano, y me costaba, no podía pronunciar la erre. Todos los chicos se burlaban de mí, de cómo pronunciaba la erre. Las maestras, esas mediocres que hay por todos lados, me hacían pasar al frente y me hacían leer un texto como este: “El tren ferrocarril que cruza la barrera a través de la tierra llega a correr junto a los transeúntes para Corrientes”. Eso era desopilante y producía las carcajadas generales de la división. Entre tanto, fui practicando la erre. Yo la sabía hacer, pero no me animaba a largarla.

Un día llegué llorando a mi casa y le dije: “Mirá mamá en el colegio son terribles, se ríen de mí por mi erre”. Mi mamá mandó una carta, que la hizo escribir por una amiga, donde puso: “Hemos pasado momentos muy difíciles y no queremos venir a la Argentina y que se rían de mi hijo porque no puede pronunciar el idioma”. Mandó esa carta y al día siguiente nadie más se rio y se acabó el grotesco sobre el pobre niño, que frente a tantos cambios históricos y de lugares y de países, no podía pronunciar la erre.

Tenía mucha facilidad para el dibujo, pero me atacaba mucho, pintaba los pizarrones y los cuadritos los guardaba. La verdad es que no quedó nada de eso, pero todos los relatos, todas las historias que leía, las transformaba en distintos personajes con la pintura. El dibujo era para mí un alivio en el primario; el secundario lo hice en una escuela comercial en la que no había ni dibujo ni música, pero sí había estenografía, que no se usa más, mecanografía, contabilidad, matemática financiera, que de algo me sirvió.

Pero claro, no me sentí tan a gusto en ese colegio; el Carlos Pellegrini era en ese momento como de los hijos de los

SOBRE LA ópera

almaceneros, ¡sin hablar mal de los almaceneros! Pequeños comerciantes que mandaban al chico a ese colegio para que tenga una formación comercial. Lógicamente, esa es una escuela del estado en la que entran cuatro divisiones y terminan dos, o una. Quiere decir que los van bochando y eliminando material en ese aprendizaje que podría ser útil para el futuro; porque hay genios de chicos, que de grandes son idiotas, así como hay chicos idiotas y se presentan como genios. Mi recuerdo del Carlos Pellegrini es horroroso.

Me empecé a fascinar con la ópera en 1958, era el cincuentenario del Teatro Colón e hicieron una temporada a todo trapo. Vi a un cantante chileno, que se llamaba Ramón Vinay que hacía de Otelo y de Sansón, en *Sansón y Dalila*, que es para el tenor heroico o para los tenores en decadencia. Este hombre interpretaba 400 veces esos personajes y era un prodigio en escena ver cómo resolvía el personaje, es decir, el profeta Sansón. No el Sansón forzado y obtuso, sino el que recibe la fuerza de Dios.

Quedé tan impresionado que empecé a practicar en casa, me compré esa ópera y empecé a estudiar canto. Agregué la ópera a mis conocimientos personales.

Mi formación pictórica es autodidacta por un lado; pero por otro, tuve maestros y ejemplos. El artista, el pintor, es como ese cantante o como el pájaro, que abre la boca y canta y lo único que tiene que aprender es el repertorio. Hay artistas que pintan maravillosamente bien, pero no alcanza con pintar bien, porque detrás tiene que haber algo. Es decir, no una semejanza con el otro, sino una representación y una comunicación con el otro.

La década del 60 fue muy importante para mi formación. Creo que fue el momento en que conocí y preparé de una manera subterránea mi camino; el momento de pasar del proyecto intrascendente a una trascendencia. En esa época, en el año 60, tenía 18 años y cuando terminó el 70, tenía 30; quiere decir que estaba en plena fortaleza de los recursos físicos. Los mentales aparecen posteriormente, por suerte y por desgracia. Es decir, no se une la juventud con la idea del desarrollo de la inteligencia y la potencia mental.

En esa época conocí a Marta Minujín; en realidad, fue así: yo iba caminando por Maipú y Paraguay, pasé por el bar Moderno, estaba con unos pantalones muy apretados. Podían pasar dos cosas; o que me llevaran por escandaloso o que me contrataran del Di Tella. Por suerte, me contrataron del Di Tella

para un *happening* que se llamaba *Meat Joy*, que lo organizaba Masotta y que era una importación de New York. ¡Vinieron de todos los noticieros! Nosotros, con toda nuestra ingenuidad, estábamos fascinados de que nos filmen.

Las palabras eran estas: “A dónde va a ir el arte argentino si estas ideas foráneas nos llevan a una perdición”. Nosotros aparecíamos con un entusiasmo bárbaro en este *happening*, tirándonos pollo, pescado y, como el piso era de bronce, empezamos a patinar, no pudimos terminar con la coreografía correspondiente y terminamos en el piso, llenos de pintura. El Di Tella era muy moderno, pero no tenía ducha, entonces con papel higiénico, nos sacábamos pedacito por pedacito. Estábamos con las actrices y los actores, que eran los pintores Plate, Fiorentino, Pablo Suárez, estábamos todos embadurnados de pintura y dijimos “pensar que esto lo hacemos por el arte”.

Cuando murió papá sentí como si hubiese muerto un presidente en pleno mandato. Se produce un vacío de poder que tiene que ser reemplazado. Entonces lo primero que hice fue lo siguiente; fui a la oficina, fui a mi casa y a los otros lugares donde iba mi padre, y di instrucciones y órdenes. Entonces enseguida estaban todos calmados, porque lo que necesitaban para seguir la historia era tener un jefe. Al ver que yo asumí inmediatamente el rol de jefe, quedó todo totalmente tranquilizado y automáticamente funcionó. Con mucho esfuerzo de parte mía empecé a ocupar el papel de mi padre, pero también perdía; me perdía a mí como hijo.

Mi padre era enorme y el hijo era pequeño, pero se agrandó en el arte; ahí tuve la posibilidad de manejar mi imaginario y mis fantasías eternas para trasladarlas en función de un servicio público, de un servicio a la comunidad; y lo que debe desorientar muchísimo a la gente es el porqué y es mucho más sencillo de lo que parece. Lo que pasa es que este mundo, sin especulación parece que no existiera, que no fuera real, que se esconde algo especial detrás de eso, lo cual es cierto. Siempre detrás de una actitud mezquina o generosa se esconde algo que es invisible, pero que existe.

Yo ya tenía el programa en Canal Arte y Gasalla tenía un problema cuando interpretaba a Mecha, un referente fantasioso sobre Amalita Fortabat. Los pintores tenían dificultad para desempeñarse frente a la cámara, ya que no podían decir cuatro palabras que tuvieran una relación de unidad y que encerraran el mínimo concepto. La dificultad era, semana a

Nurýev

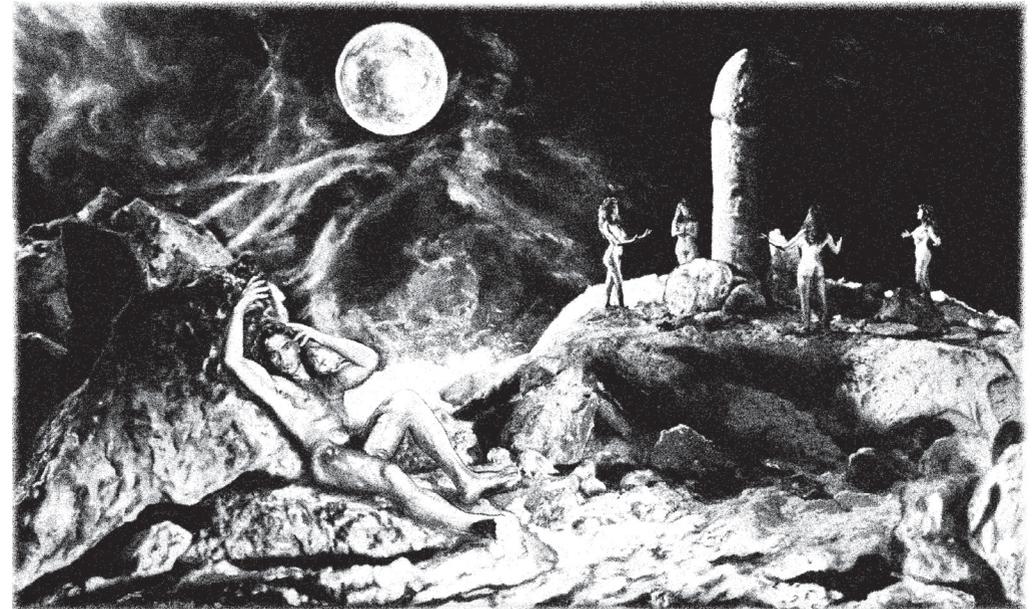
semana, entrevistar a “zapatos”. En paralelo surgió la idea de hacer un ciclo de la Fundación mezclado con la actualidad, que transcurriera en Buenos Aires, en los centros de exposiciones. Se cumplió un ciclo de un año. Fue muy interesante y un aprendizaje acerca de la rapidez y la instantaneidad.

De Nurýev me hice conocido, no amigo, porque amigo es una palabra muy especial. Le mostré Buenos Aires, que le encantó; le encantó el teatro Colón, pero veía que estaba en una etapa de formación. Pero sí quedó subyugado por los enormes paseos, las avenidas, la avenida Alvear y toda la maravilla que tenemos de la cosa tradicional.

Este es un traje de Nurýev, quien es la representación de la danza; el ballet se ha transformado de una manera increíble, el hombre ha tomado un gran protagonismo que era reservado únicamente a la mujer, y el hombre le agregó la fuerza, por ejemplo, de levantar a la bailarina con una mano, transportarla, llevarla por todo el escenario y salir de escena.

María Callas es la representación de la tragedia, de la cultura helénica, grecolatina. La tragedia en una voz; y acá en una instalación, María Callas con un sofá de María Callas que adquirió Rudolf Nurýev y que, a través de la Fundación Nurýev, me lo mandaron a cambio de otras cosas.

Continuará...



ENCANTADOR DIOSES NOCHE INTO



Federico Klemm
1942-2002

Conversación curatorial

Cuando veo las obras de Klemm no puedo dejar de imaginarlo como un artesano, haciendo un trabajo de artesanía minúscula, un bricolage guiado por una mano que tiembla, una mano insegura pero que disfruta del montaje. Este modo de hacer puede verse hasta en su propia casa, un teatrillo doméstico para el deseo personal, donde el resultado es un relato grandilocuente, que aun así no deja de ser frágil.

Tal vez lo narrativo simplemente era la excusa para contar cierta relación con lo inmediato. Su pintura, de trazos rápidos y gruesos, hace aún más visible su inscripción en la historia del arte. Esas imágenes se escondían bajo la mitología para no ser cuestionadas, para legitimarse en iconografías conocidas y pertenecer a una tradición. Por ejemplo, esas figuras de jóvenes corpulentos que derriban templos, santos rodeados por las llamas, cuerpos que emergen del Río de la Plata entre cristales y astros... una mitología muy propia.

En relación a las obras y artistas que traés, creo que hay un contraste entre la forma en la que muchxs utilizaron su trabajo como activismo y denuncia en medio de la crisis del sida, visibilizando la ausencia de políticas públicas, y la figura de Klemm, que a pesar de acudir a apropiaciones iconográficas similares, no tenía una postura crítica, sino que aún confiaba en los marcos pesados, los cortinados drapeados y las instituciones.

IGUAL, CREO QUE PARA ENTENDER ESAS IMÁGENES, TAMBIÉN ES NECESARIO VINCULAR A KLEMM CON OTRXS ARTISTAS FUERA DEL ÁMBITO LOCAL Y FUERA DEL SISTEMA DE REFERENCIAS QUE ÉL ESTABLECIÓ PARA SÍ MISMO JUNTO A SUS CRÍTICXS: SURREALISMO Y POP. ESTÁ BUENO HACER MÁS EXTRAÑAS SUS IMÁGENES, ACERCAR A ALGUNXS ARTISTAS A SU OBRA, SIN PRETENDER HERMANARLXS O FORZAR BAJADAS TEÓRICAS. POR EJEMPLO, EL USO DE LA ICONOGRAFÍA RELIGIOSA EN LOS AÑOS OCHENTA Y NOVENTA COMO UN MODO DE VOLVER *QUEER* LOS RELATOS CANÓNICOS, UNA MANERA

DE JUNTAR SANDOMASOQUISMO Y FLAGELO, ÉXTASIS Y ESTADOS DEL CUERPO, HERIDAS Y PLACERES, EXPERIMENTAR EL DESEO A TRAVÉS DEL SUFRIMIENTO, LA TRAICIÓN O LA INTOLERANCIA.

PARA MÍ EL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE KLEMM NO PUEDE SEPARARSE DE SU OBRA TERMINADA. TODOS LOS ROLLOS FOTOGRÁFICOS QUE VIMOS EN EL ARCHIVO MUESTRAN MODELOS MUSCULOSOS POSANDO ENTRE ESCENOGRAFÍAS DE TELGOPOR, QUE DAN CUENTA DEL PROCESO DE TRABAJO DE SUS PINTURAS.

Se me ocurren algunos ejemplos de artistas y experiencias afines a Klemm en ese sentido. La primera es Las Yeguas del Apocalipsis y sus *performances*, o Sergio Zevallos y sus reapropiaciones de la figura de Santa Rosa de Lima. También pienso en las fotografías intervenidas con pintura de David Wojnarowicz como en su autorretrato, donde su rostro aparece rodeado de llamas al igual que en *La hoguera* de Klemm.

CLARO, ESAS SITUACIONES PUEDEN PENSARSE COMO EL MOTOR DETRÁS DE TODA SU NARRACIÓN, UNA NARRACIÓN DEL DESEO Y DEL RECUERDO EN SIMULTÁNEO. Y ESA NARRACIÓN ES LA QUE APARECE TANTO EN SU PROGRAMA DE TELEVISIÓN COMO EN SUS OBRAS...

A mí me parece que las imágenes de *Telectrales y homoerotismo* se pueden pensar en relación a la obra de Santiago García Sáenz, donde escenas del Nuevo Testamento se cruzan con la performatividad nocturna, los boliches y el yire gay, mucho Pueyrredón y Santa Fe. En su serie *Cristo en los enfermos*, entra algo de la vida hospitalaria que puede vincularse con el VIH, aunque la iconografía religiosa sea bastante sutil. Pienso que en Federico hay algo parecido. Ambos atravesaron un momento similar, Santiago sabiendo su diagnóstico y Federico sin conocerlo. También compartían una clase social y convivían con ese problema: una vida religiosa y experiencias en común de rechazo e intolerancia. No tuvieron aceptación del medio artístico de ese momento: quedaban en un afuera en el que nos interesa seguir pensándolos hoy.



ALGUIEN ME COMENTÓ QUE KLEMM DIJO UNA VEZ: "FUI BELLO SOLO SEIS MESES". CREO QUE ESA FRASE MUESTRA LA IDEA DE UNA BELLEZA QUE YA PASÓ. UNA BELLEZA QUE BRILLABA EN SUS CRISTALES, EN LA OSCURIDAD DE SUS FOTOMONTAJES, EN EL MODO EN EL QUE CONCRETÓ LA MAYOR PARTE DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE SUS ÚLTIMOS DIEZ AÑOS DE VIDA. ESTO TAMBIÉN SE VE EN EL ROSTRO CAMBIANTE QUE ES SU MÁSCARA. LAS FOTOS DE ADOLESCENCIA Y JUVENTUD LO MUESTRAN CON UN SEMBLANTE ANGELICAL Y SEXY, PERO EN ALGÚN MOMENTO SE DESVIÓ DE ESA IMAGEN PREVISIBLE. SU ROSTRO DEVIENE UNA PANTALLA, COMO UN AUTORRETRATO DE CINDY SHERMAN: UNA POSE ARTIFICIAL.

Yo no estoy tan segurx de que Klemm eludiera las definiciones públicas, es verdad que en una nota dijo que no era gay, que no era nada. Pero también hay que entender la época, tal vez no se podía expresar con palabras, pero su imagen pública era muy fuerte. Cuando era adolescente y veía sus programas, a mí me quedaba muy claro que él era alguien *queer*, como Gasalla, como Tortonese o Urdapilleta. Me quedaba claro que ahí pasaba otra cosa. En la televisión de los noventa, donde el imaginario familiar, tan heterosexual, era omnipresente, él abría otro mundo que, obvio, a mí me fascinaba.

puede ser... la noche de federico iba de la disco new york city, donde a veces no lo dejaban entrar, hasta las fiestas privadas que él organizaba alrededor de una fantasía personal. la noche desordena las clases sociales, es el momento para mal-

gastar su fortuna, difumina algo de la identidad, es el momento de la *deformance*, se pueden sacrificar otras facetas de la vida, improvisar, y todo esto está en sus fotocollages. es un *clown* en el sentido que ironiza sobre su propia clase y apela al ridículo en el marco de la *performance*. puede exagerar, y tanto la noche como la ópera le permitieron un poco eso. sé que es exagerado, pero está bueno cruzar a federico y a batato, inclusive a roberto jacoby, con la figura del *clown* en los años noventa.

TRADIDOR

POP CHE

PIENSO MÁS ★
EN UN
KLEMM QUEER
QUE EN UN
KLEMM GAY ★

Claro, su método convertía estas imágenes en *patchworks* extraños. Además, muchos de los fotocollages de Klemm se componen desde la frontalidad, la frontalidad del rostro y de la pantalla televisiva. Esas miradas hacia adelante bañadas por la luz de neón que combinan el renacimiento y la época de la información.

En su trayectoria las imágenes preconcebidas, los clichés, los estereotipos se encuentran con lo monstruoso. Se puede pensar en lo monstruoso como un desorden de las categorías: seres que reúnen combinaciones extrañas al sentido común, itinerarios que no son sencillos de ubicar en lugares estables. En sus fotomontajes los cuerpos hegemónicos de la época, las musculaturas tostadas de gimnasio, los rostros de los famosos, van hacia un lugar inquietante, siempre incómoda mirarlos. Esa conciencia de ser "una imagen de una imagen", como decía Masotta al caracterizar el pop, fue algo muy consciente en su trabajo.

Me parece que los relatos mitológicos y religiosos que solían argumentar la obra de Klemm servían para la conformación del artificio, del drama. Una narrativa que era mucho más efectiva que los argumentos ontológicos que describían su obra. El drama alimentaba su trabajo, gestado, justamente, para ser mediatizado.

Creo que esto que decís se puede ver en los mismos contrastes que propone Klemm, que vemos en su obra y que también vimos en su archivo, ese pasaje que va de la belleza y la juventud, a ser calvo y usar peluca, la recurrencia a cuerpos estilizados de bailarines, pero también de *strippers* y en el uso de los materiales, desde las joyas más caras hasta el telgopor.

Tenés razón. Y más allá de ese acartonamiento discursivo y lo no dicho, su aporte a los destapes posteriores es evidente. El atractivo de Klemm aumenta con los años: las reproducciones de *El banquete telemático* en YouTube son cada vez más, al mismo tiempo que crece la difusión de su colección de arte contemporáneo internacional. A pesar de haber evitado las definiciones públicas en torno a su sexualidad, su *performance* influyó en los imaginarios de las disidencias locales.

Klemm operaba simultáneamente como host y outsider de su propio medio artístico justo en la época en que la distancia entre la cultura popular y la alta cultura se desdibujaba.

Su obra fue tan denostada como adorada, al igual que su personaje. Son las controversias de una figura que se codeaba tanto con artistas como con personajes de la noche porteña, del jet set internacional o de la política oficial. Pero, no hay duda que la figura de Klemm da forma a un presente queer.

Sí, es increíble como su universo de imágenes e ideas provocó siempre, en su época, pero también hoy. En el borde entre la divulgación y lo erudito, el *mainstream* y el *under*, entre una estética hegemónica y lo *freak*. Era claramente una figura paradójica, cercana pero extraña, de algún modo, siempre desfasada.



Coca-Cola

FEDERICO KLEMM: "ME GUSTA LA BELLEZA DE LA

Hernán Ameijeiras

Federico Klemm abrevó, desde chico, en la pintura; luego estudió arte lírico y dramático, disciplinas que le sirvieron para los *happenings*, *performances* y óperas que presentó en diversos lugares. Pero a fines de la década del 80 volvió a la plástica: "Salió de golpe la parte pictórica de la que había dado muestras cuando era chico y que había quedado dormida durante años", explica Klemm. Ahora ocupa ambos lados del mostrador: en su propia galería, cuyo nombre es Klemm, presenta sus propias obras con el título *Explosiones e implosiones*.

"Pienso que un artista es alguien que hace las cosas bien, incluso cocinar bien...", dice Andy Warhol en una frase reproducida en un libro sobre Klemm, escrito por el crítico Carlos Espartaco. "Ante la estupefacción y la incredulidad de todos, llegué a hacer mi propia obra —cuenta Klemm (51 años)—, porque yo era un personaje que cantaba ópera, algo propio de la *performance*, y mi parte pictórica estaba dormida".

Klemm no solo realizó en 1990, en la galería Centoira, su primera exposición, sino que en abril del año pasado abrió su propia galería, con un perfil alto que mantuvo durante casi todo 1992. Empezó con Fernando Botero y Roberto Matta y siguió con el fotógrafo norteamericano Robert Mapplethorpe, con el holandés Pat Andrea, con Rómulo Macció y con Luis Felipe Noé, entre otros. Este año exhibió la primera muestra de Andy Warhol en la Argentina y nuevamente a Macció.

¿Cómo se siente en su doble papel de galerista y artista?

Cuando empecé a exponer, comencé a pensar que los galeristas no estaban lo suficientemente interesados en este asunto. El artista piensa que, dando la obra, da la vida y que eso es lo máximo que puede entregar, y que no es bien recibido por el galerista. Hay que pensar en el artista, pero también en el galerista, sobre todo en un momento de dificultad en el país, pero no por la crisis económica que hay, sino por la crisis de valores espirituales; no hay mucha cabida para el arte.

¿Cómo hace para conciliar su gusto artístico con su interés comercial? ¿Todo lo que expone en su galería le gusta?

La elección se hace a través de un consejo directivo del que formo parte. Estamos de acuerdo casi totalmente con la obra que se expone. Yo creo que cada artista es válido, cada uno es un mundo.



Klemm afirma que pinta desde los seis años y que, a partir de los catorce, estudió a Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso y Raúl Soldi: "Yo a Soldi lo adoro, ahora lo critican mucho, pero me sigue gustando. Por entonces, yo pensaba que todo lo grande ya estaba hecho, que todo estaba hecho". Klemm se alejó de la pintura y se dedicó a la ópera y a la *performance*. Agrega: "Tenía voz y aún la conservo, pero dos notas más abajo. Tuve que cambiar todo el repertorio".

"(El crítico Rafael) Squirru me dijo una vez que yo tenía que pintar, y le respondí que no tenía nada para decir en pintura. Pero él agregó: 'No es que no tengas nada que decir, pero sucede que con esto vas a descubrir cosas en vos mismo'. Y el tiempo le dio la razón", apunta Klemm.

¿Y qué ha descubierto en usted mismo?

Me ha asentado el sentido de lo trágico. Si tengo que elegir una belleza, opto por la de la Coca-Cola. Me gusta mucho la belleza de la Coca-Cola.

En un principio, Klemm quería armar una fundación: "Pero una galería de arte comercial me pareció más vital porque incentiva el intercambio comercial de las obras; así, los artistas se sienten más provocados que si, simplemente, tienen que donar una obra", señala.

Durante el año pasado, la galería llegó a tener un plantel de cuatro asesores; hoy tiene dos. "Económicamente, la galería no funciona para nada. La gente prefiere tener grandes piscinas de natación donde van un solo mes al año. Esto quiere decir que muchas personas tienen dinero, pero no amor por el arte".

Klemm cree que el arte "hoy se ha democratizado y es accesible para la clase alta, media y baja, todos pueden adquirir algo". Respecto de la situación del arte en la Argentina, afirma: "Me parece que, como dice Menem, estamos mal, pero vamos bien".

En el libro que le escribió Espartaco hay varias fotos en las que Klemm aparece junto a figuras tan heterogéneas como el crítico Jorge Romero Brest, Carlos Menem, Libertad Leblanc, Marta Minujín, Alain Delon, Mercedes Sosa, el artista Alfredo Portillos, el crítico Jorge Glusberg y Mirtha Legrand. La conductora de los eternos almuerzos televisivos es una de las personas que Klemm ha retratado en sus obras —trabajadas con fotografías y pintura—, en las que también están su madre, Romero Brest y Susana Giménez.

El crítico Miguel Briante, en el texto para el catálogo de la muestra en el Centro Cultural Recoleta —previa a la de la galería Klemm—, aventura que esas fotos con famosos y no tanto sean, tal vez, parte de la obra de Federico Klemm.

Klemm ACAPPELLA

María Moreno

Primera oración

Oremos por Klemm en primera persona

“El yo es el pequeño argentino que todos llevamos dentro”, dice un chiste maligno, pero Klemm *era checo*. Cuando el yo de una *celebrity* se identifica, como en esta sala –desde Andy Warhol hasta un rayo–, al de muchas otras *celebrities*, estamos ante la figura de la prosopopeya. ¿O no?, ¿qué es? La personificación, ponelo: todas las obras de esta sala personifican a Klemm. ¿No se entiende? Justamente del yo hablaba: un yo con altoparlantes como el de Klemm solo puede provenir de una madre amantísima. Vean allí –yo no me pienso mover– el cuadro titulado *El ser es víctima y es sacrificio en lo cotidiano*.

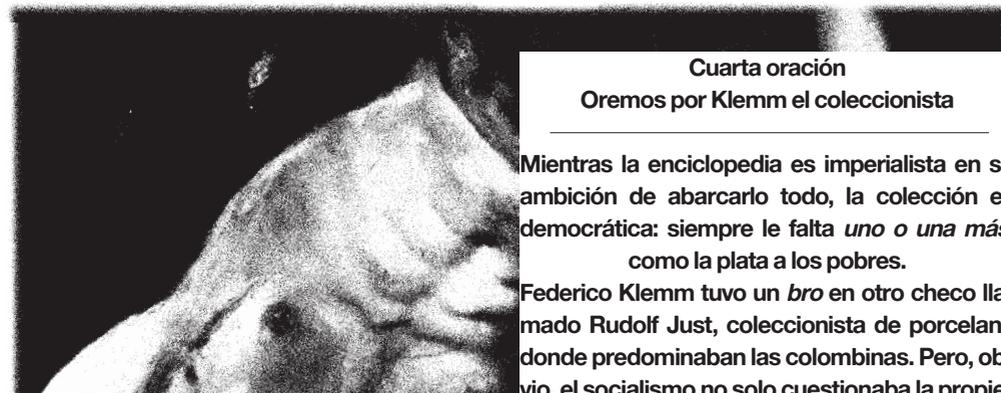
Contemplan la irreverencia del pañal de Cristo: parece un calzoncillo de gasa marca Fabio Farini y está puesto por afuera como colgado de un *tender*, concéntrense en esa tetilla erecta de Federico ¿es que lo calienta posar junto al Redentor? Divisen esa madre subida en una escalera o en una tabla de lavar. Y acuérdense de esa foto de Rosita muerta y de Federico inclinado sobre ella como si fuera la Bella Durmiente y él, el príncipe. El comienzo del duelo se transforma en un cuento de hadas incestuoso. Y la prueba de que son madre e hijo es, como todo en Federico, alocadamente artificial: el cabello teñido de rubio dorado. De una manera parecida, Popeye reconoce a su padre perdido: no por el parecido, sino por el tatuaje y la pipa.

Segunda oración

Oremos por Klemm el esnob

Cuando la *café society* pasó de la *crème de la crème* al ketchup, cambió su nombre por el de *jet set*. La televisión y las revistas de chismes facilitaron la copia hasta hacer indiscernible el original o que no tuviera importancia. El sistema de estrellas triunfó sobre el gusto de comprarse un Chagall, como hacía Charlie de Beistegui, o sobre las acciones heroicas a lo Lord Byron (usaba ruleros), como atravesar el Gran Canal de Venecia a nado mientras su criado lo esperaba en una góndola con la *robe de chambre* colgada del brazo, o comer sobre un telón de *Parade*, el ballet de Serguéi Diaghilev, pintado por Picasso, como hacía el millonario argentino Arturito Álvarez. Federico Klemm era *jet set*, pero compró un Chagall, usaba ruleros en sus pelucas y bajaba por la escalera de su casa cantando el aria de la *Carmen* de Bizet. Pero, ojo, no hay cultura sin esnobismo. El esnob es el que lee el futuro en una obra, en un artista y le organiza la producción antes de darle una fiesta. El esnob es artista por delegación, a menos que él mismo sea artista.

Victoria Ocampo y Jean Cocteau eran artistas y esnobs como Federico Klemm, quien comprendió que *a desalambarrar*, *a desalambarrar* no era una invitación a la reforma agraria, sino un lujo consistente en disolver todos los géneros del arte, las escuelas y los períodos históricos en un sancochado telemático universal.



Cuarta oración

Oremos por Klemm el coleccionista

Mientras la enciclopedia es imperialista en su ambición de abarcarlo todo, la colección es democrática: siempre le falta *uno o una más*, como la plata a los pobres.

Federico Klemm tuvo un *bro* en otro checo llamado Rudolf Just, coleccionista de porcelana donde predominaban las colombinas. Pero, obvio, el socialismo no solo cuestionaba la propiedad privada, sino que no podía comprender el sentido de una propiedad que se reproducía a sí misma sin otro fin que el *amarrocamiento* compulsivo, tan desinteresado por la explotación de la fuerza de trabajo como por el orden jerárquico, aunque no indiferente al valor. El novelista Bruce Chatwin escribió sobre él que pudo eludir tanto la confiscación como la oferta capitalista y en el momento de su muerte le hizo destruir a su mujer toda la colección, estimable en más de un millón de dólares.

Pero Klemm fue menos egoísta y, si bien no puede considerarse socialista, *socializó* su colección –una de las más bellas, justas, abiertas del mundo y capaz de cobijar al más original de los Jeff Koons, los Picassos menos pijoteros y la bata transpirada de arias por María Callas–, poniéndola al alcance de todo el mundo. Y a solo diez pasos de la plaza San Martín y sus mascotas defecadoras, a treinta de Mamy Blue, la boutique para gordes, de Coquito's, tienda natural, nada que ver con Klemm, y de los arbolitos cachivaches que vocean pedestres y ahora agresivos ¡cambio! ¡cambio! ¡cambio!

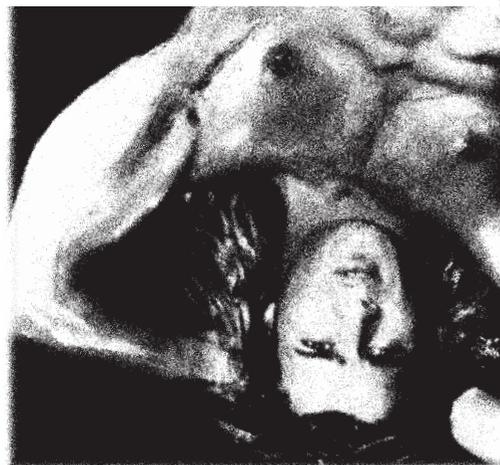
Fijense en el espíritu democrático que hace que esta galería baje en vez de subir, al revés de los museos imperiales del Louvre o del Prado. Fijense en ese desnudo de John De Andrea que representa en su hiperrealismo la calma de la pasión luego de la voluptuosidad –¿será el traje vacío de Joseph Beuys la profecía del patriarca defenestrado?–; es como si estuvieran oyendo la música de un ángel.

Tercera oración

Oremos por Klemm el millonario

¿Por qué se niega a los millonarios el derecho a ser artistas? ¿Eh? ¿Eh?

Si el mismo Miguel Ángel guardaba su fortuna en patacones en el depósito del hospital de Santa María Nuova que funcionaba como banco. Unos 50 millones de dólares entre cuentas, campos y casas en Florencia. ¿O acaso Lady Gaga no es hija de un magnate de la Internet? ¿Por qué a Federico Klemm, quien, según el artista y sociólogo Roberto Jacoby, llevó a la televisión el arte conceptual, se le retacea la fama? Porque en la cultura, la izquierda Cary Grant le ganó a la izquierda Cicciolina y es homofóbica hasta el punto de que Fidel Castro dijo alguna vez *La revolución no necesita peluqueras*.



Quinta oración
Oremos por Klemm el pedagogo

Mientras la familia ya adicta al *delivery* comía en bandejas de plástico recalentadas, Klemm le enseñaba a reírse del arte en altura y aplicaba la política de la pose al exagerar lo que era, hasta hacer pensar que fingía. Decía, por ejemplo: “A través de mis observaciones yo estoy atento a la reacción y la regresividad de la tribalización, con sus secuelas de integralismo, nacionalismo y los



Sexta oración
Oremos por Klemm el popular

En un museo privado, Federico pondría una esfinge egipcia, un Apolo griego, una piedra tallada por el hombre en su prehistoria, pondría arena del desierto, pondría agua sagrada, pondría a *San Juan Bautista* de Leonardo Da Vinci, pondría un Van Gogh y un Toulouse-Lautrec y el retrato que le hizo a su madre. Klemm era autodidacta, es decir, alguien que elige sus propios maestros, y *un monstruo de ganas* que no se aviene al arbitrio de los encargados de distribuir flores y medallas en las solapas del *logos* y aprende en el cielo y en la tierra y en los cuatro costados, como sor Juana en el oro del siglo, como el esclavo Francisco Manzano, que aprendió a leer en los papeles abollados que su ama tiraba al canasto, como Henry Ford, que no terminó la secundaria.

Así como hay revolucionarios a quienes les molesta que les toquen el brazo, hay populistas que limpian el asiento antes de sentarse en el bar de la esquina. Federico Klemm, sin ceder ante la extorsión de la palabra “pueblo”, era, sin embargo, *muy pueblo*. El modisto Paco Jamandreu calificaba a las personas según el grado de pueblo que tenían. De Borges dijo que era 0 pueblo, de Federico Klemm, 9.50.

Lo cierto es que la calle lo amaba y le agradecía el haber aprendido algo de la historia del arte a través de la tele.

valores del estancamiento. A este estado de cosas, yo respondo que frente el macroevento del desarrollo tecnológico del hombre contesto con el microevento de mi propia existencia. Es decir, me siento ligado a una suerte de resistencia estancial y a la negación de amenazantes microeventos de otros individuos limítrofes”. ¿A lo qué? Es que no se entiende con la cabeza, sino con el deseo de entender; si no, no existiría ni la poesía, ni el *Ulysses*, ni Lezama Lima, ni Lacan, ni los amores perros.



Séptima oración
Oremos por Klemm el artista

¿Estética menemista? ¡Qué burrada! Klemm no era pizza con champagne. Era champagne con champagne. No compraba en Miami, compraba en Sotheby's. No era *for export*, era internacionalista. Como Sarmiento, Klemm inventó un universo completo; el de Sarmiento incluía maestras norteamericanas, racismo, gorriones y góndolas en el Delta (esto no prosperó), el de Federico Klemm, chongos voladores, Gólgotas de cotillón, planetas en fotocopia y maravillas del mundo para TV cable. Como Bonino y como Fidel Pintos, creó una lengua, no para excluir con un código, sino para hacerla gozar en una semiótica psicótica, unos saberes de claringrilla. Pero, como dijo el artista Fernando Fazzolari cuando Klemm aún vivía: “No vende ni siquiera pescado en buen estado; no se disfraza de cosaco para vender arte ruso, ni de orillero para ofrecer obras de tango. Ni intenta, desde obesas simpatías grotescas, educar al ciudadano de acuerdo a sus intereses y sin ningún consuelo para la justicia de la crítica ni para la verdad. Simplemente trabaja arduamente de sí mismo y esa es su obra”.



Este texto formó parte de la *performance* realizada por María Moreno junto a Naty Menstrual en el marco del ciclo *El Banquete II*, Fundación Klemm, 2018.



Telecristales y Homoerotismo

(marzo-junio 2022)

es el primer episodio de una serie de publicaciones producidas por la **Fundación Federico Jorge Klemm** con ocasión de la exposición **“Encantador de la noche: Federico Klemm 1942-2002”**.

Curaduría

Federica Baeza

Guadalupe Chiotarrab

Santiago Villanueva

Diseño

Agustín Ceretti

Corrección

Celeste Diéguez